Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Giancarlo Alfano

Tesi di dottorato
Ciclo XXXV

«Come col sangue fu, fia con l'inchiostro»

L'estetica della pietà e della violenza nell'*Adone* di Giovan Battista Marino e nella pittura del Seicento

Candidato: Dott.ssa Sara Stifano

Tutore: Prof. Pasquale Sabbatino



Napoli 2023

INDICE

INDICE **3**

Introduzione: La cornice del quadro **5**

1. Il fascino della bellezza **5**

2. Primavera e inverno. Vita e morte. **11**

3. Sotto il segno della violenza **16**

4. Le "illustrazioni" dell'Adone **20**

Capitolo I: La radiografia del quadro **35**

1. «Or chi sarà che con pietà non m'oda?» **35**

2. Tra Fortuna e Tragedia **42**

2.1 Sulla soglia del testo 42

2.2 Tra ira e vendetta 49

2.3 Tra pietà e legge, tra amore e ragione 51

2.4 «Reverenza, pietate, amore e tema» 57

2.5 «In mezo all'ira pietà mi prese» 65

2.6 «La pietosa dea che 'n sen l'accolse» 95

Capitolo II: I colori del quadro **122**

1. Dal piacere alle bellezze **122**

1.1 Le tinte dell'ira e della pietà 124

1.2 La pietà tra serio e faceto 140

2. Fuggendo la dipartita **152**

2.1 Da Falsirena ad Argene: la legge della pietà 153

2.2 Pietà tra amore e misericordia 175

Capitolo III: Il quadro **187**

1. «Chi può la morte accompagnar col pianto? Chi può l'imago celebrar col canto?»: la morte di Adone tra parole e immagini **187**

1.1.«Lacero in terra il meschinel rimane»: il momento della violenza 189

1.2.«O come dolce spira e dolce langue»: il compianto nell'arte 212

1.3.«Or che non piagni? Il bell'Adone è morto»: il momento della pietà .. 258

Conclusioni **303**

Appendici: I quadri 316

1. La morte di Adone nella letteratura intorno a Marino: il momento della violenza? 316

2. «L'Adone abbracciato e mirato da Venere con quello affetto che si veggono morire le cose più care»: la morte di Adone nell'arte 381

Illustrazioni 496

Indice delle illustrazioni 535

Bibliografia 539

Bibliografia primaria 539

1. Opere di Giovan Battista Marino 539
2. Testi 540

Bibliografia critica 550

Cataloghi 563

Sitografia 564

Introduzione: La cornice del quadro

1. Il fascino della bellezza

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 tanto nel mito ovidiano quanto nelle sue più ancestrali e rituali versioni.[1] Tuttavia, mai troveremo una figurazione di Adone consunto e smunto, orrido e grinzoso. I suoi «biondi crini», la pelle «d'avorio», le 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

[1] Per le origini e l'importanza antropologica del mito di Adone si rimanda soprattutto a J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione,* trad. di L. de Bosis, Torino 2019[2] [2012], (ed. or. London 1922), pp. 388–416. In particolare: «Il culto di Adone era praticato dai popoli semitici della Babilonia e della Siria e i Greci lo presero da essi sin dall'inizio del secolo VII a.C. Il vero nome della deità era Tammuz: la denominazione Adone è semplicemente il semitico *Adon,* "signore", un titolo d'onore con cui i suoi adoratori gli si rivolgevano. Ma i Greci convertirono per un equivoco il titolo di onore in nome proprio. Nella letteratura religiosa della Babilonia, Tammuz appare come il giovane sposo o l'amante di Ishtar, la grande dea madre, l'incarnazione delle energie produttive della natura» (p. 390). Poco dopo Frazer riporta il *Lamento dei flauti per Tammuz*, una delle canzoni funebri che, ogni anno, venivano cantate «sopra un'effigie del morto dio, che veniva lavata con acque pure, unta d'olio e avvolta in un manto rosso» (p. 391): «Pari al lamento che una città innalza per il suo re, ella / [innalza un lamento. /Si lamenta sull'erba senza radici; /si lamenta sul grano senza spighe; /nella sua dimora non vi è più gioia, /È una donna stanca, un fanciullo stanco, prematuramente /[appassiti. /Piange la grande fiumana, dove nessun salice cresce; /piange il campo senza più grano né erba; /piange lo stagno deserto dai pesci; / piange la radura priva di giunchi; / piange la foresta senza tamerici; / piange la pianura ove non sorgono cipressi; / piange il giardino ombroso senza alveari né vigne; / piange le praterie spoglie di fiori; / piange il palagio ove non v'è più vita.» Il lamento declinato al femminile e una natura orfana del suo principio fecondante diventeranno tratti topici nella narrazione del mito di Adone. La reiterazione del verbo scandisce anche l'*Epitaffio di Adone* di Bione da Smirne, testo chiave per le successive rielaborzioni cinque- seicentesche. Sulla fortuna del mito adonio cfr. *Variazioni su Adone,* a cura di A. Torre, S. Tommasini, Lucca 2009; C. CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance,* revised and updated edition, London – New York 2015; *Fragilità di Adone. Parole, immagini e corpi di un mito,* a cura di A. Grilli, S. Tommasini, A. Torre, Pisa 2018; *Adone, Variazioni sul mito,* a cura di A. Grilli, Venezia 2021.

Giovanni Anguillara[2] e come le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce.[3] Due dati vanno sottolineati per entrambe: tanto la traduzione dolciana quanto quella dell'Anguillara comportano una notevole operazioni formale, trasferendo gli esametri ovidiani in ottave.[4] Il poema latino subisce una sorta di transcodificazione venendo sussunto nel metro – e nell'universo – dei romanzi epico-cavallereschi. Ma il dato di maggior interesse è un altro: sia il testo di Dolce sia quello dell'Anguillara sono accompagnati e arricchiti da uno splendido apparato iconografico, esemplato sulla tradizione dei libri illustrati tra i quali potevano contarsi precedenti illustri come l'*Orlando furioso*.[5] Il primo, pubblicato nel 1553, si avvale delle xilografie di Giovanni Antonio Rusconi[6] che

[2] Giovanni Andrea dell'Anguillara (Sutri 1517 ca. – forse ivi 1572 ca.) è famoso soprattutto per la sua traduzione in ottave delle *Metamorfosi.* Successo altalenante hanno le altre sue opere (tra cui un commento all'*Orlando furioso* e una tragedia *Edipo*). Vive i primi anni a Roma e poi in varie parti d'Italia fino a trovar fortuna presso la corte francese. Nel 1560 torna in Italia, a Firenze, a Venezia e poi a Roma, dove trascorre gli ultimi anni povero e malato. Cfr. M. PELAEZ, *La vita e le opere di Giovanni Andrea dell'Anguillara,* «Il Propugnatore», 4 (1891), pp. 40–124; C. MUTINI, *Anguillara, Giovanni Andrea dell'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* (da ora indicato come *DBI*), III, Roma 1961, *ad vocem*; A. COTUGNO, *Le metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara, Traduzione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti», 165 (2006–2007), pp. 462–542.

[3] Lodovico Dolce (Venezia 1508 – ivi 1568) è certamente più noto dell'Anguillara. Il poliedrico letterato si contraddistingue per una notevole attenzione al dato filologico e al contempo per l'interesse tra letteratura e arti figurative. Cfr. G. ROMEI, *Dolce, Lodovico,* in *DBI,* XL, Roma 1991, *ad vocem*.

[4] 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), converte 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 2008; B. GUTHMÜLLER, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento,* Roma 1997. Cfr. *infra* Appendice 1.

[5] A. TORRE, *Ovidio dopo Ariosto. Doppiaggi iconografici e testuali in edizioni illustrate del Cinquecento*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma 2017, pp. 283-308.

[6] Giovanni Antonio Rusconi (1500/5 – 1578) lavora a Venezia tra il 1500 e il 1522, principalmente come illustratore di opere in volgare. 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,* III, Firenze 1983, pp. 771–779; G. CAPRIOTTI, *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di*

opta per una serie di innovative vignette per quanto non sempre coerenti con la lettera del testo.[7] Sconosciuto e alquanto modesto è invece l'incisore del 1561 dell'Anguillara, forse lo stesso della successiva edizione del 1563.[8] Di ben altra fattura sono le illustrazioni a tutta pagina firmate da Giacomo Franco[9] che accompagnano la stampa per Bernardo Giunti del 1584. 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 altretanto di Adone, e di qual si voglia altra favolosa historia, profana o sacra, eleggendo specialmente quelle figure che dilettano e sogliano la memoria eccitar. A che sono di utile i libri con figure, come per lo più hoggidì si sogliono stampare, nella guisa che si possono vedere nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell'accuratissimo Giolito.[10]

Giovanni Antonio Rusconi, Ristampa anastatica della prima edizione delle Trasformazioni, Ancona 2013, pp. 31–32; ID., *Il tempo delle trasformazioni. le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle Trasformationi di Lodovico Dolce,* in *Galassia Ariosto,* cit., pp. 309-324; C. MARCHEGIANI, *Rusconi, Giovanni Antonio,* in *DBI,* LXXXIX, Roma 2017, *ad vocem.*

[7] B. GUTHMÜLLER, *Mito, Poesia, Arte,* cit., pp. 264–265.

[8] Cfr. F. CASAMASSIMA, *Immagini dalle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo della serie del 1563 e del 1584*, Ancona 2017 (Immagini nella storia. Collana di studi iconografici), n. 2., pp. 20–23.

[9] Giacomo Franco (Urbino/Venezia 1550 – Venezia 1620) è il figlio naturale del pittore e incisore Battista Franco. Si ricorda sin d'ora che il Franco illustrò anche la *Gerusalemme liberata* pubblicata da Bartoli a Genova nel 1590 a partire dai disegni di Bernardo Castello. Sull'incisore cfr. C. STEFANI, *Franco, Giacomo,* in *DBI,* L, Roma 1998, *ad vocem*.; Z. DAVOLI, *Dibattito su un incisore: Giacomo Franco,* «Grafica d'arte», 2 (2000), pp. 3–7; F. BONDI, *Cadmo e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco,* in *Galassia Ariosto,* cit., pp. 325-352.

[10] L. DOLCE, *Dialogo del modo di accrescer et conservar la memoria,* a cura di A. Torre, Pisa 2001, p. 147 (ed. or. Venezia 1562).

L'accostamento di Tiziano ad Adone non è certamente casuale, considerato che il Dolce aveva già offerto una celebre *èkphrasis*[11] della "poesia" tizianesca

[11] Così scrive il Dolce ad Alessandro Contarini: «Se io sapessi hora così ben ritrarre a Vostra Signoria con le mie parole l'*Adone* di Tizano; come ella pochi dì sono dipinse a me con le sue il quadro di Rafaello da Urbino, io mi dò a credere indubitamente, che voi direste che non fu mai da dipintore antico né da moderno imaginata, né dipinta cosa di maggior perfezione. […]. Fu questa poesia di Adone poco tempo adietro fatta, e mandata dal divin Tiziano al Re d'Inghilterra. E per incominciar dalla forma, egli l'ha finto di statura convenevole a garzone di sedici o diciotto anni, ben proporzionato, grazioso, et in ogni sua parte leggiadro, con una tinta di carne amabile, che lo dimostra delicatissimo e di sangue reale. E vedesi che nell'aria del viso questo unico Maestro ha ricercato di esprimere certa graziosa bellezza, che partecipando della femina, non si discostasse però dal virile: vuò dire che in donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga donna: mistura difficile, aggradevole, e sommamente (se creder dobbiamo a Plinio) prezzata da Apelle. Quanto all'attitudine, egli si vede muovere, et il movimento è facile, gagliardo e con gentil maniera. Perché sembra ch'ei sia in camino per dipartirsi da Venere, con desiderio ardentissimo di gire alla caccia. Nell'una mano tiene uno spiedo da cacciatore. All'altro braccio è maestrevolmente legato il laccio de'cani: i quali sono tre in tre diversi atti, di sì bella forma, e così naturalmente dipinti, che par che fiutino, làtrino, e siano invogliatissimi di affrontar qualunque fiera. Il garzone è vestito d'un drappicino corto a mezza gamba, con le braccia ignude, calzato di due bolzacchini verissimi, con alcuni legami vaghi di perle, che lustrano, e paiono orientali. Volge il viso a Venere con occhi allegri e ridenti, aprendo dolcemente due labbra rosate, o pure di vivo corallo, e par che con vezzi lascivi et amorosi la conforti a non temere: percioché tra la serenità della gurdatura, e il mover della bocca, dimostra manifestamente l'intrinseco del suo animo; e tutto poi serve in vece in parole. Né si può discerner qual parte in lui sia più bella, perché ciascuna separatamente, e tutte insieme, contengono la perfezion dell'arte, et il colorito contende col disegno, et il disegno col colorito. [...]. Ma veniamo alla Venere: vedesi in questa un giudicio soprahumano. Che havendo egli a dipingere una così fatta dea, si rappresentò nell'animo una bellezza non straordinaria, ma divina; e per dirlo in una parola, una bellezza conveniente a Venere, in guisa ch'ella assembra quella che meritò in Ida il pomo d'oro. Qui molte cose sono da dire, che hanno tutte del miracoloso e del celeste; ma io non m'assicuro pur d'imaginarmele, non che di scriverle. La Venere è volta di schena, non per mancamento d'arte come fece quel dipintore, ma per dimostrar doppia arte. Perché nel girar del viso verso Adone, sforzandosi con ambe le braccia di ritenerlo, e meza sedendo sopra un drappo sodo di pavonazzo, mostra da per tutto alcuni sentimenti dolci e vivi, e tali che non si veggono fuor che in lei: dove è ancora mirabile accortezza di questo spirito divino che nell'ultime parti ci si conosce la macatura della carne causata dal sedere. […] puossi con verità dire, che ogni colpo di pennello sia di que' colpi, che suol far di sua mano la natura. Lo aspetto è parimente qual si dèe creder che fosse quello di Venere, s'ella fu mai: nel quale appariscono manifesti segni della paura, che sentiva il suo cuore dell'infelice fine, che al giovane avvenne. E se alla Venere, che usciva del mare, dipinta da Apelle, di cui fanno tanto rumore i poeti, e gli scrittori antichi, aveva la metà della bellezza che si vede in questa, ella non fu indegna di quelle laudi. Vi giuro, Signor mio, che non si truova huomo tanto acuto di vista e di giudicio, che veggendola non la creda viva: niuno così affreddato da gli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commuoversi nelle vene tutto il sangue. […]. Trovasi ancora nel medesimo quadro una macchia

di *Venere e Adone* in appendice alla seconda edizione delle *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diverse libri* (1555).[12] Il sodalizio tra il letterato e il pittore aveva trovato ulteriore conferma nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), ove Tiziano diventava ciò che Michelangelo era stato per Vasari con conseguente spostamento dell'asse d'eccellenza dell'arte dall'area toscana a quella veneta.[13]

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,[14] 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 fondamentalmente "costruttivo" a lettori, spettatori o ascoltatori che siano.[15]

---

d'un paese di qualità, che 'l vero non è tanto vero: dove al sommo d'un picciol colle non molto lontano dalla vista v'è un pargoletto Cupido, che si dorme all'ombra; la quale gli batte diritto sopra il capo; et al d'intorno v'ha splendori e riflessi di sole mirabilissimi, che allumano, et allegrano tutto il paese. Ma tutto questo, che io mi sono affaticato di dirvi, è uno accennamento picciolo a rispetto della divinità (che altra parola non si conviene) di questa Pittura […].», cfr. *Variazioni su Adone,* I, cit., pp. 67-71, La lettera non è datata ma il riferimento ai tre cani e al Cupido dormiente riporta sicuramente al cosiddetto "tipo Prado".

[12] 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 *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di S. Magherini, vol.1, Firenze 2018, pp. 131–148. Il ciclo delle "poesie", spedite a Filippo II nell'arco di un decennio, comprende: *Danae* (1551–1553, Wellington Collection della Apsley House), *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) e *La morte di Atteone* (1559–1575, National Gallery).

[13] Per un'analisi dettagliata dell'opera di Tiziano e delle sue versioni cfr. T. DELLA COSTA, *Venere e Adone di Tiziano. Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa,* Venezia 2019.

[14] Si tengano presente almeno le varie versioni del Veronese, di Rubens, di Spranger, di Poussin, nonché le incisioni esemplate a partire dall'opera tizianesca. Tra le rappresentazioni antecedenti Tiziano val la pena menzionare soprattutto *Venere e Adone* di Annibale Carracci, oggi al Museo del Prado di Madrid. Con riguardo all'episodio specifico della morte di Adone cfr. *infra* Appendice 2; parimenti, per la letteratura, si rimanda a *infra* Appendice 1.

[15] S. SCHÜTZE, *Presentazione,* in *Estetica Barocca,* a cura di S. Schütze, Roma 2004, p. 9.

Al di là delle prove di 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 sin dalla notte dei tempi sulle coste dell'Oriente, ove la celebrazione della morte e della risurrezione di Adone già presentava i caratteri che avrebbero reso eterna la sua storia.[16] 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:

> Illa quidem monuit iunctisque per aëra cygnis
> carpit iter, sed stat monitis contraria virtus.
> Forte suem 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.

[16] Cfr. *supra* nota 1. Il mito di Adone viene inestricabilmente connesso alla morte e alla rinascita annuale della vegetazione. Sulla connessione tra acqua e sangue per il rito di Adone in Siria cfr. J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro,* cit, pp. 394-395; 403-404: «Secondo la credenza dei suoi adoratori, Adone veniva ogni anno ferito a morte e ogni anno la natura si aspergeva del suo sacro sangue. Così ogni anno le vergini siriane piangevano la prematura morte del dio, mentre il rosso anemone che era il suo fiore, sbocciava sotto i cedri del Libano e il fiume, divenuto rosso per il sangue del dio, correva verso il mare fregiando di un orlo cremisi le sinuose spiagge dell'azzurro Mediterraneo allorché il vento soffiava dal largo [...]. Sembra che questa festa fenicia [*ndr* nel santuario di Astarte a Biblio] avesse luogo in primavera poiché ne era determinata la data dal cambiamento di colore del fiume Adone e viaggiatori moderni hanno osservato che questo fenomeno avviene in primavera. In questa stagione la terra rossastra, sgretolata dalle piogge delle montagne, colora l'acqua del fiume e anche del mare per una gran distesa, di un rosso sangue, e si credeva che fosse il sangue di Adone, ogni anno ferito a morte da un cinghiale sul monte Libano. Si diceva inoltre che l'anemone scarlatto fosse sbocciato dal sangue di Adone, o che da esso avesse preso il colore, e poiché in Siria l'anemone fiorisce verso Pasqua possiamo dedurre che la festa di Adone, o perlomeno una delle sue feste, si celebrasse in primavera».

(*Met.* X, vv. 708–716) [17]

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» (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.

2. Primavera e inverno. Vita e morte.

Adone è un mito gianico 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».[18] 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».[19] 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 o sia sensazione con soggetti che oscillano tra l'orribile e la crudeltà – un tema per un pubblico e un'epoca pieni di emozionalità», mettendo a punto una «strategia

[17] Per questa e le successive citazioni dell'opera cfr. P. OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi,* introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, testo latino a fronte, Milano 2019[20].

[18] Cfr. R. GIRARD, *Il capro espiatorio,* Milano 1999[8], p. 47

[19] J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro* cit., p. 408.

artistica ed estetica»[20] perfettamente sintetizzata dal Marino: «[...] che spesso l'horror va col diletto».[21]

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 dell'omonima opera come «poema di pace»[22] – 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.

---

[20] M. OBERLI, *Aspetti di un'"estetica dell'orribile" nella pittura barocca*, in *Estetica barocca*, cit., pp. 223-240, partic. pp. 237-238.

[21] G. B. MARINO, *La Galeria,* a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento 2005, p. 69. Si tratta del madrigale composto per *La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni* per cui vedi pure *infra*. Sulla fortuna della violenza in letteratura cfr. *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana,* a cura di F. Bondi e N. Catelli, Lucca 2009, partic. A. BENASSI, *L'arco proprio adoprò d'archetto. Lettere, armi e amori in G. B. Marino,* pp. 61-77.

[22] La prefazione redatta da Chapelain (Parigi 1595 – ivi 1674) accompagna l'*Adone* sin dalla stampa parigina del 1623. Legato a Richeliu, 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 naturalmente pertiene l'*Adone.* Giocoforza, ciò comporta anche che il poema mariniano 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. S. DEBENEDETTI, *Jean, Chapelain*, Enciclopedia Italiana, 1931; N. ACCAPUTO, *Sulla genesi della "Préface" dell'*Adone, «Annali dell'Istituto Universitario Navale di Napoli», 36 (1966), pp. 75-98; J. CHAPELAIN, *Opuscules critiques,* introduced and revised by A. Duprat, Geneva-Droz 2007, pp. 50-55; A. DUPRAT, *Entre poétique et intérpretation. Sur la Lettre-préface de Jean Chapelain à l'Adone de Marino (1623),* «Littératures classiques», 86 (2015), pp. 117-128; C. CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God,* cit., pp. 62-65 (§ *Jean Chapelain's defence of the Adone*); E. RUSSO, *Premessa alla Préface di Chapelain*, in G.B. MARINO, *Adone,* a cura di E. Russo, Milano 2018[3], pp. 95-97.

D'altronde, l'esile trama narrativa è innescata proprio da Venere che batte Amore:[23]

> 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.
> Tramaro i poli e la stellata corte
> a quel fiero vagir tutta si mosse;
> mossesi il ciel, che più d'Amor infante
> teme il furor che di Tifeo gigante.
> (I, 17)

In prima battuta possiamo rilevare tre diversi modo in cui la violenza entra nel poema:

- ❖ episodi violenti, talvolta anche di notevole valenza figurativa, si ritrovano in numerosi 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 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 subordinati e gli esseri umani – come Citerea che scatena la sua furia e quella della sua corte contro Psiche (c. IV) o ancora l'ira della dea dell'amore contro Galania (c. XV) e, sotto forma di statua, contro Tricane (c. XVI) e quella 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

[23] Per il testo, ove non diversamente indicato, si fa riferimento a G.B. MARINO, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano 2018[3]. Con la dicitura *Commento* si indica d'ora in poi l'apparato di note.

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 (80-85) riprendono qui una dinamica che ha origine dalla descrizione di un perduto quadro di Apelle presente nel testo lucianeo *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 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'inguista 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» (80);

❖ 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;

❖ un lessico amoroso che, secondo una lunga tradizione, guarda pure al campo semantico della violenza. Sebbene nell'*Adone* il Marino non insista sul più marcato accostamento tra l'atto sessuale e la «pugna» – come fa invece negli epitalami, assai più espliciti, *Venere pronuba* e *Il letto* –[24] le «dolcissime guerre» del c. VIII ben si inscrivono nell'autodifesa mariniana «che s'oscena è la penna, è casto il core» (VII,

[24] Cfr. E. RUSSO, *Sulle «amorose tenerezze» del Marino. Tra Epitalami ed Adone,* «Italique», 17 (2014), pp. 141-162.

6), ricorrendo nello scambio madrigalistico tra i due amanti, specie nella parte finale, a numerosi lemmi che portano con sé una connotazione violenza 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, ucccidi 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:

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

> Su 'l mar si cala, e sì 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 trisulca 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)

Circa il lessico amoroso in cui si esprime la vicinanza – e talvolta coincidenza – tra *eros* e *thánatos*, il c. VIII è ovviamente il principale oggetto d'indagine. Nel canto *I trastulli*, in questo momento di amore panico, è logico che governi la dimensione sensuale ed erotica del poema. Non ci sembra, infatti, 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)

E se è vero che Venere affermerà che le ferite d'Amor sono «senza duol, senza ferro e senza sangue», lei stessa si dispererà sul corpo di Adone, ferri mortali scintilleranno nel poema e la terra si tingerà di sangue.

3. Sotto il segno della violenza

Adone stesso nasce sotto il segno della violenza. Nell'oroscopo formulato da Mercurio nel c. XI la luna che 'ferisce' la costellazione del Leone comporta la nascita del giovane sotto il segno «ferino» nel sito «violento».[25] La connessione

[25] «Quindi Adone è nato sotto la luna, in congiunzione con Saturno, in leone all'angolo ovest» cfr. G. POZZI, *Commento,* in G.B. MARINO, *Adone,* a cura di G. Pozzi, 2 voll., Milano 1988, vol. II, p. 479. D'ora in poi indicato con *Commento.*

della Luna con Saturno (ott. 179) e Marte (ott.180) fa sì che Mercurio tessa questo arazzo astrologico:

> 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)

E i segni vittimari si addensano su Adone sin dalla sua generazione frutto di un incesto.[26] Nel corso del poema Adone diventa 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. 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).

Nel seguire questa scia di sangue abbiamo trovato però un'altra traccia. Accanto alla violenza, guidata dall'ira, che porta alla vendetta e alla guerra vi è un'altra forza che ci sembra agire con costanza all'interno del poema. Il suo risultato è la pace ma a quest'ultima si perviene attraverso atti pietosi, scegliendo non di ferire ma di lenire. Più e più volte, nell'*Adone* Marino innesta un confronto oppositivo tra la pietà e l'ira, la prima connotata positivamente la seconda negativamente.

---

[26] Per «segni vittimari» Girard intende quell'insieme di caratteristiche che designano fatalmente il destino di una persona. Possono esser legati alla condizione fisica (come una qualche malformazione) o alla condizione sociale (orfano, straniero). Ci sembra calzante per la vicenda d'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 cosa, ma che essa privilegia gli estremi e […] proprio questo caratterizza la polarizzazione persecutoria». cfr. R. GIRARD, *Il capro espiatorio,* cit., p. 58.

Questa pietà caratterizza in primo luogo le vicende di 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.[27] Il Cavaliere si pone ai margini delle dispute teoriche, lasciando ad altri il compito di dibattere e non lanciandosi in ardite dichiarazioni di poetica.[28] Contrariamente al suo eroe imbelle, Marino *fa* e naviga mari in cui altri si perderebbero. Lì dove gli epigoni del Tasso continuavano a dimostrare, per fallimentare contrapposizione, l'altezza inarrivabile della *Liberata,* il Nostro sconvolge le carte in tavola. Facilità e venustà diventano le

[27] Su cui cfr. T. STIGLIANI, *Dello occhiale. Opera difensiva scritta in risposta al Cavalier Gio Battista Marini*, Venezia 1627, pp. 15; 116-117; G. ALEANDRI *Difesa dell'Adone poema del Cav. Marini di Girolamo Aleandri per risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani approntata da G. Aleandri su incoraggiamento di Claudio Achillini*. Apparsa postuma a Venezia, fu pubblicata in due parti, la prima nel 1629 e la seconda nel 1630. Negli stessi anni, S. ERRICO, *L'occhiale appannato dialogo di Scipione Herrico. Nel quale si difende l'Adone del Cavalier Gio: Battista Marino contra l'Occhiale del Cavalier fra Tomaso Stigliano*, Napoli 1629. Più su una posizione mediana N. VILLANI, *L'Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cavaliere Fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del Cavalier Gio: Battista Marini E alla difesa di Girolamo Aleandro,* Venezia 1630 e poi le *Considerationi di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del Cavaliere Stigliano contro allo Adone del Cavalier Marino e sopra la Difesa di Girolamo Aleandro*, Venezia 1631. Per una panoramica sulla fortuna e sfortuna delle opere mariniane nel Seicento si veda E. RUSSO, *Marino*, Roma 2008, pp. 340–359.

[28] Eccezion fatta per la *Lettera Claretti* per cui si veda E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino,* Roma – Padova 2005, pp. 138-184 o per le estemporanee dichiarazioni di poetica inserite nelle opere come in *Adone,* c. VIII,1–6 sulla poesia lasciva. Sul problema di appartenenza a un genere preciso dell'*Adone* cfr. E. ARDISSINO, *Vanitas vanitatum: una lettura dell'Adone*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XLI, 1 (2020), pp. 41-63.

nuove fondamenta di una «fabrica»[29] che, dai tempi dell'esercizio dilettevole in ambito napoletano, cresce a dismisura.[30]

Il c. XIV, dove la svalutazione dell'eroico coinvolge tanto la tradizione epica quanto quella cavalleresca,[31] ci sembra emblematico sotto questo punto di vista. L'interesse per questo canto, che chiude un trittico, è acuita 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. 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. «Pietoso» è Adone come il «troian pietoso» (IX, 133) di Virgilio, come l'«armi pietose» (IX, 182) cantate da Tasso, come il «pennello […] dolce e pietoso […] del gran pittore eterno» che ha dipinto la rossa e vermiglia granadiglia nata dal sangue di Cristo capace di suscitare «ardenti baci / di devota dolcezza e di pietade» e calde lacrime divine. 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.[32] 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 caravaggesco, specie con riguardo al successivo c. XVIII ove la pietà implode ed esplode intorno alla morte del giovane Adone.

---

[29] Così da Torino nel 1614 Marino scriveva a Sanvitale: «In Parigi penso di dare alle stampe parecchie opere mie, e specialmente l'*Adone,* il quale se bene è poema giovanile, composto ne' primi anni della mia età, nondimeno piace tanto a tutti gli amici intelligenti per la sua facilità e venustà, che mi son deliberato di publicarlo: e avedo fatta questa risoluzione, l'ho accresciuto ed impinguato in modo ch'è molto maggiore l'aggionta della fabbrica nuova che non sono le fondamenta vecchie. L'ho diviso in dodica canti assai lunghi talché il volume sarà né più né meno quanto la *Gierusalemme* del Tasso». Cfr. G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1966, p. 188, num. 110.

[30] Per una ricostruzione del processo di crescita del poema cfr. E. RUSSO, *Marino,* cit., pp. 251–264.

[31] Per i rapporti con la letteratura cavalleresca si veda A. FRANCESCHETTI, *Marino e la tradizione cavalleresca,* in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto 1989, pp. 227–253.

[32] M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano 2012, pp. 108–113.

*4. Le "illustrazioni" dell'*Adone

Torniamo alle edizioni illustrate, lì dove eravamo partiti. Non c'è dubbio che l'*Adone* si sarebbe prestato ad un'operazione del genere considerando l'elevato tasso di sequenze figurative in esso inserite. Marino è davvero *artefice*, nell'accezione vasariana del termine: erige palazzi, scolpisce fontane, dipinge quadri tanto idillici quanto violenti. Lo è qui molto più che nella *Galeria*, opera essenziale per mettere a fuoco l'interesse e i rapporti di Marino con l'arte del tempo ma paradossalmente molto meno ecfrastica del grande poema.[33]

Il Cavaliere ne era perfettamente consapevole, tanto che sin dallo stato embrionale dell'opera inizia a pensare a delle illustrazioni con cui accompagnare la stampa. Lo fa rivolgendosi a Bernardo Castello, pittore e amico:

> [...] l'*Adone*, il quale è diviso in tre libri. Il primo contiene l'origine dell'innamoramento fra la dea e' l giovane; e qui potrebbe entrare una figura d'Adone addormentato in un prato, con la faretra appesa ad un'arbore e i cani a' piedi, e la dea che gli sta sopra in atto di vagheggiarlo. Nel secondo si raccontano gli amori e i godimenti dell'uno e dell'altro; e vi sarebbe a proposito la figura di Venere e di Adone, che stanno trastullandosi in un boschetto abbracciati insieme, overo in atto di stare ascoltando gli uccelli, che vengono a mover lite inanzi a loro. Nell'ultimo si narra la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato.[34]

Il Castello è un cuneo interessante per attraversare la produzione mariniana. È presente nell'*Adone* nell'elogio dei pittori celebri (VI, 54) dove viene affettuosamente appellato «il mio Castel»; è presente nella *Galeria,* tanto nella

[33] In questi termini la questione è analizzata da Russo: «Sonetti e madrigali non si pongono cioè su una linea ecfrastica, non tendono ad una icastica resa verbale del figurato, piuttosto ne doppiano la trattazione, rielaborano nel linguaggio poetico e secondo le sue specificità la materia mitologica, le passioni descritte, la sostanza morale delle storie e delle favole. Muovendosi su una scelta di parallelismo, Marino esercita secondo uniformità la sua pratica di riscrittura: nessuno scarto di ordine interpretativo distingueva la resa pittorica della *Medusa* del Caravaggio (*Favole,* 48) dall'opera dell'oscuro pittore o della tela rimasta anonima; collocatosi in una sorta di equidistanza, ad appianare le disparità tra Tiziano e Castello, intesseva madrigali a ripetizione sul *topos* dell'arte più vera della natura, capace di ridare vita al mito, oppure sull'immagine che regala fama imperitura, acuendo di volta in volta i due concetti nella *pointe* finale». Cfr. E. RUSSO, *Marino,* cit., p. 185.

[34] G.B. MARINO, *Lettere,* cit., p. 53, num. 34.

Favole[35] quanto nella *Istorie*; nelle *Lagrime* – sezione di *Lira* III – vi è una serie che il Marino scrisse in persona di Bernardo Castello per la moglie morta; tramite il Castello il poeta entra in contatto con il mondo culturale genovese; e soprattutto il pittore è uno dei destinatari più presenti nell'epistolario mariniano. A lui è infatti indirizzata la già citata lettera della primavera del 1605. In essa, Marino non chiede disegni solo per l'*Adone* ma anche per la *Strage de gl'Innocenti,* per le stanze dei *Sospiri di Ergasto*, per un *Polifemo cieco* e per un poemetto intitolato *Il pescatore.*[36]

Ma soprattutto al Castello è legata una delle operazioni editoriali più importanti della fine del XVI secolo. Nel 1590 viene stampata da Girolamo Bartoli un'edizione in quarto della *Gerusalemme liberata* con ventuno incisioni su disegno di Castello il quale, nel 1586, si era incontrato a Ferrara con lo stesso Tasso per accordarsi sulle illustrazioni. Di esse undici sono di quel Giacomo Franco che già aveva illustrato le *Metamorfosi* dell'Anguillara, due sono firmate da Agostino Carracci (c. VIII e c. XIX), sulle rimanenti ancora si dibatte se attribuirle a quest'ultimo o meno. Nei suoi disegni il Castello tenta di offrire un sommario visivo di ciascun canto sfruttando a pieno lo spazio dell'illustrazione a tutta pagina. Il pittore si misurò nuovamente con l'opera tassiana nelle successive edizioni genovesi (1604, 1617).[37] A partire dai modelli del 1604,

---

[35] Vi è, tra gli altri, un madrigale per una Venere del Castello e Marino così gli scriveva già nel 1603, quando il pittore era a Roma: «Signor Bernardo mio caro, credami V.S., ché glielo giuro con quella integrità d'animo, con cui l'amo ed onoro tanto, che in questa mia indisposizione non ho altro consolamento e refrigerio maggiore che la *Venere* di V.S:, la quale ho fatta porre riscontro del letto e tutto il dì la vagheggio; e ne sono ingelosito in guisa, che essendomene con grande istanza da molti cari amici chiesta la copia, l'ho negata a tutti». Cfr. G.B. MARINO, *Lettere,* p. 41 num. 26.

[36] Ivi, pp. 53-54, num. 34.

[37] Rispettivamente *La Gierusalemme di Torquato Tasso con gli Argomenti del Sig. Gio: Vincenzio Imperiale Figurata Da Bernardo Castello*, Stampata per Giuseppe Pavoni, Genova, 1604 (ristampata nel 1615) e *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Con le annotazioni di Scipion Gentili, e di Giulio Gustavini, Et li argomenti di oratio Ariosti*, Stampata per Giuseppe Pavoni ad istanza di Bernardo Castello, Genova, 1617. Val la pena ricordare che il Castello tentò di attrarre anche il Marino in questo cantiere editoriale come testimonia una lettera indirizzata a Bernardo in cui, all'altezza del 1613, il poeta si rifiutava di comporre degli «argomenti» per una nuova stampa della *Liberata*, offrendo anche un saggio del confronto tra il poema tassiano e un suo poema (l'*Adone* secondo Guglielminetti, la *Gerusalemme distrutta* secondo Russo): «Io, se ben non son tale, che possa impromettere di me nulla di buono, ho però data qualche espettazione delle cose mie, e vorrei pur corrispondere al concetto che no ha fatto il mondo; il quale, se dopo tanti anni e tanta opinione, sperando qualche scoppio segnalato, vedesse alla fine i monti partorire un topo, dico quattro argomenti sopra la Gerusalemme, avrebbe ragionevolmente materia non

Antonio Tempesta esemplò le acqueforti per l'edizione romana di Angelo Ruffinelli. Il Tempesta, autore anche di splendide incisioni dal soggetto bellico e biblico, si misurò altre due volte con la *Gerusalemme*, sempre con serie di venti illustrazioni ciascuna.[38] Al di là del giudizio artistico sulle singole prove, conta che il grande poema tassiano fosse oggetto di un'operazione di tal fatta, così come lo era stato l'*Orlando furioso*[39] e come avrebbe meritato di essere anche l'*Adone*, specie considerata la passione del suo autore per le arti figurative sin da giovane presso la corte di Matteo di Capua con le sue ricchissime collezioni e ancora quando, sul finire della vita, era animato dal sogno di una propria galleria. È talmente stretto il rapporto di Marino con le arti figurative che *Bellori* nelle sue *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672) lo menziona più volte, come nella biografia di Poussin,[40] e soprattutto – proprio per la considerazione che Marino ebbe per il Caravaggio – è costretto in parte a rivedere il suo rigido schema che opponeva l'eroe Annibale Carracci all'antieroe Michelangelo Merisi.[41]

---

solo di scandalo, ma di riso. Siami lecito in confidenza di rompere il freno della modestia e di smoderare alquanto in arroganza. Iddio mi dotò (la sua mercé) d'intelletto tale, che si sente abile a comporre un poema non meno eccellente di quel che si abbia fatto il Tasso. E s'io dicessi che già l'ho fatto e che lo farò comparire alla luce, riavuti che avrò i miei scritti, non direi forse mentita. E se sarà per avventura manchevole di alcuna di quelle parti, nelle quali il sudetto è stato singolare, abbonderà forse di molte di quelle condizioni nelle quali egli è stato difettoso. Tanto basti, e sia detto con quella riverenza che si conviene ad uomo sì grande» Cfr. GB. MARINO, *Lettere*, cit, p. 141, num. 77.

[38] Per un'analisi dell'opera del Tempesta circa il poema tassiano cfr. E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta's Drawings for a "Gerusalemme Liberata"*, «Master Drawings», vol. XXXVII, 2 (estate, 1999), pp. 138–155.

[39] Cfr. S. LIBERATI, A.M. VOLTAN, *Le edizioni illustrate dell'Orlando Furioso. Repertorio bibliografico delle edizioni in lingua italiana dal XVI al XIX secolo. Edizione illustrata*, Manduria 2007; *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma 2017. Fondamentale per le edizioni illustrate dell'*Orlando furioso*, nonché per le *Trasformazioni* di Dolce, per le *Metamorfosi* dell'Anguillara e per la *Gerusalemme liberata* il portale Galassia Ariosto, vero e proprio archivio digitale dei poemi narrativi illustrati tra Cinque e Seicento a cura della Scuola Normale Superiore di Pisa http://www.galassiaariosto.sns.it/.

[40] Cfr. P. SABBATINO, *Il poema dipinto dell'artista-filosofo Annibale Cararcci, l'Adone del Marino con le allegorie di Lorenzo Scoto e l'ecfrasi del classicista Bellori (1657 e 1672),* «Studi rinascimentali», 16 (2018), pp. 145–164.

[41] Sul tema ci permettiamo di rimandare a S. STIFANO, *«Venendo nell'Accademie cantato il nome del poeta e del pittore». Cortocircuiti letterari nelle Vite di Bellori*, in *Biografie e autobiografie d'artisti nella tradizione letteraria italiana*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 5-6 luglio 2022), di prossima pubblicazione.

Bisogna attendere il 1678 per avere un'edizione illustrata dell'*Adone,*[42] pubblicata ad Amsterdam nello stesso anno in cui a Roma i cardinali dell'Indice negavano definitivamente a Vincenzo Armanni la licenza di ristampare l'*Adone* corretto.[43] Nell'edizione Elsevier – venduta a Parigi presso Thomaso Jolly – in quattro tomi si inseriscono illustrazioni incise dei canti, fuori testo e affiancate alle allegorie iniziali, ad opera di Sebastian Leclerc. Se già le allegorie non si attagliano quasi mai alla natura reale del canto di riferimento, pure le illustrazioni non sempre corrispondono al testo. La bibliografia al riguardo è praticamente assente ma val la pena valutare in che modo l'incisore si misura con i versi mariniani.[44] In primis, va rilevata la preferenza per composizioni con poche figure – in genere non più di due o tre – immerse in un paesaggio boschivo o tra elementi architettonici. Già il frontespizio si presenta decisamente meno elaborato rispetto a quello dell'edizione veneziana per Sarzina, probabilmente del 1626, brillantemente analizzato dalla Terzoli:[45] non compaiono infatti i presagi funesti della morte, né tantomeno la posa criptica simile a San Giovanni Battista (figura 1). Nel frontespizio del 1678 Adone viene semplicemente rappresentato come dormiente – atteggiamento che in effetti avrà diverse volte nel corso del poema – sotto un albero la cui chioma è interamente occupata dal medaglione con la scritta «L'Adone del Marino». Come attribuiti è facilmente visibile la lancia mentre il laccio che gli segna il torso potrebbe reggere il corno.

---

[42] Cfr. F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Firenze 2000, pp. 43-44, §15.

[43] Cfr. C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura,* Roma-Padova, 2008, pp. 307-327.

[44] Unico lavoro significativo è quello di C.A. JOMBERT, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc, chevalier romain,* 2 voll., Parigi 1774. L'incisore nacque a Metz il 26 settembre 1637, da una famiglia di nobili origini caduta in disgrazia prima per la propria professione di fede protestante e poi per la peste. Il padre, Laurent le Clerc, nato nel 1590, perfeziona a Parigi l'arte appresa da un orafo di Metz. Il figlio, ossia il nostro Sébastien, apprende dal padre l'arte dell'incisione sin dalla giovane età, sebbene ben presto vi affianchi gli studi d'ingegneria. Con riguardo all'*Adone* e al suo impegno in altre edizioni di testi italiani cfr. Ivi, I, pp. 44-45: «Le grand nombre de planches que le Clerc a gravées pour une très-jolie édition de quelques petits poëmes italiens, imprimés à Paris en 1678, chez Thomas Jolly, sous le nom des Elsevirs, de grandeur *in-vingt-quatre,* ne nous permet point de les passer sous silence. Elles forment une suite de lus de soixante petites estampes très-spirituelles et très-bien gravées, qui ont servi pour *la Gierusalemme liberata : l'Adone del Marino : il Pastor fido : Aminta : Fili di Sciro*» (corsivo del testo).

[45] M.A. TERZOLI, *Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone,* «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2 (maggio-agosto 2009), pp. 299-314.

Completamente nudo, se non per il drappo che ne copre i fianchi, il giovane cacciatore – tutt'altro che pronto all'azione – è accompagnato da un cane, forse il fedele Saetta (figura 2). La semplificazione è un tratto facilmente riscontrabile nelle scelte dell'incisore, sia per il numero sempre esiguo di personaggi – solo per il c. II (figura 3) e per l'ampia scena degli spettacoli del c. XX si contano più di tre figure (figura 4)–,[46] sia per la poca dinamicità delle scene – come per il c. VII, ove non solo sono semplficate nei loro attributi Poesia e Musica ma anche il movimento appare capovolto, dato che nel poema è il corteo che si avvicina ad Adone e non viceversa (figura 5) – sia in singole illustrazioni come quella del c. IX. L'immaginifica «alta struttura» della fontana di Apollo descritta nelle ott. 93-111 che conta Pegaso, l'Elicona, le Muse con i diversi strumenti, Apollo, numerose vasche, le statue della Gloria, della Fama, della Virtù e della Fortuna e gli scudi con le armi, viene forzatamente ridotta nell'illustrazione corrispondente (figura 6), inserendovi però i «bianchi cigni» (166) che traggono dalla fonte di Apollo capacità profetiche e poetiche. Gli unici elementi significativi conservati sono gli accennati scudi e la statua di Apollo, in una posa però diversa da quella descritta: «In testa il lauro, al fianco ha la faretra, / e versa l'acqua in più capace vaso. / L'acqua, che d'alto vien lucida e tersa, / per l'armonico plettro in giù riversa». Anziché inserire la fontana in un «boschetto» dove «folta stendon la chioma allori e faggi» e dove le «aromatiche piante [...] fan con l'ombre lor frondose e spesse / il loco insuperbir», l'illustratore opta per un elegante giardino alla francese, disegnato intorno al grande asse principale su cui si inserisce la fontana, con aiuole da entrambi i lati, simmetriche e dalle identiche proporzioni.[47]

---

[46] Che si tratti di una specificità di questo ciclo di incisioni emerge dal confronto con la serie approntata per la *Liberata*, Elseviers-Jolly, 1678, tratteggiata sulla falsariga delle precedenti del Castello e del Tempesta, con un'affastellarsi di personaggi. Bastino, come esempio, le descrizioni fattene da Jombert per i cc. I-II, sia per scene più direttamente ambientate nei campi militari – e in quanto tali inevitabilmente assenti nell'*Adone* – sia per episodi meno epicamente connotati: «*Canto I°*. Cette planche représente un camp: à gauche, sur le devant, un commandant à cheval, à droite, plusieurs soldats à pied; dans le lointain, des bataillons rangés qui se disposent pour le combat; plus loin, des tentes, et un ville sur une hauter. *Canto II°*. Un jeune homme et une jeune fille qu'on lie ensenmble à un poteau, sur un échaffaut élevé, poure être brûlés. Un homme à cheval, et plusieurs gens armés au pied de l'échaffaut», (C.A. JOMBERT, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc,* cit., I, pp. 235-238) ove naturalmente l'uomo a cavallo è in realtà Clorinda resa con un dinamismo completamente assente nel ciclo dell'*Adone*.

[47] La perizia architettonica, unita a quella ingegneristica, emerge in ulteriori stampe ricordate da C. A. JOMBERT, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc,* cit., I, p. XLI-XLII : «Une grande partie des planches pour la belle édition de l'architecture de Vitruve, pur Perrault, *in-folio*, et toutes celles pour l'édition *in douze* de l'abrégé du même aevrage: *les trenteneuf fontaines des*

D’altronde, a partire dagli anni Sessanta del Seicento, Luigi XIV aveva iniziato spasmodicamente ad ampliare i giardini di Versailles già voluti da Luigi XIII impostandoli soprattutto intorno alla figura di Apollo, personificazione del re stesso nei suoi attributi solari, facendone un modello per gli anni a venire. Si evince così un’altra tendenza di Leclerc, documentato a Parigi dal 1665 e vicino al maggior artista reale del tempo, Charles Le Brun:[48] nei pochi casi in cui sia rappresentato un elemento architettonico o di vestiario, l’illustratore sceglie di attualizzare tali aspetti (pratica d’altronde non estranea al Marino) sia laddove ciò sia giustificato dal *locus* del testo prescelto – come per il c. XI con la rappresentazione di Maria de Medici – sia dove invece si tratti di una scelta che o non trova ragione nei versi – quale il giardino sottostante Apollo e Pavone per il c. VI – o che è del tutto contraria a quanto raccontato ed è il caso del c. XIV. Da questi tre canti possiamo trarre ulteriori conclusioni. La scelta della regina francese (figura 7) è piuttosto ovvia considerando il c. XI, sebbene la Fama venga rappresentata topicamente nell’atto di suonare la tromba rinunciando alla ben più icastica descrizione mariniana, modellata su Giuditta:[49]

---

bosquets du labyrinthe de Versailles: la grand et très-belle estampe où sont représentées les machines qui ont servi à transporter et à élever les deux pierres immenses qui couvrent le grand fronton du Louvre: les tapisseries du Roi d'après les tableaux de M. le Brun, qui ont pour sujet les quatre élémens et les Quattre saisons, etc.» (corsivo nostro).

[48] C.A. JOMBERT, *Catalogue raisonné de l’oeuvre de Sébastien Leclerc,* cit., I, p. XXXVII: «M. Le Clerc vint à Paris vers la fin de 1665, dans l’espérance de s’avancer dans le Génie; mais M. le Brun, premier peintre du Roi, qui eut occasion de la connoître, lui ayant trouvé des talens extraordinaires pour le dessein et la gravure, le détourna de sa premiere idée, et lui conseilla de se livrer tout entier au penchaut qui le portoit à ce bel art. Notre artiste suivit les conseils de ce grand peintre, lequel de sou côté prit un intérêt particulier pour ce jeune homme, et lui procura les moyens de faire connoître ses talens». Sul talentuoso pittore francese cfr. *Le Brun, Charles,* a cura di P. Lavedan, Enciclopedia Treccani, 1933, *ad vocem* e val la pena ricordare che Le Brun è occupato a Versailles dal 1674 al 1686. Grazie alle proprie capacità e all’apprezzamento di Le Brun, Leclerc entra a pieno titolo nella cerchia degli artisti reali, tant’è che il ministro Colbert gli concederà un alloggio all’Hotel Royal des Gobelins insieme a una pensione di seicento corone (cfr. C.A. Jombert, *Catalogue raisonné,* cit., p. XXXVIII), a cui rinuncerà anni dopo per essere «plus libre de travaillet pour les particuliers qui desiroient avoir de ses gravures» (ivi, p. XLII) ma ciò ovviamente non interrompe i rapporti con l’ambiente reale, come dimostra l’incisione stampata in occasione del Canal Royal de Languedoc, oggi Canal du Midi (ivi, p. XLIV).

[49] Alla *Giuditta* Marino dedica, oltre il componimento in apertura delle *Historie* (*Giudit con la testa d’Oloferne di Christoforo Bronzino*) anche un madrigale [3] nella sezione *Ritratti Donne, Belle, Caste e Magnanime* della *Galeria,* ove il «teschio mozzo» di Oloferne potrebbe essere eco del medesimo «orribil teschio» di F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis,* III, v. 56, stante che la sua presenza tra le belle, caste e magnanime trova giustificazione sin dalla «Iudìt hebrea, la saggia, casta e forte» celebrata nel *Triumphus Pudicitiae,* v. 142. Pure l’utilizzo dell’iconografia della

Di tersa luce e folgorante acceso
brando, a' cui lampi il sol perdea,
stringea ne l'una man, l'altro sospeso
reggea del busto essangue un capo sciolto:
per la squallida chioma avinto e preso,
fosco nel ciglio e pallido nel volto,
spirava nebbia; e seppe Adon che questa
de l'Oblio smemorato era la testa.
(XI, 106)

In un secolo certo non timido nel rappresentare il violento atto dell'eroina biblica,[50] Leclerc preferisce evitare una simile occorrenza che mal si sarebbe accostata alla sovrana e in generale evita ogni elemento orrifico. La violenza palese entra nella sola illustrazione del c. I (figura 8): in questo caso, rispetto alla nota incisione di Valesio che forse testimonia un intento di illustrare l'*Adone* (figura 9),[51] il francese segue piuttosto fedelmente il testo, rappresentando i soli Venere e Amore in un perfetto quadretto realistico-quotidiano secondo l'indicazione dei versi mariniani per cui il «garzon [...] da la materna man pianse battutto» (11). La dea, come una qualsiasi madre, trattiene il figlio esponendone i glutei e «con un flagello di rose insieme attorte / ch'avea groppi di spine ella il percosse» (17). Anche la scelta di ambientare la vicenda all'interno della camera da letto appare giustificata dal testo, posto che dopo esser stato punito Amore

betuliense per la Fama potrebbe esser stata suggerita dalla presenza della donna nel *Trimphus Famae,* II, 119-120. Sulla fortuna dell'eroina biblica tra Cinque e Seicento cfr. P. COSENTINO, *«Saggia, casta e forte»: Giuditta nella letteratura italiana rinascimentale e barocca*, in *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento,* Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021 – 27 marzo 2022, a cura di M.C. Terzaghi, Roma 2021, pp. 35-46; M. OBERLI, *Aspetti di un'"estetica dell'orribile" nella pittura barocca,* cit., pp 223-236.

[50] Cfr. *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta,* cit., non solo per i dipinti più noti ma pure con riguardo alle incisioni, tra cui ricordiamo quella di Abraham Bosse, *Giuditta con la testa di Oloferne,* 1645e quella di Gilles Rousselet da Claude Vignon, *Giuditta con la testa di Oloferne,* 1647 circa, pubblicata nella *Gallerie des femmes fortes* di Pierre Le Moyne, Parigi 1647.

[51] Cfr. M.A. TERZOLI, *Frontespizi figurati,* cit., p. 310 in cui la studiosa rimanda giustamente alla lettera parigina del gennaio 1620 indirizzata al Ciotti come ulteriore punto di contatto tra l'artista e il poeta per la mancata illustrazione della *Sampogna*: «Il pensier mio era d'istoriarla tutta, ornandola di figure d'intaglio dolce o almeno all'acqua forte proporzionate alle favole ed ai suggetti. Ma qui ha pochi maestri, che possegganno eccellenza di disegno: ed infine non si ritrovano per tutti i Tempesti, i Reni, i Valesi, né i Morazzoni», in G.B. MARINO, *Lettere,* cit., pp. 257-259, num. 138.

esce «de la reggia materna» (18). Sono poche le scene inserite in uno spazio chiuso e interno: oltre le già citate del c. I e del c. XI, possiamo aggiungere solo quelle del c. IV e del c. XIV. Per il c. IV, Leclerc rappresenta Amore e Psiche in piedi sotto un tendaggio in un elegante stanza mentre si danno la mano destra (figura 10) Anziché riprodurre il momento topico della scoperta della natura di Amore da parte di Psiche, o le innumerevoli prove affrontate da quest'ultima e il suo confronto con Venere, Leclerc tratteggia un episodio che in realtà non c'è nel c. IV, ove in ultimo «dopo tante aspre fatiche / nel teatro del ciel sposata è Psiche» (290). Tuttavia, il gesto delle mani potrebbe essere ispirato, oltre che dalla pratica comune, da un altro passo mariniano relativo al momento del matrimonio sancito da Mercurio tra Venere e Adone: «de l'un e l'altro, in pegno di mercede, / giunse le destre» (VII, 22). Per il c. IV, così come per il c. II, Leclerc raffigura il mito di secondo grado rispetto a quello adonio, scelta inevitabile considerato che la vicenda di Amore e Psiche e quella di Paride occupano quasi per intero il canto in cui sono inserite. Non così invece per i canti mitologici 'seriali', ossia il V e il XIX. Invece di selezionare uno dei miti qui raccontati – alcuni dei quali con una notevole fortuna iconografica –, in entrambi i casi l'incisore preferisce tratteggiare l'atto stesso del narrare. Per il c.V, sull'esterno di un tempio classico e non all'interno del palazzo d'Amore, ecco Mercurio che cerca di istruire Adone attraverso i racconti su Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila, Attide (figura 11):

> Favoleggiando poi dolce il consiglia
> e con modi piacevoli il ripigia:
> «[...]
> Ma perché muto veggioti e pensoso,
> sia pensier, sia rispetto o sia cordoglio,
> consolar mesto, assecurar dubbioso,
> consigliar sconsigliato oggi ti voglio
> [...]».
> (V, 14-16)

Parimenti per il c. XIX la scena raffigura gli dei e le dee giunti a consolare Venere (figura 12): sebbene, stando al poema, dovremmo trovarci nei giardini e non più nella «stanza dei trastulli» (10-11), Venere è distesa nuda su una sorta di letto con Cerere che la sorregge da dietro, Teti in ginocchio piangente da un lato e Cupido dall'altro (quest'ultimo aggiunta originale di Leclerc), Bacco in piedi di fronte e Apollo che troneggia su tutti seduto tra le nuvole appare in procinto

di prendere la parola. Le divinità presentano i loro attributi tipici,[52] alcuni in accordo con i versi mariniani (15-18) – come le spighe che cingono il capo di Cerere o l'edera e l'uva per quello di Bacco, oppure Apollo che «con la manca sostien gemmata cera» –, mentre altri dettagli non si ritrovano nell'incisione, specie per quanto riguarda Teti che non presenta alcuna peculiarità, più simile a una Maddalena piangente che a una divinità marina. D'altronde, l'intera impostazione della scena può facilmente essere accostata a quella di un compianto. Stupisce quindi che per il c. VI Leclerc decida di rappresentare un mito secondario come quello di Pavone e Colomba (figura 13), a fronte di un canto che pure offriva prezioso materiale come l'entrata nel giardino del piacere, i miti di Europa e Endimione, l'eloglio della granadiglia e la narrazione da parte di Venere di alcuni episodi della vita di Amore ad Adone. Forse di nuovo, oltre ad un'attualizzazione ricorrente nell'elegante giardino sottostante, si può riscontare una preferenza per il dio solare, dato che della storia che copre all'incirca venti ottave (79-98) di fatto Leclerc rappresenta il momento finale, successivo alla metamorfosi punitiva voluta da Giove, in parte mitigata da Apollo:

> Giove, che vide il forsennato e sciocco
> giovane depredar l'auree fiammelle,
> sdegnossi forte e da grand'ira tocco
> gli trasformò repente abito e pelle;
> l'orgoglioso cimier divenne un fiocco
> e ne la falda gli restar le stell;
> *Febo, che pietà n'ebbe e l'amò tanto,*
> *per sempre poi gliele stampò nel manto.*
> (VI, 94, corsivo nostro).

Per quanto riguarda l'illustrazione del c. XIV il discorso può allargarsi all'intero ciclo di Falsirena, per il quale non vengono minimamente considerati episodi con un alto gradiente figurativo come la metamorfosi di Adone in pappagallo (nonché quella di Falsirena), gli amori di Venere e Marte, le arti magiche di Falsirena, specie nella splendida scena di negromanzia calcata sull'Eritto lucanea. In primis va detto che la maga non viene mai rappresentata, nonostante illustrazioni senza i due protagonisti siano altrove presenti (cc. IV, VI,

[52] Cfr. C. RIPA, *Iconologia,* a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012; V. CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* prefazione di A. Grossato, Milano 2015.

IX, XI, XVI). Naturalmente non c'è Venere, rappresentando questo il momento della separazione, né tuttavia compaiono altri personaggi secondari che pure giocano un ruolo in questi canti, come la Gelosia, Marte, Silvania, l'onnipresente Mercurio, Filora e Filauro, Argene, Sidonio e Dorisbe, Orgonte e Malagorre con tutti i loro sgherri, l'orrida carceriera Feronia o l'ancella Idonia e, come anticipato, la Maga. Leclerc fa invece le seguenti scelte:

- c. XII viene rappresentato Adone, con uno sguardo dubbioso, sul ciglio di una strada mentre tiene con il guinzaglio un cane (figura 14).

L'animale potrebbe essere il «perricco» (110) di Silvania che insieme alla cacciatrice guida il giovane presso il regno di Falsirena. Nondimeno l'eliminazione completa della ninfa e l'atteggiamento del cane completamente diverso da quanto descritto nelle ott. 131-132 non permettono di identicare con certezza la vicenda prescelta da Leclerc, che potrebbe anche aver optato per il momento della fuga di Adone, quando «errante e fuggitvo / sen va piangendo e tapinando intorno», timoroso della propria omba e di ogni «sterpo [...] che 'l sentiero ingombra» (95-96) ma la presenza del cane, in questo caso, non troverebbe riscontro;

- c. XIII ritorna, come nel frontespizio, l'immagine di Adone addormentato, forse sulla riva di un fiume ma comunque in un paesaggio boschivo (figura 15).

A questa altezza Adone dovrebbe trovarsi o nell'orrida prigione o sotto forma di pappagallo: né l'uno né l'altro aspetto vengono accolti da Leclerc che raffigura il giovane dormiente, anche se va detto che nel canto il sonno indotto dal liquore drogato permette la sottrazione dell'anello magico donatogli da Venere, contribuendo a portare avanti la narrazione (ma l'episodio è ambientato nella prigione);

- c. XIV Adone, con un incedere simile a quello di Maria de' Medici per il c. XI, viene raffigurato in abiti femminili mentre passaggia nei giardini di un elegante palazzo (figura 16).

È trasparente in questo caso la preferenza di Leclerc per l'attualizzazione e per una resa formale sobria e misurata rispetto al caotico errare di Adone nel XIV canto. È vero che il giovane indossa abiti femminili – con l'inevitabile capovolgimento della vestizione cavalleresca – per sfuggire agli sgherri di Falsirena, ma si impossessa di tali vesti quando, «giunto alla marina», vede uno «stormo di villanelle» intente a lavarsi e a scherzare, non curanti degli abiti lasciati sulla sponda (9-10). L'ambientazione non potrebbe quindi riferirsi al primo momento del travestimento di Adone, né però trova giustificazione nella

successiva «selva» o nel «pratel di mille fior dipinto» (11) e certamente non nella torre angusta e isolata che «era de' ladron la cova e'l nido» (22) dove Adone viene tenuto prigioniero con i gemelli Filora e Filauro o nella successiva «occulta grotta» (61) in cui lo conduce Malagorre.

Elegante elemento architettonico è pure quello che domina l'illustrazione del c. XVI, incentrata sul tempo di Venere (figura 17). Ivi, nel canto, si svolge il concorso di bellezza per eleggere il nuovo re di Cipro. Come per la fontana di Apollo, la struttura – descritta magnificamente dal Marino con pericolose interferenze tra sacro e profano a partire dall'ott. 23 – viene semplificata con una facciata tetrastilo e abbozzati fregi. Nondimeno, l'accennata resa dell'interno del tempio riprende il particolare della statua di Venere affiancata da Amore descritto nelle stanze 56-58, dimostrando una certa attenzione per il dettato mariniano.

Al di là dei particolari, Leclerc riesce a cogliere alcuni importanti aspetti strutturali del poema. Non sarà un caso che Adone e Venere compaiano insieme per la prima volta nell'illustrazione del c. VIII (figura 18) intenti nei loro trastulli e poi – se si eccettua il c. X in cui ascendono con Mercurio (figura 19) – direttamente in quella del c. XV quando i due si riuniscono (figura 20), vicino ad una fonte analoga a quella raffigurata per il c. VIII. Inoltre, mentre per la figura del c. XV Adone si protende e va verso Venere, in modo speculare in quella del c. XVII in cui c'è una nuova separazione, il giovane cacciatore si allontana dalla dea che si asciuga le lacrime mentre Amore tenta di bloccarlo (figura 21). Tale scena non trova una corrispondenza precisa nei versi del poema, ma è certamente memore della tradizione iconografica inaugurata dal *Venere e Adone* di Tiziano, in virtù della quale probabilmente si giustifica anche la presenza di Amore che non compare invece nel c. XVII. D'altronde anche la scelta di mostrare Adone da solo nei cc. XII-XIV, di dedicare ben sei illustrazioni non ai supposti protagonisti (cc. IV, VI, IX, XI, XVI, XX), di far apparire il giovane per la prima volta direttamente nel c. V, rivela come fosse chiaro pure nelle scelte illustrative che – al di là del trittico di Falsirena – il presunto eroe non domina mai la scena del suo omonimo poema. Per i canti III e XVIII Leclerc fa proprio un altro tratto della vicenda adonia, ossia la pericolosa contaminazione tra sacro e profano. Nulla nei versi mariniani giustifica l'organizzazione della scena del c. III data dall'illustratore francese che dovrebbe corrispondere all'ott. 43 (figura 22):

> Dal purpureo turcasso, il qual gran parte
> de le canne pungenti in sé ricetta,
> parve caso improviso e fu bell'arte,

la punta uscì de la fatal saetta.
Punge il fianco a la madre, indi in disparte
timidetto e fugace il volo affretta;
in un punto medesmo il fier garzone
ferille il core et additolle Adone.
(III, 43)

Sicuramente la scelta di Leclerc rende più immediata la volontarietà dell'atto di Amore, ma non rispetta il dettato mariniano. Ci sembra invece che nella raffigurazione del piccolo dio che vola scagliando la freccia e della dea che si lascia andare abbandonata sul terreno possano cogliersi echi delle più o meno coeve rappresentazioni delle estasi di sante, a partire dalla berninana *Estasi di Santa Teresa*[53] per arrivare alle innumerevoli *Maddalena in estasi*,[54] tra le quali varrà la pena ricordare quantomen la *Maddalena con due angeli* di Guido Reni o l'*Estasi della Maddalena* di Giovanni Gioseffo Dal Sole anche per la diagonale che unisce la donna e l'angelo (figura 23), nonché l'*Estasi della Maddalena* di Rubens, la caravaggesca *Maddalena in estasi* di Finson – a cui potremmo

[53] Cfr. S. TERESA D'AVILA, *Vita,* in EAD., *Opere complete,* a cura di L. Borriello, G. Della Croce, Milano 2008[3], cap. XX: «Vorrei poter spiegare, con l'aiuto di Dio, la differenza cha passa fra l'unione e il rapimento, o elevazione, o volo dello spirito, come lo chiamano, o trasporto, che è tutt'uno; intendo dire che questi differenti nomi indicano la stessa cosa, che si chiama anche estasi [...] si svolge internamente ed esteriormente. [...]. Durante questi rapimenti sembra che l'anima non sia più nel corpo, tanto che questo, sensibilmente, sente che gli viene a mancare il calore naturale e, a poco a poco, si raffredda, anche se con grandissima soavità e gioia [...]. Il Signore, mentre ero in tale stato, volle alcune volte favorirmi di questa visione: vedevo vicino a me, dal lato sinistro, un angelo in forma corporea [...] non era grande, ma piccolo e molto bello, con il volto così acceso da sembrare [...] un cherubino [...]. Gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro [...]. Pareva che me lo configesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via, lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere quei gemiti di cui ho parlato, ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non e'era da desiderarne la fine». La presenza dell'angelo è caratteristica in comune con l'estasi della Maddalena in numerose rappresentazioni e potrebbe spiegare l'atteggiamento di Amore che vola anziché essere in grembo a Venere.

[54] L'avvenimento dell'estasi assume un'inedita centralità nella spiritualità secentesca, come rivelano opere quali quella di F. BORROMEO, *De estaticis mulieribus et illusis,* Milano 1616. In generale sull'estasi e in paricolare sulla figura di Maddalena cfr. M. MOSCO, *Estasi,* in *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico* (Palazzo Pitti, 24 maggio – 7 settembre 1986), a cura di M. Mosco, Milano 1986, pp.166-175 con le schede 60-66; sulla fortuna di Maddalena in Francia nello stesso catalogo cfr. O. DELENDA, *Il sermone attraverso l'immagine, la Maddalena in Francia nel XVII secolo,* pp.178-184.

aggiungere forse ormai l'orginale, individuato e al Merisi attribuito da Mina Gregori e poi da Bert Treffers –[55] e quella di Simon Vouet per quel languore che rende assai simile morte e amore come ricordano i versi latini che accompagnano la stampa di Tortebat (1666) di quest'ultima: «Incertum moritur vel Magda languet Amore. Langueat haud refert an moriatur: amat».[56]

In una posa simile, con un braccio cadente sul masso e l'altro disteso lungo il fianco e con le gambe semi incrociate, appare Adone nell'illustrazione del c. XVIII che si inserisce all'interno della complessa vicenda iconografica della morte del giovane cacciatore (figura 24).[57] L'illustratore predilige in questo caso la categoria da noi indicata come 'Venere statica', ossia già presente sulla scena, contrapposta alla 'Venere dinamica' che giunge accorrendo presso il corpo di Adone, la prima più simile nel suo compassato dolore alla Vergine, la seconda alla Maddalena disperata.[58] In particolare, all'interno della prima opzione, possiamo operare un'ulteriore distinzione tra rappresentazioni della dea che esterna in maniera palese il suo dolore – spesso col gesto universale delle braccia spalancate – e quelle in cui invece Citerea è piuttosto colta da mestizia e rassegnazione, per le quali possiamo ricordare la Venere inginocchiata del dipinto di Rubens oggi a Gerusalemme. A quest'ultimo gruppo appartiene la dea dell'edizione del 1678: al di là della nudità persistente in tutte le illustrazioni, Venere è tratteggiata in una posa che, ancora una volta, ha echi più sacri che profani, inginocchiata presso il corpo dell'amato ormai morto, le mani giunte in

[55] Cfr. B. TREFFERS, *Dietro le quinte dell'estasi. Caravaggio e la Maddalena del 1606,* «Archivio italiano per la storia della pietà», 29 (2016), pp. 221-260. La scoperta e l'attribuzione del dipinto sul finire del 2014 da parte dell'insigne studiosa e il contestuale ritrovamento del foglio manoscritto di piccolo formato in cui si fa esplicito riferimento a una *Madalena roversa di Caravaggio* hanno aperto nuove prospettive per gli studi caraveggeschi, di cui una *summa* è stata offerta dal bellissmo convegno organizzato a Napoli agli inizi del 2020 *Caravaggio a Napoli. Ricerche in corso,* Museo di Capodimonte, 13-14 gennaio 2020.

[56] Per ulteriori opere, tra cui ricordiamo almeno *La Maddalena* del Morazzone, quella del Cagnacci e quella di Jacopo Palma il Giovane, cfr. *La Maddalena tra Sacro e Profano,* cit.; G. TESORI, *Maddalena, con una ghirlanda di testi e di immagini,* introduzione e e note di G. Ravasi, Milano 1989; *Maddalena. Il mistero e l'immagine* (Musei San Domenico – Forlì, 27 marzo – 10 luglio 2022), a cura di C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, P. Refice, Cinisello Balsamo 2022.

[57] Cfr. *infra* Cap. III e Appendice 2.

[58] Valgano come esempi principe degli atteggiamenti diversi delle due donne il gruppo scultoreo del *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò dell'Arca, conservato nella Chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna, e la *Pietà* di Tiziano, ultima opera dello straordinario artista completata da Jacopo Palma il Giovane e oggi conservata alle Galleria dell'Accademia di Venezia.

preghiera all'altezza del seno e il capo chino, segno universale di tristezza e malinconia fin dall'antichità e nei secoli successivi.[59] Infatti, sembra che persino il cinghiale, che fa capolino in basso a destra, pieghi la testa prendendo parte al cordoglio, il che – se è vero che non trova riscontro nei versi mariniani che descrivono la morte e poi il compianto – rispecchia però l'infatuazione e il pentimento del cinghiale che emergono nel corso del processo: «Ma sappi, o dea, che se t'offese il dente / scusimi Amor, fu l'animo innocente».[60]

---

[59] Cfr. *Mélancolie. Génie et folie en Occident,* (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 13 ottobre 2005 – 16 gennaio 2006), a cura di J. Clair, Paris 2005, pp. 38-41.

[60] In chiusura, riportiamo qui in nota le descrizioni di C.A. JOMBERT, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc,* cit., I, pp. 238-240: «Le titre au haut d'une estampe, dans un cartel. On voit au bas un berger endormi, au pied d'un arbre, ayant son dard sous le bras droit, et son chie coucé à ses pieds. Le nom de le Clerc n'est resté qu'a cette seule estampe; on y lit: S. le clerc in. E f.; Planche I. Venus toute nue, agenouillée rus le pied de son lit, fouettant l'Amour avec un gros bouquet de roses; Pl. 2. Jugement de Pàris. A gauche, sur le devant, ce berger est assis sur une bute de terre, tenant une pomme, Mercure est à coté de lui. A côte de Mercure, Vénus toute nue, dans la demi-teinte, accompagnée de l'Amour; vis-à-vis de Pàris, Pallas le casque en tête, et Junon avec deuc paons attelés à son char; Pl. 3. Une femme toute nue couchée sur le dos, sur une grande draperie, et qui semble dormire. L' Amour vole vis-à-vis d'elle, et lui tire une fleche entre deux mamelles; Pl. 4. On voit ici un jeune homme avec des ailes et une jeune file, tous les deux debout sous un dais, qui se donnent la main dans un sallon; Pl. 5. Un jeune homme tout nud assis au pied d'un morceau d'architecture, du bas duquel sort une fontaine. Mercure debout devant lui, sempre lui parler; Pl. 6. On voit sur cette planche en parterre de jardin en broderie, avec un bassin circulaire, au milieu duquel est une espece d'isle de meme forme. Dans le ciel, le soleil, ou Apollon, qui attache des yeux à la queue étalée d'un paon qui fait la roue; Pl. 7. Conversation entre deux femmes qui ont à leurs pieds une guitarre et un livre ouvert: elles sont assises à l'ombre de plusieurs arbres de haute futaie. Un berger debout et presque nud se présente devant elles; Pl. 8. Une femme toute nue à demi couchée sur le bord d'une fontaine, sous une grotte de rocaille, tient embrassé un jeune homme assis à côté d'elle, qui est aussi tout nud, et qui a les jambes dan l'eau; Pl. 9. Trés-jolie fontaine d'eau jaillissante, aux armes de France, au milieu d'un parterre, avec plusieurs cygnes qui nagent dans son bassin. Au haut est une statue d'Appollon royonnant de lumiere, et appuyé sur la lyre; Pl. 10 Vénus et Mercure, enlevant un jeune homme qui est tout nud, et le conduisant au ciel; Pl. 11. Une dame habillée richement, l'éventail à la main, qui se promene dans un riche sallon. La Renommée vole au-dessus d'elle, en sonnant de la trompette; Pl. 12. Un jeune homme presque nud marche en tenant en lesse un chied de chasse a longues oreilles, qui va davant lui; Pl. 13. Un jeune homme, les bras et les jambes nud couché négligemment, dort aupres d'une fontaine dans un paysage assez désert; Pl. 14. Une dame bien ajustée avec un panache sur la tete, se promene dans un beau jardin; Pl. 15. Une femme toute nue assise sur le bord d'une cuvette qui reçoit les eaux d'une fontaine jaillissante, au milieu d'un bosquet garni de grands arbres, est surprisé en cet état par un jeune homme qui paroit vouloir la caresser; Pl. 17. Un jeune berger se dispose à quitter une nymphe toute nue qui se désespere; l'Amour s'efforce en vain de le retenir; une grande draperie est suspendue au-dessus de leurs têtes; Pl. 18. Une jeune homme nud, étendu mort sur la terre, son javelot à côte lui. Une nymphe aussi

Negli anni a venire speriamo dunque di approfondire i sospetti e le intuizioni di uno dei maggiori studiosi del Barocco, di Marino e di quella mobile, feconda e meravigliosa linea di confine che si muove tra arte e letteratura:

> Il sospetto che ci pare fondato e da approfondire ulteriormente – tenendo conto della selva di contraddizioni reali delle quali si carica dall'Umanesimo al Barocco, la presenza del sistema mitologico – che l'androgino figlio dell'amore incestuoso di Mirra venga temporaneamente a caricarsi di sensi simbolici profondi e ambigui.
>
> [...]
>
> L'amore del Marino per le incisioni e per i libri illustrati da incisioni (la *Gerusalemme* del Tempesta [*Ep.* n. 173] ed altri pezzi certamente posseduti come lo stesso poema tassiano curato da B. Castello e, più indietro, l'*Hypnerotomachia Poliphili* cui tanto deve l'*Adone*) merita di essere attentamente approfondito. Attraverso i maestri dell'incisione egli ricava, filtrata dal *medium* particolare, una profonda ed estesa cultura iconografica, pregna dei succhi del Rinascimento inquieto, della quale […] la sua poesia si nutre inconfondibilmente.[61]

---

toute nue semble pleurer sa perte. A droite, sur le devant, on voit une tête de sanglier; Pl. 19. Vénus assise sur un lit soutenue par une nymphe qui est debout derriere elle, le brais droit appuyé sur une autre nymphe qui pleure, ainsi que l'Amour qui est à côté d'elle. Bacchus est debout, vis-à-vis d'elle: Apollon à droite dans le ciel, sur des nuages, semble lui adresser la parole; Pl. 20. On voit ici des dases et des jeux dans une espece de parterre, avec une grande multitude de spectatuers assis autour de l'arene, qui regardent ces divertissemens». Jombert probabilmente non aveva piena contezza del poema mariniano, non solo perché non nomina praticamente mai Adone, designandolo genericamente come giovane uomo o pastore – con una lemma che, nella tradizione francese specie grazie a Ronsard, sarà spesso collegato al giovane – ma anche perché lì dove potrebbe individuare con certezza il personaggio rappresentato, come per Amore e Psiche nel c. IV o Maria de'Medici nel c. XI, lo indica sempre con termini generici, arrivando addirittura a connotare Venere come una qualunque «femme» o ninfa per i cc. III, VIII, XV, XVII, XVIII.

[61] G. FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma 2001, pp. 52; pp. 104–105.

Capitolo I: La radiografia del quadro

1. «Or chi sarà che con pietà non m'oda?»

Una delle grandi lezioni di metodo lasciateci da Francesco Orlando è il definire il regime di regole entro cui la propria ricerca deve muoversi.[1] Così come non si può arrivare a un'analisi compiuta del soprannaturale senza prima circoscrivere l'ordinario, allo stesso modo, non si possono esaminare le diverse strategie messe in atto nell'estetica della violenza mariniana senza la percezione dell'altro fuoco dell'ellissi. Sebbene la pace costituisca l'ovvio controcanto sin dalla definizione di «poëme de paix» data da Chapelain, non bisogna dimenticare che essa è un effetto di scelte precedenti. Inoltre, contrario per definizione della pace è la guerra, una – ma non l'unica – sottocategoria del sema più ampio della violenza. Rispetto a quest'ultima, dunque, che porta sofferenza, «doglia» e morte, l'antidoto appare essere quel campo semantico a cui son riconducibili la pietà, la clemenza e il perdono. In particolar modo, all'interno del poema il Marino innesta un confronto oppositivo tra la pietà e l'ira, la prima connotata positivamente la seconda negativamente. Come la violenza si estrinseca in una scala che va da micro tessere lessicali a macro meccanismi descrittivi e narrativi operanti sull'intero poema, così anche per la pietà l'analisi può muoversi lungo queste due direttive.

Osservando, per il momento, il superficiale dato quantitativo il sema da noi ricercato compare nell'*Adone* in questo modo:

[1] Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme,* a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino 2017.

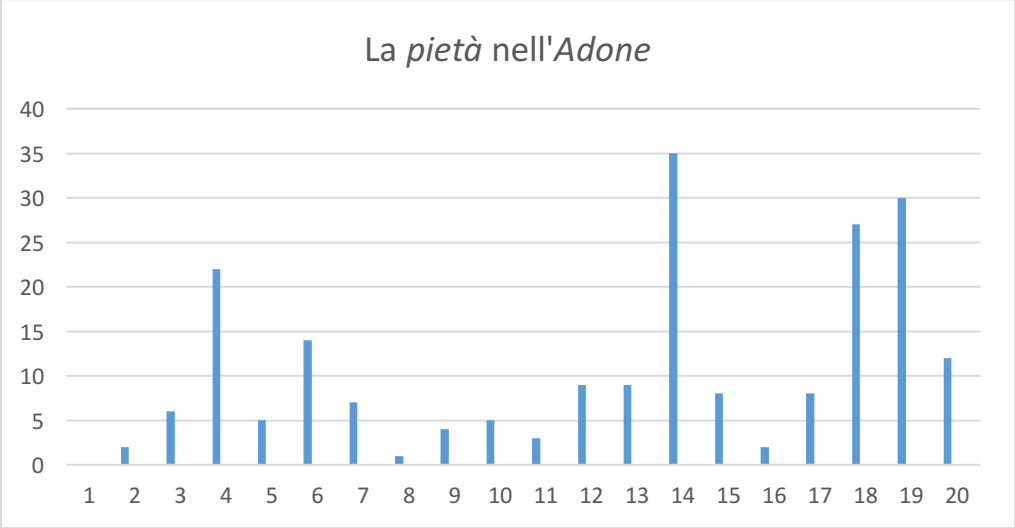


Grafico 1

Lo schema considera l'articolazione del sema in ogni sua forma (pietà, pietate, pietos*, spietat*) e i suoi numeri crescerebbero ulteriormente se prendessimo in considerazione l'intero campo semantico con pio/empie, clemenza, mercé, mercede, perdono. Nessuno di questi lemmi, però, compare con la stessa ricorrenza, designando così una scelta precisa da parte del Marino attento tanto al significato quanto al significante delle parole. In più, sin dal grafico, è palese come vi siano degli snodi fondamentali per questo 'affetto' all'interno del poema, corrispondenti soprattutto al c. IV, ove la favola di Amore e Psiche fornisce il riflesso capovolto della vicenda degli amanti principali; il c. XIV – con un'occorrenza costante anche nei cc. XII e XIII – in cui Adone è eccezionalmente *agens* e in cui la sua storia si incrocia con quella di altri due doppi, i gemelli Filauro e Filora e gli innamorati Sidonio e Dorisbe; e naturalmente i cc. XVIII e XIX e in misura minore XX dove si affrontano la morte di Adone e le sue conseguenze.

Bisogna ora chiarire preliminarmente tre aspetti:

- quanto il sema «pietà» sia frequente nella privata pratica scrittoria del Marino;
- quanto questo 'affetto' abbia inciso nel genere del poema, con riferimento soprattutto al precedente tassiano;
- quale sia il ruolo della pietà nella favola di Venere e Adone.

Ognuno di questi argomenti potrebbe trovar sede ben al di là di una mera introduzione ma cercheremo di utilizzare questi tre punti per triangolare l'utilizzo del sema «pietà» nell'*Adone*.

Prendiamo in esame le *Lettere familiari* del Cavaliere.[2] In esse il lemma in questione si riscontra appena tredici volte, in dieci lettere sulle duecentotrentasei catalogate da Guglielminetti e, in un caso, è ripetizione del medesimo periodo ricopiato in modo identico nella lettera a Fortuniano Sanvitale e in quella a Claudio Achillini entrambe del 1609.[3] Le poche ricorrenze sono riconducibili a categorie definite che coinvolgono i potenti, gli amici e gli stampatori. Per i *potentes*, non sarà un caso che compaia per la prima volta nel *Ragguaglio,* quando il Cavaliere ricerca un tono elevato ed enfatico per fornire la propria versione dei fatti circa l'incidente col Murtola. In questa occasione rileviamo ben tre occorrenze in cui già si può registrare un uso significativo: da attributo divino e poi mariano,[4] sul finale della lettera diventa proprio dello stesso Carlo Emanuele I, con uno spostamento nel campo politico. Anche nell'*Adone,* come vedremo, la pietà potrà essere positiva pratica politica, sebbene vada evidenziato che nel caso del *Ragguaglio* l'intercessione nei confronti del Murtola sia assolutamente poco sincera. Al medesimo episodio, che «ha potuto muovere ad orrore e pietà anche gli animi di coloro che non» lo conoscono,[5] sono riconducibili pure le lettere ai due amici, ove questa volta oggetto di pietà è lo stesso Marino. L'accezione politica e il ruolo del Cavaliere tornano insieme nella lettera n. 63, in cui il Poeta racconta della sua prigionia torinese:

> Con tutto ciò (credami V.S.) che mi basterebbe l'animo di far qualche progresso tra gl'infortuni, se non mi ritrovassi privo delle opere mie. Antonio Perez mentre ch'era prigioniero, tutto che fusse stimato reo di quel che gli era apposto, ritrovò pure nel magnanimo cuore di Filippo secondo re di Spagna tanto di *pietà* che […]

---

[2] Si fa riferimento a G.B. MARINO, *Lettere,* cit. Si è preferito scegliere un gruppo compatto e organico di lettere per misurare l'abitudine scrittoria del Marino, al di là dei testi inediti per molti dei quali bisogna ancor oggi ringraziare Giorgio Fulco. Tali considerazioni potranno e dovranno essere ampliate alla luce della prossima edizione a cura di E. Russo e C. Carminati. Cfr. E. RUSSO, *Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento,* «Quaderni di Gargnano», 2 (2018), pp. 661-684; C. CARMINATI, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti,* «Studi Secenteschi», 53 (2012), pp. 313-341; EAD., *Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le* Lettere *del 1628,* in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento,* a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 89-104.

[3] G.B. MARINO, *Lettere* cit., pp. 96-100, lettere num. 49 e num. 51.

[4] Cfr. Ivi, *Lettera a Carlo Emanuele I di Savoia,* pp. 77-95, partic. p. 86; 93.

[5] Cfr. Ivi, pp. 96-100, lettere num. 49 e num. 51.

> gli era pur conceduta la visita dei figliuoli, co' quali in parte si consolava. Ed a me sarà negato questo conforto, che essendo afflitto e perseguitato senza ragione, non possa in sì grave afflizione rivedere almeno i cari parti dell'anima mia, sudati con tante vigilie?[6]

Dall'esempio spagnolo, a cui fa seguito il paragone col Tasso, possiamo pindaricamente volare all'unico oggetto degno di pietà nelle lettere: le sue opere. Per i «farfalloni» della stampa di *Lira* III, Marino non sa «se se ne debba sentir maggior rabbia o pietà»,[7] così come per la sciatta stampa di Ciotti de *La Galeria* «mi è venuta pietà di me stesso».[8] Oltre alle poche altre richieste di pietà per le sue sventure e malesseri,[9] chiudiamo questa breve disamina con la missiva al Manso (Napoli, 15 marzo 1625), l'ultima delle lettere familiari raccolte da Guglielminetti, in cui tutte e tre gli aspetti – reverenza, amicizia e operazione letteraria – si intrecciano. Con una punta di amarezza e un certo presagio di morte, il Marino si duole «d'esser stato tardo a mandar fuori l'altre mie cose» e esorta il Marchese a far circolare – e ad essere felice finanche della circolazione clandestina – i suoi *Dialoghi.*[10] Il negarli al pubblico sarebbe agire contrario a quella «pietà», rimarcata ben due volte, che lo caratterizza e che rientra senz'altro nelle migliori qualità del 'primo amico' e del primo benefattore del futuro Cavaliere.

In sintesi, a fronte di una frequenza ridotta nel *corpus* delle *Lettere familiari,* le poche citazioni concorrono a creare una piccola rete che coinvolge stampatori, amici e potenti, con l'attuazione di modalità legate alla pratica politica e encomiastica che torneranno nel poema grande.

La seconda questione investe problemi ben più complessi, i cui estremi possono cogliersi nella distanza che copre i rapporti tra la *Gerusalemme liberata* e l'*Allegoria del poema* da una parte e l'*Adone* con le sue allegorie premesse all'inizio di ogni canto dall'altra, il tutto nell'ambito della più generale questione della teoria degli affetti a cavallo tra Cinque e Seicento. Mentre l'*Allegoria* tassiana appare come un testo critico sinceramente interessato ad «analizzare

---

[6] Cfr. Ivi, p. 121, lettera num. 63.

[7] Cfr. Ivi, p. 171, lettera num. 99.

[8] Cfr. Ivi, p. 257, lettera num. 138.

[9] Cfr. Ivi, p. 253, lettera num. 137; p. 326, lettera num. 173; p. 357, lettera num. 194.

[10] Cfr. nota 1, p. 431: «Questa lettera d'elogio venne preposta all'*Erocallia,* dialoghi del Manso pubblicati a Venezia nel '28».

l'esatto valore attribuito da Tasso agli affetti»,[11] lo stesso non può certo dirsi per le allegorie mariniane che spesso non trovano corrispondenza nell'andamento del testo principale. Indubbiamente, ciò ha contribuito alla polarizzazione tra la *Liberata* come poema degli affetti e l'*Adone* come contenitore «freddo e vuoto di autentico sentimento».[12] Nella poetica del Tasso riveste un ruolo importante la pietà a cui il Poeta dedica anche il dialogo *Il N. overo de la pietà,*[13] ove sulla falsariga del sentimento amoroso si arriva a una decisa distinzione:

- la pietà propriamente detta, giusta di per sé e non «soggetta a le passioni»;
- la «compassione o misericordia» che «alberga ne l'appetito del senso, dove sono tutti gli affetti» giustamente partecipata;
- la medesima «compassione o misericordia» ingiustamente partecipata, perché rivolta ad anime dannate.

L'occasione del dialogo nasce sotto l'egida di Petrarca e non è certo un caso che proprio la poesia del cantore di Valchiusa si riconfermi, tra Cinque e Seicento, come principale repertorio per una poetica degli affetti. Se molti vi attingono in maniera superficiale, non è questo certo il caso del Tasso la cui «dinamica degli affetti» molto deve al suo predecessore[14] e costituisce uno degli

---

[11] Cfr. M. CORRADINI, *Ragione, amore e sdegno nella Gerusalemme liberata e nell'Adone*, in ID. *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Corte dell'Idume 2012, pp. 201-221.

[12] Ivi, p. 220. Sulla contrapposizione tra i due poemi e la loro distinta percezione già tra i contemporanei cfr. S. MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario,* in *Moderno e modernità: la letteratura italiana,* XII Congresso nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2009 pubblicato in versione elettronica sul sito dell'ADI, con riferimento a due sonetti «uno di Antonio Muscettola (1628-1669) che dona la *Gerusalemme liberata* alla sua donna potendo rispecchiare totalmente nelle vicende del poema i moti del suo cuore […]; l'altro di Gian Francesco Maia Materdona, pronto invece a donare alla sua donna l'*Adone,* ma, pur ribadendo, il plot dolente del poema […] ribadisce la sola finzione del dettato mariniano contro la veridicità degli affetti reali».

[13] Cfr. T. TASSO, *Il N. overo de la pietà,* in ID., *Dialoghi,* ed. critica a cura di E. Raimondi, vol. II, tomo I, Firenze 1958, pp. 145-153.

[14] Cfr. S. MORANDO, *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi,* «Lettere Italiane», LXIII, 4 (2011), pp. 505-533. Per la Morando la critica a Petrarca «è uno dei laboratori indiscussi della poetica barocca» e «si configura essenzialmente come critica degli/agli affetti di Petrarca […]. Risillabare Petrarca e sminuire la sua passione amorosa voleva dire anche spezzare il legame che unisce, nella nostra tradizione, il *furor amoris* alla natura dubbiosa e flemmatica dell'uomo, che da Petrarca passa per approdare direttamente a Tasso. Tasso, […] è

aspetti più appassionanti della *Liberata*[15] in cui «la pietà pare costituirsi al suo interno come un *altrove* in cui trovano conciliazione le contraddizioni dolorose delle avventure narrate».[16]

La nostra analisi non vuole certo opporsi a tali categorie critiche ma asserire che nel *mare magnum* in cui Marino pesca non ci sia anche la riflessione sugli affetti, in un'epoca in cui cambiano i modi della percezione e della sensibilità, significherebbe negargli la straordinaria capacità di relativizzazione e di sincretismo – e non di mero enciclopedismo – che costituisce a nostro parere la cifra del laboratorio mariniano, di quella «poetica onnicomprensiva che riepiloga l'intera tradizione letteraria»[17] e che non si stanca di combattere l'*horror vacui,* vera e propria malattia dell'uomo moderno. La riflessione sulla pietà, dunque, vuole mettere in mostra come il Cavaliere digerisca e metabolizzi le teorizzazioni e le applicazioni degli affetti attraverso una pervasiva operazione di letterarizzazione. Nel poema grande non si raggiungerà mai il grado di *pathos* della *Liberata* ma nell'utilizzo del sema «pietà», il Marino metterà in campo tutto il suo ingegno e la sua perizia nel riuscire a far proprio e a risemantizzare questo affetto ricorrendo ad artefici retorici e a una mastodontica conoscenza letteraria. Operando poi una precisa scelta lessicale, già messa in evidenza, nel lemma «pietà» rientrano tanto la devozione quanto la compassione,[18] la prima spogliata di una profonda valenza cristiana, la seconda alleggerita dal *pathos* tragico e inserita su una scala che, se talvolta lambisce il dramma profondo, il più delle volte si muove tra il comico e il patetico. Entrambe le accezioni sono ricondotte al sentimento amoroso, riaffermando così il legame tra *pietà* e *eros* che, declinato sornionamente dall'Ariosto, aveva creato non pochi problemi al Tasso. In una metafora marina, il non scendere in profondità ma il galleggiare a un livello medio permette al Marino di cogliere il riflusso di tutte le "correnti", dalla mercede che la donna può/non può dare all'amante della tradizione lirica alla problematizzazione datane da Petrarca sin dal sonetto proemiale ove la pietà nasce dalla condivisione dell'esperienza amorosa, dalla pietosa devozione di

---

ovviamente il bersaglio ideale e la pietra di paragone dei poeti del Seicento, che evitano la sua dinamica degli affetti ritenuta troppo pericolosa».

[15] Cfr. S. PRANDI, *Letteratura e pietà (secc. XIII-XVI),* «Lettere italiane», 4 (ottobre-novembre 2003), pp. 494-518, partic. pp. 513-516.

[16] Ivi, p.518.

[17] A. BATTISTINI, *Il molteplice e l'uno,* in *Estetica Barocca,* cit., pp. 31-45, partic. p. 38.

[18] Per una sintesi del motivo della pietà all'interno della tradizione letteraria, dalla *Retorica* di Aristotele alla *Liberata* di Tasso, cfr. S. PRANDI, *Letteratura e pietà,* cit.

marca controriformistica[19] alla compassione come universale sentimento eminentemente umano.

In ultimo, si consideri velocemente la presenza del sema «pietà» nelle favole adoniche di Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnota e Girolamo Parabosco.[20] Nelle cinquantatré ottave de *La favola d'Adone* del Parabosco ritroviamo solo il «pietoso fanciul» (36), che in un primo momento soddisfa la preghiera della dea di star lontano dalla caccia, e «l'effetto dispietato» del cinghiale (42) che se ne va lasciando «il verde suol tutto d'oscuro / sangue bagnato». Nel Tarcagnota la «pietade» connota la morte di Adone e i lamenti di Venere, ricorrendo in varie forme per dieci volte su un totale di settantaquattro stanze. Da una parte c'è la pietà di Citerea e della natura che si commuove, dall'altra il ciel che «a mercede […] chiuse ha le strade» (53) Le *Stanze nella Favola d'Adone di M. Ludovico Dolce,* invece, si aprono proprio all'insegna della «pietosa favola di Adone», ma anche in questo caso la pietà è tutt'al più lamento elegiaco e pianto patetico per la «spietata sorte» del giovane. Interessante, però, in ottica mariniana il riferimento a Narciso da cui i giovani devono imparare «ad esser pietosi ne l'età novella» (10) e la menzione del «pietoso Enea» (50), considerando che l'uno e l'altro rispettivamente faranno la loro comparsa nel c. V e, sia pur solo con una breve menzione per il troiano, nel c. IX. In tutti e tre i pometti, dunque, la scintilla di pietà è eminentemente connessa con l'evento della morte di Adone, come

[19] Un caso interessante, considerando anche lo scritto premesso alla *Psiche* di Ercole da Udine, è quello di Angelo Grillo, in cui si registra una particolare commistione tra sacro e profano. Cfr. M. CHIARLA, *La modernità degli affetti nella poesia di Angelo Grillo,* in *Moderno e modernità: la letteratura italiana,* XII Congresso nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2008 pubblicato in versione elettronica sul portale dell'ADI. In particolare sulla pietà e sull'influenza del Tasso sull'autore dei *Pietosi affetti,* preziosa l'annotazione di Francesco Ferretti che «riconosce proprio nell'aggettivo programmatico "pietosi", inteso come "devoti", il "marchio di fabbrica" di Tasso, pensando al verso incipitario della *Gerusalemme liberata*». Cfr. F. FERRETTI, *Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo,* in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento,* a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna 2007, p. 123.

[20] Di grande utilità il lavoro di G. TALLINI, *Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnota, Girolamo Parabosco. Stanze nella Favola d'Adone,* Roma 2012, che fornisce gli apparati e i testi dei tre poemetti uno dopo l'altro, così da permettere una più immediata consultazione e comparazione. Prezioso anche il commento in A. TORRE, *Variazioni su Adone. Favole, lettere, idilli (1532-1623),* I, Lucca 2009, da cui si cita. Per un'analisi più puntuale dei tre testi vd. *infra* Appendice 1.

anche tanta tradizione figurativa coeva e successiva conferma.[21] In nessuno di essi però, posta anche la diversa natura ed estensione rispetto al poema, si ritrova un'insistenza marcata del sema «pietà» e in nessuno di essi è davvero sviluppata la sensibilità di Adone al riguardo.

Dopo questa panoramica sui tre aspetti così evidenziati, si propone un'analisi della pietà nell'*Adone* del Marino. Al primo dato quantitativo si aggiungeranno di volta in volta considerazioni legate alle fonti – alcune già note, altre legate a nuove proposte –, alla struttura formale e alle scelte lessicali operate dal Cavaliere nella costruzione delle sue ottave sul filo dell'antifrasi, al ruolo della pietà come forza operante, sia dal punto di vista descrittivo, sia dal punto di vista narrativo, contro la tendenza all'ira e alla violenza. L'analisi sarà condotta canto per canto, tenendo conto sì dei richiami dettati della «legge del due» ma prediligendo la «gestione dei blocchi narrativi» più o meno compatti, soffermandosi sia «su aree cospicue» sia su «frammenti» più ridotti.[22] E sebbene la «Dea benigna» non prenderà mai apertamente la parola,[23] ciò non significa che il «pensier pietoso», per quanto coperto e nascosto, tacerà.[24]

2. *Tra Fortuna e Tragedia*

2.1 Sulla soglia del testo

Il primo blocco di canti oggetto della nostra analisi non è strettamente organico ma è delimitato in maniera netta e precisa. Da una parte l'inizio di tutto, ove per inizio si intenda sia propriamente quello della vicenda del poema sia l'apparato di paratesti costituto dalla dedicatoria «alla Maestà Cristianissima di Maria de' Medici Reina di Francia e di Navarra» e dalla *préface* di Chapelain;

---

[21] Il soggetto della morte di Adone è ripreso, tra Cinque e Seicento da tanti artisti, tra cui: Sebastiano del Piombo, Luca Cambiaso, Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin, Alessandro Turchi, Jusepe de Ribera, Cornelis Holstyen e Luca Giordano. Cfr. *infra* Cap. III e Appendice 2.

[22] Cfr. E. RUSSO, *Marino,* cit., p. 310.

[23] Così viene apostrofata la Pietà ne la *Strage de gl'innocenti,* III, 69-78 poco prima di iniziare la sua preghiera-arringa davanti a Dio affinché impedisca lo spargimento di sangue: «Volgiti a questi miei fervidi preghi, / né voler ch'a Pietà pietà si neghi», G.B. MARINO, *Le Dicerie Sacre* e *La Strage de gl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino 1960, pp. 510-513.

[24] «Narrar gli affani e i pianti / d'una madre, che perde / l'amata prole, et orba / d'ogni suo ben si lagna e s'addolora / impossibil mi fora. / Quindi al pensier pietoso / quanto si tace, imaginar ne lascio; / e del greco pennello / imitator novello, / con l'accorto velame / d'un silenzio facondo / quel ch'esprimer non so, copro et ascondo», G.B. MARINO, *Proserpina,* vv. 1170-1181, in *La Sampogna,* a cura di V. De Maldé, Parma 1993, p. 340.

dall'altra la vicinanza con l'insieme dei cc. VI-XI la cui compattezza e sostanza esameronica erano state colte già dai contemporanei del Marino e ulteriormente affermate dagli studi successivi.[25]

Sarebbe fin troppo facile perdersi nell'infinita quantità di tratti che emergono dalla radiografia del quadro. Ma se l'ira, *sub specie violentiae*, è una linea spezzata e caotica, la pietà, *sub specie pacis*, ci si presenta come un tratto morbido, continuo, non necessariamente profondo e però, in un modo o nell'altro, presente, sia pur apparentemente come mera spia lessicale, già nell'accoppiata paratestuale che accompagna l'*Adone* sin dalla sua prima edizione in terra francese nel 1623. Nella dedicatoria indirizzata a Maria de' Medici e siglata Parigi, 30 agosto 1622, il Marino si fa forte delle proprie competenze da funambolo e si muove sul sottile filo (spinato) che divide l'ormai re Luigi XIII e la madre. Nella realtà testuale il bilanciamento effettivo avverrà nel c. XI, con il riconoscimento del ruolo di Maria «nova dea d'amore», posto che buona parte della *lettera* è comunque incentrata sul novello Ercole,[26] indicato

[25] «I cc. 6-11 costituiscono una serie compatta nel corpo del poema, fortemente autonoma nei confronti e dello sviluppo narrativo e dello stile che qualifica il resto dello stesso. Nei cc. 6-8 è rappresentata l'iniziazione di Adone alla conoscenza sensitiva, nei seguenti quella alla conoscenza intellettiva», G. POZZI, *Commento,* cit., p. 324. L'acuta analisi dell'eminente studioso arriva anche a ravvisare, nell'organizzazione della descrizione di ciascuno dei cinque sensi, una *dispositio* della materia secondo «una specie di cornice figurata», offrendo un ulteriore spaccato sul laboratorio mariniano.

[26] Ercole è una delle figure principali della topica mitologica che accompagna i monarchi francesi come dimostrato da M.R. JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle,* Genève 1966. Anche ne *Lo Spaccio della bestia trionfante,* Bruno indicava Enrico III come nuovo Ercole e pure nei *Discours des miséres de ce temps,* Ronsard attinge al medesimo patrimonio simbolico per raffigurare la vittoria della corona sulle spinte centrifughe dei protestanti. Ancora con Enrico IV l'Ercole gallico – sia pur modificato come argomentato brillantemente da F. BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henry IV et Lous XIII: mythologie et politique,* Paris 1974 – è il centro del corredo mitologico e tale resterà per il figlio Luigi XIII, la cui presa di La Rochelle verrà celebrato proprio con riferimenti erculei. Per queste considerazioni e per un'analisi precisa e attenta sull'utilizzo del mito da parte del Marino nell'*Adone* e nella *Sferza* – ivi compreso il mito dell'idra e l'utilizzo delle medesime immagini per i Savoia nel *Cielo* – si rimanda a A. METLICA, *Marino e i libertini. L'encomio del re alla prova delle guerre di religione,* «Studi secenteschi», 55 (2014), pp. 63-80, partic. pp. 73-80: «L'approdo, insomma, è quello consueto: lo sdoppiamento del tema – con la coppia Idra/discordia civile che si affianca a quella, in sostanza equivalente, serpe/guerre intestine – permette semmai uno svolgimento ingegnoso del panegirico, per cui il giovane re non solo ha emulato le gesta di Ercole, ma lo ha fatto con largo anticipo sulla tabella di marcia. L'esordio della dedicatoria, però, va in tutt'altra direzione. Prima di essere qualificata sul piano politico e religioso, la figura di Ercole recita la parte, affatto inconsueta per il personaggio, del mecenate;

inevitabilmente dal premesso e maestoso frontespizio come destinatario del poema.[27] Nell'intento di far questo dono comune «all'una e all'altra maestà», il Cavaliere si affida ad una «prosa elaborata e paratattica […] quasi cantilenante»,[28] giocando sul rapporto reciproco tra armi e lettere, tra gloria temporale e gloria letteraria, già pescando a piene mani da quel calderone mitologico che fornirà il magma vitale del poema e che sin d'ora è lente per filtrare le tensioni e le peculiarità di questa «epoca di soglia».[29] A fronte di una situazione storica ancora instabile, il Marino non esita a individuare il merito maggiore de «la maestà cristianissima di Lodovico il tredicesimo» nell'aver strangolato «due ferocissime e velenosissime serpi», corrispondenti alle guerre intestine della Francia e a quelle straniere in Italia. Individuato come scopo ultimo del sovrano il «passare alla quiete per lo mezzo de'travagli», dall'immagine mitologica dell'«idra»[30] della discordia civile il poeta passa con *nonchalance* alla protezione e all'investitura divina nei toni iperbolici tipici di una dedicatoria.[31] Quel che ci preme qui sottolineare è che quest'«angelo tutelare della vera fede» è retto e difeso dalla «somma *pietà* di quel Dio» che allontana «dalla sua sacra persona la *violenza* del ferro».[32] Si tratta di un passaggio veloce e minore nell'economia della dedicatoria – il cui fine ultimo è collegare la

---

la cosa dà il là a un elenco di protetti e protettori che, come è naturale, riesce lusinghiero più per Marino che per il sovrano. […] l'apertura dell'encomio non è consacrata al re di Francia, ma al signore che pratica generosamente "il nobilissimo costume del nutrire i cigni famosi"».

[27] Sul frontespizio cfr. M.A. TERZOLI, *Frontespizi figurati: l'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone,* «Italianistica», XXXVI, 2 (2009), pp. 299-314, partic. pp. 299-300.

[28] E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 86

[29] L'espressione riprende le considerazioni di A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia Barocca,* Bologna 2020, partic. pp. 35-46: «Il primo Seicento francese è un'epoca di soglia, in cui il vecchio non è ancora morto e il nuovo –il *Grand Siècle* del Re Sole – non è ancora nato. […]. Dalle committenze della Corona, che si riflettono, come in un gioco di specchi, nel vivace mecenatismo dell'aristocrazia, si dipana una ragnatela di linee celebrative inedite […]. All'interno di questo tortuoso processo spicca la figura di Maria de' Medici» (pp. 35-36).

[30] Sull'immagine dell'idra nel contesto encomiastico francese cfr. A. METLICA, *Marino e i libertini,* cit., pp. 72-75.

[31] «Il suo petto è nido della fortezza, il suo cuore refugio della clemenza, la sua fronte paragone della maestà, il suo sembiante specchio dell'affabilità, il suo braccio colonna della giustizia, la sua mano fontana della liberalità», G.B. MARINO, *Adone,* cit., p. 90.

[32] *Ibidem*. Il corsivo è sempre nostro ove non diversamente indicato

celebrazione di Luigi con quella di Maria –,[33] ma offre già una contrapposizione tra la violenza e il suo antidoto, qui declinato come attributo divino ma spostato, nel corso del poema, anche sulla pratica del buon governo.[34]

Per quanto riguarda la *Lettre ou discours,* non è il caso di dilungarsi sulle ragioni formali che sostengono il paratesto del giovane erudito francese studioso della *Poetica* di Aristotele.[35] Utile al nostro scopo è però la messa a fuoco di una

[33] «Per riparare adunque alla disconvenevolezza di cotale sproporzione, io mi sono ingegnato di ritrovare un mezzo potente, e questo si è introdurre il mio dono per la porta del favore di Vostra Maestà, anzi dell'una e dell'altra maestà farlo commune, acciò che sì come ella è per tutti una fontana, anzi un mare, onde scaturiscono agli altri acqua della vena regia, così sia per me una miniera, onde passando quelle del mio tributario ruscello piglino altro sapore e qualità che non dispiaccia a gusto sì nobile. E sì come ella è fatta, si può dire, lo spirito assistente del regno suo […], così si faccia anche il genio custode dell'opera mia […]. Veramente che la madre abbia a partecipare delle glorie e delle lodi che si danno al figlio è dovere di legge umana e divina, e che in particolare debba alla aver parte in quella che si contengono in questo volume è cosa giusta sì per rispetto suo, come per rispetto mio», G.B. MARINO, *Adone,* cit., p. 93.

[34] Emblematico il caso di Argene in c. XIV, di Venere col cinghiale in c. XVIII per cui cfr. *infra* ma anche nella lode alla stessa Maria, restando in un campo semantico assolutamente contiguo, come «scettro innocente pien di clemenza». Sulla regina si veda anche A. METLICA, *Le seduzioni della pace,* cit., pp. 35-43: «Con uno scarto di non poco conto, l'ambito bellico cessa infatti di costituire il serbatoio privilegiato dell'elogio reale; e ciò non solo per il disegno di una *pax cattolica* in politica estera, ma per il fatto stesso cha a governare sia una donna. A una donna, sia pur regina di Francia, non potevano riuscire consoni i panni mitologici dell'Ercole gallico, indossati con frequenza da Enrico IV dopo il 1595, né potevano essere sue divise le virtù di coraggio e di ardore, sin quasi all'intemperanza, su cui la *restauratio* borbonica aveva modellato il panegirico del re. […] Di qui discende la decisione, destinata a segnare profondamente gli anni della regenza, di puntare piuttosto sulle seduzioni della pace» (p. 37). Sulla pietà e sulle sue applicazioni politiche si tenga conto anche della trattatistica, in primis del celebre capitolo XVII, *De crudelitate et pietate* del *Principe* di Machiavelli, per cui cfr. N. MACHIAVELLI, *Il Principe,* a cura di G. Inglese, Torino 2014, ricordando però anche l'insegnamento ciceroniano, ripreso tra gli altri da Isidoro di Siviglia in *Etym.* XX, 9, 3, 5, per cui giustizia e pietà diventano le virtù pilastro dell'uomo di governo: «iustitiam cole et pietatem, quae cum magna in parentibus et propinquis, tum in patria maxima est» (*Somnium Scipionis,* VI, 16).

[35] La *préface* di Chapelain si muove sul versante dell'apologia tecnica e formale, posto che il dato contenutistico e morale avrebbe dovuto esser affrontato dal Marino stesso in un discorso mai stampato: «Ecco ch'io vi mando questo benedetto *Adone* […] non mi curo di mandarlo imperfetto. Vi manca ancora un lungo discorso, ch'io ho fatto sopra questo libro, ed entrarà subito dopo la lettera dedicatoria; e veramente mi sarebbe sommamente caro che in Italia non si vedesse quest'opera senza esso, perché oltre il dichiarare molti miei pensieri intorno a sí fatto poema, parlo diffusamente dello scrivere lascivo», in G.B. MARINO, *Lettere,* cit., p. 348, num. 185. Il critico e letterato francese, esperto della *Poetica* di Aristotele e appartenente in seguito alla cerchia prima di Richelieu e poi di Mazzarino, si fa qui promotore della nuova operazione mariniana riconducendola nell'alveo dell'epopea sotto l'etichetta di «un poëme de paix», cfr.

contrapposizione di due *topoi* antichi tanto quanto la letteratura.[36] Nel discutere apologeticamente la nuova natura del «poëme de paix», Chapelain – portando a maturazione un dibattitto che andava avanti ormai da quasi settant'anni –,[37] propone una precisa gerarchia per il rapporto tra verità e verosimile, tra storia e poesia:

> [58] si bien qu'au lieu que lisant l'histoire je ne cognois que ce qui est arrivé à Cesar ou à Pompée sans profit asseuré et sans instruction morale; lisant la poesie, sous les accidens d'Ulysse et de Polypheme je vois ce qui est raisonnable qu'il arrive en general à

G.B. MARINO, *Adone,* cit., pp. 95-97. Sulla concomitanza delle teorizzazioni di Chapelain con il clima politico e culturale francese cfr. A. METLICA, *Le seduzioni della pace,* cit., pp. 38-39; pp. 62-63. Val la pena sottolineare che, a fronte delle scarse notizie ricavabili dall'epistolario mariniano negli anni francesi, la versione dell'incontro tra il Cavaliere e il giovane critico è ricordata dallo stesso Chapelain in una lettera del 1662, quando le sue lodi sul poema si erano decisamente attenuate. Cfr. N. ACCAPUTO, *Sulla genesi della "*Préface" *dell'*Adone, «Annali dell'Istituto Universitario Navale di Napoli», 36 (1966), pp. 73-98, partic. 86-88.

[36] Sui diversi archetipi eroici incarnati, nell'ambito della letteratura greca, da Achille e Ulisse cfr. C. DIANO, *Forma ed evento,* introduzione di R. Bodei, Venezia 1993 e M. PALUMBO, *Metamorfosi dell'eroe epico da Achille a Orlando e Tancredi,* «Studi Rinascimentali», 16 (2018), pp. 73-88. Sull'ira di entrambi cfr. M. NUCCI, *Le lacrime degli eroi,* Torino 2013, pp. 77-117. Per quanto riguarda Enea cfr. M. BETTINI, M. LENTANO, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi,* Torino 2013 e M. LENTANO, *Enea. L'ultimo dei Troiani il primo dei Romani,* Roma 2020. Il differente atteggiamento dei due eroi greci emerge anche nel duello che li vede opposti cfr. *Iliade,* XX, partic. vv. 83-110, 161-175, 286-308.

[37] Se la traduzione dal greco al latino di Giorgio Valla (1498) non ebbe una grande eco, la stampa del testo greco da parte di Aldo Manuzio (1508), la traduzione in latino col testo a fronte di Alessandro de' Pazzi (1536), il primo commento di Robortello (1548), l'altro monumentale commento di Vincenzo Maggi (1550) sono tappe attraverso cui la *Poetica* iniziò a offrire il substrato su cui costruire le maggiori questioni teoriche del secolo, fino alla fondamentale *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, e sposta* (1570) di Ludovico Castelvetro. Per una valutazione attenta e accurata del ruolo della *Poetica* nel dibattito cinquecentesco e nella definizione stessa della categoria storiografica del Rinascimento cfr. G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano,* Roma 2016, partic. pp- 8-11; pp. 71-82; pp. 149-163; pp. 277-280: «Per il nostro Rinascimento abbiamo proposto un'impostazione differente, che ha quali punti qualificanti per definire la "svolta cinquecentesca" la fondazione dell'italiano letterario, la rivoluzione del mondo delle corti e la ristrutturazione del sistema dei generi in rapporto al rivolgimento politico che ha inizio con la crisi del 1494 […]. Il tornante qui descritto ingloba, per la nostra prospettiva, la rivoluzione aristotelica che si compie alla metà del secolo al momento della pubblicazione del primo commento alla *Poetica*, realizzato da Francesco Robortello (1548): è a partire dagli studi di Giuseppe Toffanin […] che l'importanza del dibattito sorto intorno alla rediviva *Poetica* è stato legato alla nascita, in Italia, del "pensiero critico", della riflessione degli statuti e le forme dell'istituto letterario» (p. 278).

> tous ceux qui feront les mesmes actions; [59] comme par l'abstraction de l'espece que la poësie desire de moy, je ne considere pas plus Enée pieux et Achille cholere (ce qui se peut dire de mesme de toutes les autres actions et passions des hommes) dans les poëmes de nos anciens que la pieté avec sa suitte et la cholere avec ses effects pour m'en faire pleinement cognoistre la nature.

Bandito dal Parnaso il binomio storia-verità, si riconosce la superiorità della verosimiglianza-poesia,[38] capace con i suoi personaggi 'caricati' e per certi versi 'iperbolici'[39] di offrire esempi di virtù e morale. Tra di essi, due spiccano in modo netto l'«Achille d'Homere» e l'«Enée de Virgile», vessilliferi non solo della grande epica classica ma incarnazione di due particolari modi d'essere. Nella traduzione italiana di Filippo Antonio Torelli[40] il passaggio sovra citato si ritrova così:

---

[38] Poesia, forse non a caso, incarnata proprio da «les accidens d'Ulysse et de Polypheme». Il mito di Polifemo era già comparso nelle *Rime boscherecce* del Marino e avrebbe dovuto essere oggetto di un poemetto annunciato nella *Lettera Claretti* (1614), di fatto mai pubblicato cfr. G.B. MARINO, *Lettere,* cit., p. 53, num. 34. Probabile, come suggerito da Russo, che tale materiale sia stato riversato nel c. XIX, ott. 124-232 ove Cerere racconta la storia di Aci, Galatea e Polifemo. Tale scelta, probabilmente, è anche una risposta polemica al *Polifemo* di Stigliani, stampato nel 1600. Per la ricorrenza del mito e il suo diverso utilizzo cfr. M.C. CABANI, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino,* Pisa 2005, partic. pp. 147-200.

[39] «[…] sont autant utiles les exampes de mal que de bien, pourveu qu'ils soient considerez comme adressez à l'instruction et payez chacun selon ce qu'ils meritent. [63] De tout cela nous servent de preuve soit l'Achille d'Homere soit l'Enée de Virgile, lesquels, si l'on en croit quelques uns, ne furent jadis ny si depits ny si gens de bien qu'ils nous les ont baillez et que neantmoins, voulans proposer sous leur noms les idées des choses qui leur sont attribuées, ils ont fait estre tels, ne se mettant en nulle peine si la verité particuliere en patissoit pourveu que le genre humain en general y proffitast par la vraysemblance», J. CHAPELAIN, *Préface,* in G.B. MARINO, *Adone,* cit., p. 113.

[40] Sull'operazione di questo misterioso personaggio si rimanda alla tesi di laurea triennale di S. SANTINI, *La traduzione italiana della* 'Préface' *di Jean Chapelain all'* 'Adone' *di Giovan Battista Marino: introduzione edizione e commento,* ultimata presso l'Università degli Studi di Bergamo sotto la supervisione di C. Carminati, 2018, partic. pp. 41-71 ove la Dottoressa, dopo aver confrontato le quattro edizioni note, offre il testo della traduzione. Per le quattro edizioni contenenti la traduzione di Torelli, rispettivamente due della *Sferza* (1625) e due dell'*Adone* (1627), vd. F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino,* Firenze 2000, pp. 179-181 (num. 192 e num. 193), pp. 40-41 (num. 10 e num.11). Segnaliamo la presenza in Giambonini di un'ulteriore edizione: *Sferza, Lettere,* Napoli, Beltrano-ist. Montanaro, 1626 (p. 182, num. 194).

> [58] Talché, là dove leggendo l'istoria, io non conosco se non quello ch'è accaduto a Cesare o a Pompeo, senza profitto alcuno sicuro e senza morale instruzione, leggendo la poesia sotti gli accidenti di Ulisse e di Polifemo io vedo quello che ragionevolmente avverrà a tutti coloro che faranno simili azioni. [59] Come per l'astrazion della spezie che la poesia desidera da me, io non considero altrimenti più Enea *pietoso* o Achille *collerico* (il che si può dire medesimamente di tutte le altre azioni e passioni de gl'uomini) ne' poemi de' nostri antichi che la *pietà* con suoi accessori e la *collera* con i suoi effetti per conoscerne perfettamente la loro natura.

Pietà e ira, dunque, come gli estremi entro cui si muove il mutevole e vario agire umano. Pietà e ira flessuosamente strette intorno al poema-caduceo di un poeta mercuriale.[41]

Superata la soglia, ci inoltriamo nel mare dell'*Adone* seguendo le nostre due stelle polari. Prima di tracciare la rotta, offriamo una breve sintesi dei canti I-V:

> c. I LA FORTUNA: si apre con l'invocazione a Venere di marca lucreziana (1-4) e con la dedica a Luigi XIII e Maria de'Medici (5-9). Dà poi il via alla macchina narrativa del poema: Amore viene battuto da Venere e decide di vendicarsi, vendetta a cui concorrono Apollo, Vulcano e Nettuno: il primo gli propone di far innamorare Venere di Adone, il secondo forgia il dardo, il terzo genera una tempesta che porta il giovinetto a Cipro, con l'apporto – non proprio lineare – della Fortuna. Qui Adone incontra Clizio, maschera dell'Imperiali, che loda la vita bucolica (contrapposta alla vita di corte) e offre ad Adone un cibo magico;

[41] La suggestione proviene da G. FULCO, *Lettura del canto X dell'*Adone pubblicata in *Lectura Marini,* a cura di F. Guardiani, Ottawa 1989, pp. 155-192 e nuovamente in ID., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte,* Roma 2001, pp. 3-43 da cui si cita: «La vitalità di questa figura mitologica affascinante e imprevedibile nelle sue sfaccettature positive e negative, il suo spazio simbolico tra Rinascimento e Barocco, i modi specifici della sua presenza in tutto l'*Adone,* richiederebbero una trattazione diffusa […]. Impossibile, comunque, non intuirvi dentro una proiezione autobiografica almeno parziale del poeta. Con la maschera ambigua e mobilissima di Mercurio, nelle *performances* del c. X, si esibisce e si occulta, provoca e finge di rientrare nell'ordine, una personalità forte e smaliziata, libertina senza vocazioni al martirio, curiosa e prensile senza inibizioni, narcisista senza autoindulgenze, con qualche arguto lampo d'autoirionia» (p. 43). Sul caduceo che «allude alla virtù della facondia intelligente, e in questo senso è attributo proprio di Mercurio, il quale è *logos* sapiente, dio dell'eloquenza e delle parole» cfr. A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534,* introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano 2009, pp. 121-126

c. II IL PALAGIO D'AMORE: accompagnato da Clizio, Adone raggiunge il palazzo d'Amore la cui descrizione occupa le ottave iniziali (7-33). Decisamente asimmetrico è il rapporto con l'altro grande tema – per il quale fa da ponte la descrizione dell'albero dai frutti d'oro (33-39) –, la storia del giudizio di Paride che si distende per più di cento ottave (40-175) come racconto diegetico e secondo posto in bocca a Clizio;

c. III L'INNAMORAMENTO: individuato come tale sin da quando l'opera era allo stato di poemetto, è il primo nucleo della vicenda dei due amanti che finalmente si incontrano. Benché siano nettamente preponderanti gli scorci lirici, discorsivi e descrittivi, l'azione è tutta caricata sul personaggio di Venere mentre Adone, 'bello addormentato', rivela da subito il suo carattere passivo;

c. IV LA NOVELLETTA: dopo le prime sei ottave sulla fatica e la sofferenza come prove di nobiltà, il canto è interamente occupato dalla vicenda di Amore e Psiche, racconto secondo narrato da Amore;

c. V LA TRAGEDIA: nel palazzo d'Amore, il pedagogo Mercurio espone ad Adone cinque casi di amori infelici tra uomini e dei (Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila, Attide), insegnamento che culmina nella messa in scena della tragica fine di Atteone. Tuttavia, l'apparente istanza pedagogica perde tutto il suo peso di fronte ad un Adone che, ancora una volta dopo il c. I e il c. III, si addormenta.

Come evidente dal grafico iniziale, il canto per noi di maggior interesse è il quarto. Inevitabili però, sono alcune brevi considerazioni anche per i canti precedenti.

2.2 Tra ira e vendetta

Nel c. I non vi è alcuna ricorrenza del lemma «pietà». Il canto riveste però un ruolo centrale per il polo opposto della nostra antitesi, ossia l'ira *sub specie violentiae.* Se, nell'invocazione, tra gli effetti di Venere vi è anche quello di rendere «addolcito il Furor» che «tien l'*ire* a freno» (2), quando il sipario si apre ci troviamo davanti ad Amore «di fraude nato e di *furor* nutrito» (13)[42] punito dalla madre per aver fatto innamorare Giove. Il motivo, d'altronde, godeva di una

[42] Interessante, nell'ottica del nostro lavoro, la considerazione di Pozzi su Guarini, *Past. fid.,* a. I, sc. 5 «con elementi più prossimi al M. che non quelli ovidiani: "Non ha tigre l'Ircania e non ha Libia / leon si fero e si pestifero angue / che la sua ferità vinca o pareggi; / crudo più che l'inferno e che la morte, / *nemico di pietà, ministro d'ira* /è, finalmente, Amor privo d'amore», G. POZZI, *Commento,* cit., p. 180.

certa fortuna, trovando eccellenti precedenti letterari – come l'*Hypnerotomachia Poliphili* – nonché rappresentazioni iconografiche più o meno coeve al Marino, tra le quali possiamo ricordare proprio l'illustrazione *dell'Hypnerotmachia,* la già menzionata stampa del Valesio (figura 9)*,* nonché l'elaborazione datane da Agostino Carracci in termini di Amor sacro e Amor profano.[43] 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,
> né so chi mi ritien ch'or or non stracci
> quante reti malvage ordisci e spandi,
> che per sempre dal ciel non ti discacci,
> che 'n essilio perpetuo io non ti mandi
> su i gioghi ircani e tra le caspie selve,
> arcier villano, a saettar le belve.
> (I, 14)[44]

Citerea, alla sua prima vera apparizione, compare presa dall'ira – significativamente posta all'inizio dell'ottava – innescando un meccanismo che dà il la all'azione del canto e allo sviluppo dell'intero poema:



Mentre l'ira di Venere si colora delle tinte comiche del quadretto familiare, per l'ira di Amore il Marino ricorre a un altro artificio che tornerà spesso nella descrizione dei personaggi: la similitudine animale. Il «cacciator 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). Si tratta

[43] Un esemplare della stampa *Venere punisce con la frusta l'Amor profano* è conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini dell'Istituto Centrale per la Grafica, num.inv. S-FC30422.

[44] Ironicamente proprio una belva colpita da un dardo d'Amore causerà la fine di Adone, anch'egli «arcier», non però in luoghi inospitali e selvaggi ma nel luogo della non violenza per eccellenza, lì dove regna amore e non guerra, ove mai si abbattono «i fulmini di furor l'ira de' grandi» (c. I, 156) e con fere «senz'ira senz'artiglio» (c. I, 140) stando a Clizio.

di un *topos* diffuso,[45] ma va subito segnalata 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 scesa dal cielo 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.

Il legame tra ira e vendetta – che per strade quantomeno tortuose porterà alla morte di Adone –, come vedremo, sarà spesso il controcanto della pietà che porta al perdono e alla clemenza. Innesco e disinnesco, sia l'ira sia la pietà trovano però un comune punto di incontro nel sentimento amoroso e nella figura di Amore.

2.3 Tra pietà e legge, tra amore e ragione

Il c. II, come rivela il confronto con il ms. Ital. 1516 della Bibliothèque nationale de France, venne inserito nel poema successivamente al 1616-1617, dilatando ulteriormente l'arrivo del momento topico dell'incontro tra la dea e il mortale. Anche per questo permette alcune preliminari considerazioni sia sulla tecnica del Marino sia sul personaggio Venere. Secondo tendenze che saranno evidenti nell'intero poema – sia pur con significative eccezioni –, la prospettiva descrittiva impera sovrana, mettendo il lettore davanti alle porte del palazzo d'amore, al banchetto degli dei e alla gara tra Giunone, Pallade e Venere. Grazie alla straordinaria capacità visuale del Cavaliere, si è posti davanti a dei quadri che si susseguono uno dopo l'altro.[46]

In nessuno di essi compare l'omonimo protagonista, se non all'inizio del canto quando «dal suo sonno riscosso Adon risorge». Ancora da venire il fuoco d'amore, l'unica passione in grado di ridestarlo è la caccia – occasione per eccellenza in cui è *agens* –, condotta con le armi misteriosamente recuperate dal «*furor* de la fortuna» (9).[47] Per la prima volta, il Marino offre un breve scorcio

[45] Ricordiamo almeno Virg. *Aen.,* XI, 721 ss. e Pet., *Tr. Temp.,* 32-33 e cfr. pure A. TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, p. 200, nota 94 per il rimando alla *Favola* di Parabosco (28) e al *Venus and Adonis* di Shakespeare (vv. 54-60; 1027) e ID., *L'edonista riluttante. Erotismo, sessualità e mito adonico nel Rinascimento,* «Italique», 17 (2014), pp. 73-101.

[46] Cfr. per esempio ott. 14 e ss. sulla descrizione del palazzo d'Amore, ott. 48 e ss. per il banchetto e gli scambi tra Paride e le tre dee nel corso del giudizio.

[47] Come rileva Russo «la confessione di ignoranza del narratore, qui di traverso inserita dal Marino al v.5 era infrazione puntuale ai precetti dell'epica», E. RUSSO, *Commento,* cit., p.233.

sull'interiorità del giovane[48] che se ne va «vagante e peregrino», accompagnato da Clizio, per le terre di Cipro. In una delle tante contraddizioni che affollano il poema,[49] Adone ci viene presentato come speranzoso «che lo scettro perduto in man gli torni» (10) mentre, nel prosieguo, non dimostrerà alcun interesse per il regno di cui è legittimo erede,[50] tanto che pur dopo essere stato incoronato non esiterà a seguire il volere di Venere e a tornare «a l'usato giardin». Il riferimento al c. XVI non è peregrino, considerando le valutazioni di Pozzi,[51] anche perché riflette perfettamente la gerarchia dei valori del poema: l'interesse, anche legittimo, per il regno – sia per Paride sia per Adone – in seguito all'incontro con Venere viene scalzato dalla passione amorosa.

Ad ogni modo, mentre il «bel garzone» si va interrogando sulla sua sorte, si lascia andare a una considerazione ottimistica:

> Veggendo come per sì strania via
> da la terra odorifera Sabea
> mirabilmente a l'isola natia
> *pietà* d'amico ciel scorto l'avea,
> e che del loco, ond'ebbe origin pria,
> il legittimo stato in lui cadea,
> nel favor di Fortuna ancor confida,
> che de' suoi casi a' bei progressi arrida.
> (I, 11)

[48] In c. I, dopo aver presentato Adone naufrago a Cipro come «pur dubbioso e di suo stato incerto / ch'ancor gli par de l'orgoglioso flutto / veder l'abisso orribilmente aperto» (128), subito il focus si sposta sul 'vedere' del giovane e sulla descrizione del luogo.

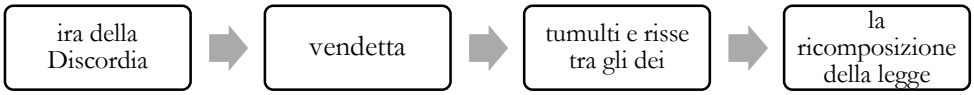
[49] Basti per tutte la nota contrapposizione circa la genitorialità di Amore tra «produsse un novo Amor d'un novo Marte» (I, 9) e «dove il zoppo Vulcan, suo genitore» (I, 67).

[50] Cfr. c. XV, 226-229, part. 227: «Finch'essali lo spirito vogl'io / che solo il grembo tuo sia la mia reggia. / Se 'l regno di quel cor che mi donasti / conservato mi fia, tanto mi basti».

[51] «Piuttosto il racconto secondo illustra una rassegna di bellezze femminili e rinvia perciò al c. 16 dov'è una rassegna di bellezze maschili» (G POZZI, *Commento,* cit., p. 205). Di opinione parzialmente diversa G.P. MARAGONI, *Logonomia nova. Attorno ad Adone II e ai suoi satelliti,* in *Lectura marini,* cit., 25-33, in cui il c. II è collegato al c. VI e al c. X. La questione, oltre che per la comprensione del poema, non è di secondaria importanza per la sua composizione dato che il c. II è stato sicuramente composto dopo il 1616-1617. Per una sintesi cfr. F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G.B. Marino,* Firenze 1989, pp. 78-96, partic. pp. 85-87 in cui l'autore ragiona tra i rapporti tra la lettera a Fortuniano Sanvitale del 1616 (num. 121 dell'edizione Guglielminetti) e la prima redazione del poema databile al 1616-1617, ricollegando la materia del palazzo d'Amore alla dimora dell'anti-Venere Falsirena.

Nel primo emistichio dell'endecasillabo *a maiore* posto al quarto verso, Adone riconduce alla «pietà» di un cielo amico il suo naufragio fortunato in terra natia. Anche in questo caso il passaggio è veloce ma rivela la forza antifrastica del poema, dato che la sua condizione è stata voluta per la vendetta di Amore mosso dall'*ira* e non certo da sentimento compassionevole.[52] In più, Adone diventerà capro espiatorio di diverse vendette divine,[53] rivelando come in cielo ci sia posto anche per i più bassi sentimenti umani. L'ingenuità del protagonista e la sua incapacità di prevedere i futuri sviluppi[54] emergono da un ulteriore e sottile gioco semantico, fonico e antifrastico tra il «furor de la fortuna» a cui poco prima il narratore aveva fatto riferimento e il «favor di Fortuna» nella valutazione interiore di Adone.

Il resto del canto è dedicato alla narrazione, sollecitata con modi da pellegrino dantesco da parte del giovane,[55] del giudizio di Paride. La prima parte della vicenda, ben nota al Marino sia per le fonti classiche che per quelle più o meno coeve,[56] può essere schematizzata in questo modo:[57]



Si aggiunge qui un ulteriore elemento alla nostra analisi, il ruolo della legge e della ragione, unite all'ott. 56 nel discorso di Giove:

---

[52] Palesemente antifrastica in I, 106 l'insidiosa orazione di Amore a Nettuno: «Non pensar che per *ira* (Amor gli disse) / gran padre de le cose a te ne vegna, / ché non può dio di pace amar le risse, / e nel petto d'Amore odio non regna».

[53] Cfr, *supra*, Introduzione, per i girardiani segni vittimari che si addensano su Adone sin dalla sua generazione frutto di un incesto.

[54] Capacità imprescindibile per un buon governante, come aveva argomentato Machiavelli.

[55] «Deh (gli soggiunse Adon), se non ti pesa / narra l'origin prima e 'n qual maniera / nacque fra le tre dee l'alta contesa, / com'ella andò di sì bel pomo altera; / da le ninfe sabee n'ho parte intesa, / ma bramo udir di ciò l'istoria intera. / Così men malagevole ne fia / l'aspro rigor de la malvagia via» (II, 41)

[56] Russo ricorda il testo di F. GHISI, *Giuditio di Paride, dialogo […] nel quale con nuova Mytologia si spiega quello che sotto questa corteccia veramente intendessero gli antichi*, Venezia 1594 «con una lettura di ordine morale», M. BUONARROTI IL GIOVANE, *il Giudizio di Paride*, Firenze1608 e soprattutto *Le Jugement de Paris*, testo in prosa, edito a Parigi proprio nel 1617 a cui l'esimio studioso ricollega lo sviluppo dell'episodio mariniano, cfr. E. RUSSO, *Commento*, cit., p. 226. Il testo francese è stato digitalizzato dalla Bibliothèque Nationale de France.

[57] Cfr. ott. 42-61.

Ubbidir fia gran senno et è ben dritto
ch'a la ragion la passion soggiaccia,
e ch'a quanto si vole et è prescritto
da la Necessità si sodisfaccia;
che seben di chi regna alcuno editto
talor troppo severo avien che spiaccia
non ostante il rigor con cui si regge
giusto non è di violar la legge.[58]
(II, 56)

Per «terminar la lite», il signore degli Dei affida il giudizio a Paride, apparentemente umile pastore ma di «stato sublime» e di «lignaggio alto e reale».[59] L'importanza ordinatrice della legge ritorna nel discorso del giovane troiano che, ripresosi dallo stupefatto terrore causato dall'apparizione delle tre dee accompagnate da Mercurio, riflette sulla sua incapacità e inabilità a giudicare una siffatta alta materia. Al di là di questa immancabile considerazione, Paride dimostra una certa lungimiranza nel temere «l'ira» degli «eterni dei». Rispetterà l'ordine pervenuto dall'alto «purché de le due vinte alcuna poi / non sia ch'*irata*

[58] Il controllo della ragione sugli affetti si pone come questione soprattutto a partire dalla *Gerusalemme Liberata* sia dal punto di vista della trattatistica sia sul piano della possibile resa figurativa. Cfr. M. CORRADINI, *Ragione, amore e sdegno,* cit., pp. 201-221; nel medesimo volume, sul solo poema mariniano cfr. ID., *Adone: il tragico e la tragedia,* pp. 225-277. Cfr. G. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La "Gerusalemme liberata" dai Carracci a Tiepolo,* Milano 2010: «Appena un anno dopo la pubblicazione della *Gerusalemme liberata,* Giovanni Paolo Lomazzo proponeva agli artisti desiderosi di comprendere la dimensione patetica della pittura una scelta di ottave del poema del Tasso per ognuno degli affetti. Più tardi Claudio Monteverdi scriveva nella prefazione al libro VIII dei suoi *Madrigali guerrieri amorosi* (1638) di aver dato "piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere» (p. 16). Per una panoramica sul tema cfr. S. MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario,* cit.: «La debolezza della ragione è un fatto acquisito […] che nessun autore seicentesco, neppure il più stoico riesce a convertire» e in partic. su Marino le pagine finali.

[59] Come rilevato da Pozzi e da Russo la presentazione di Paride si basa su LUCIANO, *Deaor. Dial.,* 20, 1. Evidente pure il parallelo con la figura d'Adone, anch'egli in uno status non corrispondente al suo alto lignaggio. Una sovrapposizione che collega il racconto secondo alla favola principale sin da subito e fino alla fine, come rivela l'ott. 170 («al parlar de la coppia altera e vaga / l'infelice pastor trema qual foglia, / e de l'audacia sua pentito paga / il passato *piacer* con doppia *doglia*»), chiara riprese di «smoderato piacer termina in doglia», sentenza morale e moralistica che chiude l'ott. 10 di c. I.

il troppo ardire accusi» (83). Mentre si apparta per chiamare «a consiglio tutti i suoi pensieri», Giunone gli s'avvicina con queste parole:

> "Poich'al *giudicio uman* si sottomette
> da la *giustizi*a tua fatta secura
> la *ragion*, che le prime e più perfette
> meraviglie del ciel vince et oscura,
> de la beltà, ch'eletta è fra l'elette,
> dei conoscer, pastor, la dismisura;
> ma conosciuta poi, riconosciuta
> convien che sia con la mercé devuta".
> (II, 85)

Se ragione e legge erano dalla stessa parte nel discorso di Giove, nella perorazione di Giunone, simbolo essa stessa della ragione, quest'ultima si rimette al «giudicio uman». Legge e ragione, adesso disgiunte e gerarchizzate, porteranno a un giudizio che anziché ricomporre l'ordine causerà la più grande guerra mai raccontata. Questa disgiunzione che conduce a un giudizio "non ragionato" è dovuta alla forza inarrestabile di Venere. Con un certo voyerismo, Paride richiede infatti che le dee spoglino «de' ricchi drappi ogni ornamento, ogni arte» e così nude «nel grand'arringo entrar le tre guerriere» (121).[60] Per meglio valutare decide di «mirarle in disparte ad una ad una». Dopo Giunone – che gli promette in dono l'Asia – e Pallade – che lo renderà invincibile –, il giovane si pronuncia così:

> "No no, cosa in me mai forza non ebbe
> da poter la *ragion* metter di sotto.
> Tribunal mercenario il mio sarebbe
> s'oggi a venderla qui fossi condotto.
> *Giudice giusto* parteggiar non debbe
> né per prezzo o per premio esser corrotto.
> Perdon di vero dono il nome entrambi,
> s'avien che con l'un don l'altro si cambi".
> (II, 139)

[60] Da notare come il lessico bellico venga applicato a una sorta di concorso di bellezza.

Ma ogni lettore accorto sa perfettamente che di lì a poco Paride non sentirà ragioni se non quelle di Venere[61] e benché sia convinto che così «non falla / dal sentier dritto traviato il senno» (155), è lampante la contraddizione con quanto detto all'ottava 139. In che modo Venere causa questo capovolgimento, tanto da poter far dire a Paride – ci sembra con un ironico sorriso del Marino – che «ragione è ben che sua [di Venere] ragion prevaglia» (154)? Per la dea d'amore ciò che si confà allo *status* reale del giovane non sono il reame e la gloria, ma una sposa che non sia «roza consorte» e così gli si rivolge: «le fortune tue rustiche e vili / mi fan certo di te prendere *pietate*». È la prima volta che il sentimento di *pietà* viene attribuito a un personaggio e varrà la pena considerare in che modo questo affetto sia declinato specie nei due protagonisti. Come è noto, l'effetto di questa pietà è il dono di Elena con tutte le sue conseguenze. È palese, però, che non sia una sentita compassione bensì una pietà interessata e mossa dalla competizione. Sia pur a tale grado superficiale, è questo un meccanismo che si ripeterà più volte nel poema: se vi è un confronto tra due o più personaggi e uno di essi è caratterizzato da pietà, quest'ultimo uscirà vincitore (o, più latamente, rappresenterà il polo positivo della comparazione). In questo caso, la 'pietà' di Venere e la sua offerta hanno la meglio, scatenando prevedibilmente l'ira delle due perdenti e la doppia minaccia di vendetta. Volendo schematizzare questa seconda parte seguendo la contrapposizione ira-pietà ci troveremmo davanti a qualcosa di simile[62]:



[61] Con queste parole lo convincerà Citerea: «Le battaglie d'Amor non son mortali / né s'essercita in lor ferro omicida. / Dolci son l'armi sue, son dolci i mali / senza sangue le piaghe e senza strida» (ott. 144). Si intravede in controluce la costruzione antifrastica, sia perché poi la scelta di Paride avrà come conseguenza la guerra di Troia sia perché proprio le vicende amorose condurranno allo spargimento di sangue e alla morte d'Adone.

[62] Cfr. in particolare ott. 160-169, in cui l'ira e la vendetta ricorrono una dopo l'altra nelle minacce delle dee: «le due sprezzate dee ver lui con ira / volgon le luci dispettose e torte […]/ Giunon però dissimular non pote / la rabbia sì, che non la sfoghi in note»; «le stelle che tal peste hanno concetta / l'aure ch'al suo natal nutrita l'hanno / quelle congiureransi a la vendetta»; «dopo la dea di Samo a lui si volta / con cruccioso parlar l'altra più casta, / né la superbia e l'ira al petto accolta / la modestia del viso a coprir basta»; «se perdo il pomo, in un medesmo punto, / il merto e la ragion mi si conserva; / a te 'l danno con biasmo, e fia ben pronta l'occasion di vendicar quest'onta».

E particolarmente significativa è la sentenza ultima di Minerva:

> Sarà questo tuo pomo *empio* e nefando
> seminario di guerre e di ruine.
> Che farai, che dirai, misero, quando
> cotante ti vedrai stragi vicine?
> Pentito alfin piangendo e sospirando
> t'accorgerai con *tardo senno* alfine
> quant'erra quei che, dietro a scorte infide,
> *la ragion repulsando al senso arride.*
> (II, 169)[63]

Con tutte le conseguenze e al di là del velo moralistico disteso nell'allegoria,[64] Paride, Adone e il Marino scelgono il reame dei sensi e della passione. La ragione, qui simbolizzata da Giunone e da Minerva ma che si era già incarnata nella figura del Goffredo tassiano, perde il confronto con l'amore. La virtù concupiscibile, sul filo sottile del vizio della ambigua piscomachia mariniana, rifiuta di «sottomettersi all'irenica signoria della ragione»[65] e trova nel poema del Cavaliere il suo regno.

2.4 «Reverenza, pietate, amore e tema»

Il c. III costituisce parte del nucleo originale del poema a cui Marino faceva riferimento già nel 1605.[66] «La forte impronta lirica» permette due

[63] Il pomo ottenuto da Venere è adesso classificato come «empio» ed è empio ciò che non è pio, ciò che non è pietoso. Segnaliamo che il secondo emistichio del v. 5 potrebbe essere una ripresa dalla canzone di Michelangelo Buonarroti, *Oimmè, Oimmè, ch'io son tradito,* v. 16 «piangendo, amando, ardendo e sospirando». Cfr. M. BUONARROTI, *Rime e lettere,* a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano 2016, pp. 291-292.

[64] L'impostazione moralistica delle diverse allegorie preposte ai canti val ben poco come contrappeso dell'effettiva natura del poema. Circa il c. II nell'*Allegoria* si legge: «Il giudicio di Paride è simbolo della vita dell'uomo, a cui si rappresentano innanzi tre dee, cioè l'attiva, la contemplativa e la voluttaria; la prima sotto nome di Giunone, la seconda di Minerva, la terza di Venere. Questo giudicio si commette all'uomo, a cui è dato libero arbitrio della elezione, perché determini qual di esse più gli piaccia di seguitare». La lettura allegorica e morale dell'episodio di Paride era piuttosto diffusa come in F. GHISI, *Giuditio di Paride,* cit.

[65] Cfr. M. CORRADINI, *Ragione, amore e sdegno,* cit., p. 213.

[66] Così scriveva il Marino a Bernardo Castello: «L'*Adone*, il quale è diviso in tre libri. Il primo contiene l'origine dell'innamoramento fra la dea e'l giovane; e qui potrebbe entrare una figura di Adone addormentato in un prato, con la faretra appesa ad un'arbore e i cani a' piedi, e

considerazioni: la prima, di natura cronologica, per cui tale marca coinciderebbe con la stagione d'esordio della produzione del Cavaliere;[67] la seconda, di natura tecnica, per cui la netta preponderanza di questa dimensione su quella narrativa rivela ancora una volta la predilezione del Marino per questo aspetto che – colorandosi di tinte descrittive e figurative – "inceppa" continuamente la macchina narrativa proprio laddove essa dovrebbe cominciare con decisione il suo corso.[68]

Per quanto riguarda il nostro *fil rouge* ne ravvisiamo sette diverse occorrenze: tre connesse ad Amore, due a Venere e due ad Adone. Di queste, in due casi la pietà ricorre come sostantivo mentre nei restanti quattro è declinato come attributo:

1. «spietato lusinghier, ch'alletta e noce» (4)
2. «pietoso micidial, ch'unge e ferisce» (4)
3. «onde la dea pietosa […]» (81)
4. «spira l'ardor del mio spietato figlio» (88)
5. «reverenza, pietate, amore e tema» (111)
6. «in quel gesto pietoso et attrattivo» (111)
7. «la cui pietà di cotal grazia il degna?» (138)

Iniziamo da Amore, a cui fanno riferimento 1), 2) e 4). L'ultima è posta in bocca a Citerea, mentre le prime due appartengono all'invettiva che apre il canto contro la vanità dell'amore, inserita in mezzo dalla *vituperatio amoris* di c. I, 12-16 e la spiegazione della natura d'Amore da parte di Venere in c. VI, 146-174:

---

la dea chi gli sta sopra in atto di vagheggiarlo. Nel secondo si raccontano gli amori ed i godimenti dell'uno e dell'altro; e vi sarebbe a proposito la figura di Venere e di Adone, che stanno trastullandosi in un boschetto abbracciati insieme, ovvero in atto di stare ascoltando gli uccelli, che vengono a mover lite innanzi a loro. Nell'ultimo si narra la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato», G.B. MARINO, *Lettere,* cit., pp. 53-55, num. 34.

[67] Cfr. E. RUSSO, *Commento,* cit., pp. 305-306 e il sempre esemplare G. POZZI, *La rosa in mano al professore,* Friburgo 1974, specie con riguardo alle ott. 156-161.

[68] «Sono discorsi che non fanno proseguire il racconto di un solo passo, sostanziati come sono di materia metaforico-arguta di natura tendenzialmente descrittiva. Ne consegue: a) che in un punto tanto decisivo per la narrazione come il presente, la dinamica narrativa viene vanificata, e b) che agli istituti narrativi vengono sovrapposti gli istituti proprio dello statuto descrittivo, anzi questi sopraffanno perentoriamente quelli, perché i congegni narrativi hanno una funzione nei limiti in cui sono posti al servizio di quelle descrizioni; ne sono semplicemente il supporto», G. POZZI, *Commento,* cit., p. 227.

Sirena, iena, che con falsa voce
e con canto mortale altrui tradisce.
Foco coverto, ch'assecura e coce,
aspe che dorme e'l tosco in sen nutrisce.
Spietato lusinghier, ch'alletta e noce,
pietoso micidial, ch'unge e ferisce,
cortese carcerier, ch'a rei di morte
quando chiusi li ha in ceppi, apre le porte.
(III, 4)

L'ottava 4 è organizzata secondo la «legge del due» individuata da Pozzi: l'immagine della «sirena» e quella del «cortese carcerier» occupano rispettivamente i vv. 1-2 e i vv- 7-8; il «foco coverto» del v. 3 fa il paio con l'«aspe che dorme» del v. 4, con una figura che rimanda a un pericolo solo apparentemente (as)sopito. I vv. 5-6 sono costruiti secondo una struttura perfettamente parallela: aggettivo + aggettivo sostantivato [ossimoro] + pronome + verbo + verbo [antitesi]. Naturalmente, tutte queste accezioni d'Amore rientrano a pieno nel regime ossimorico già individuato da Battistini,[69] ma è interessante notare come due di esse si muovano proprio sul filo della pietà riprendendo aspetti topici della tradizione letteraria, già ben tratteggiati a partire da due note fonti trecentesche. Il «pietoso micidial» echeggia il «micidial piatoso», con assimilazione vocalica tipica del toscano, della canzone manifesto di Cino *La dolce vista e 'l bel guardo soave.* Per quanto riguarda la tradizione manoscritta della canzone, De Robertis ne ha dimostrato la scarsa – se non assente – ricorrenza nei codici trecenteschi.[70] Tuttavia, il componimento dovette avere una certa risonanza considerando la citazione dell'incipit in *Rvf*, 70, forse influenzato proprio dal precedente boccacciano del *Filostrato,* V, 62-65[71] che rielabora le stanze I, II, IV, V (non è presente invece il congedo in cui compare il

[69] Cfr. A. BATTISTINI, *«Paradiso infernal, celeste inferno». Ossimori d'amore nell'*Adone *di Giovan Battista Marino,* «RiLUnE», 7 (2007), pp. 171-187: «Sotto il regno d'Amore le leggi della ragione e soprattutto il principio di non contraddizione sono sovvertiti e nella biografia tessuta da Venere nell'*Adone* [ndr. c. VI] si immagina che questa divinità pericolosamente eversiva si crei una legislazione tutta sua, in una sorta di mondo rovesciato e governato dalle leggi dell'ossimoro, dell'antitesi, dell'*adynation*, del paradosso» (p.178).

[70] Cfr. D. DE ROBERTIS, *Per la storia del testo della canzone "La dolce vista e 'l bel guardo soave*, in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano 1978, pp.11-26; M. MAZZETTI, *Boccaccio e Cino. La costruzione di una poetica tra riscritture, echi e (false) parodie*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R.A. Corominas e S. Tranfaglia, pp. 209-232.

[71] Cfr. G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima,* «Metrica», 1 (1978), pp. 19-94.

sintagma in questione).[72] Inoltre, nel ms. Chig. L. VIII. 305 a f. 27*v* la canzone venne aggiunta dalla mano di Coluccio Salutati, possessore del codice[73] – questa volta mutila delle strofe II e V ma col congedo – a riprova della sua diffusione. Il legame con le due corone e la presenza di edizioni cinquecentesche delle *rime* di Cino[74] potrebbero far pensare a una conoscenza – diretta o indiretta – della canzone, se non dell'intero canzoniere,[75] da parte del Cavaliere. Certamente noti sono invece i *Fragmenta* su cui Marino rimodula l'ossimoro del v. 4. Davanti al tribunale della Ragione, Petrarca aveva citato «quel' antiquo mio dolce empio signore» (*Rvf*, 360) ossia Amore, additandolo nella sua arringa come «lusinghier crudele». Considerando pure che nell'ott. 5 il Napoletano fa riferimento alla «legge» e alla «ragion»,[76] il rimando al «lusinghier» ci appare contestuale con la variazione – neutra dal punto di vista del significato ma precipua per quanto

[72] Sui rapporti trasversali tra Boccaccio, Petrarca e Cino cfr. M. MAZZETTI, *Boccaccio e Cino,* cit.; I. CANDIDO, *Boccaccio Reading Cino Reading Dante in Filostrato 5. 62-65*, «MLN», 134 (2019), pp. 105-107; G. FIORINELLI, *Osservazioni sull'ottava rima del «Filostrato»*, «Carte Romanze», 2 (2019), pp. 375-403; G. BRUNETTI, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizione, interpretazioni*, Atti del VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova, 27 settembre – 1 ottobre 2006), a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, pp. 825-851; A. RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Cino da Pistoia. Colloquio* (Roma, 26 ottobre 1975), Roma 1976, pp. 7-32; J. TOOK, *Petrarch and Cino da Pistoia: A moment in the Pre-history of the «Canzoniere»*, in *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Traslators over 700 Years*, a cura di M. Mclaughlin, L. Panizza, Oxford 2007, pp. 113-128.

[73] Si veda il catalogo della mostra tenutasi presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, 2 novembre 2008- 30 gennaio 2009, *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo,* a cura di T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze 2009, pp. 298-301.

[74] I componimenti di Cino presenti nel libro V della nota *Giuntina delle Rime Antiche* (Firenze, Filippo Giunti, 1527) sono in totale quarantotto. La canzone *La dolce vista e'l bel guardo soave* si colloca significativamente in chiusura del blocco dedicato al Pistoiese. Nel corso del Cinquecento, oltre alla comparsa in alcune miscellanee (come in *Rime di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte,* Roma, Antonio e fratelli da Sabio, 1532), si contano almeno due edizioni delle rime di Cino: *Rime di Cino da Pistoia iureconsulto e poeta celebratiss. movellamente poste in luce,* Roma 1559, e *Delle rime toscane dell'eccell.mo giureconsulto et antichissimo poeta il sig. Cino Sigibaldi da Pistoia, raccolte da diversi luoghi, e date in luce dal r.p. Faustino Tasso de Minori osservanti,* Venezia 1589.

[75] Sebbene siano temi molto diffusi nella lirica, il trattamento ossimorico di Amore – connesso anche a Morte – e l'invocazione e l'intervento della Pietà sono in particolare punti cardine della poesia amorosa di Cino.

[76] L'immagine precisa del tribunale della Ragione ricorrerà nel c. VI nella *vita Amoris* narrata da Venere opposta proprio al volere di Amore: «E perché la Ragion, che 'n alto soglio / siede reina a giudicar le cose, / citollo al tribunal del suo governo / ricusando ubbidir, la prese a scherno, // anzi un regno per sé solo e diviso / a dispetto fondò de la Ragione» (198-199).

riguarda il significante – di crudele in spietato, ove la s- privativa permette di condensare in un unico lemma la natura ossimorica di Amore esplicitata nel «pietoso micidial» del verso successivo.

Mentre Adone dorme per quasi novanta ottave si consuma l'innesco della vicenda non sempre lineare. Basti pensare che la dea incontra il giovane tre volte[77] (ott. 16, 43, 68), a riprova dello scarso interesse del Marino per i meccanismi della narrazione. Quando Amore entra in scena, all'ott. 17, lo ritroviamo «irato», come lo avevamo lasciato nel c. I. Va da sé che la caratterizzazione d'Amore come «spietato lusinghier», «pietoso midicial», «feroce animo irato» e, in seguito «spietato figlio», si pone su un unico versante, contrapposto a Venere e Adone. Quando finalmente Ciprigna si avvicina, doppiamente ferita, al giovane addormentato ricalca fedelmente i passi di Armida nel c. XIV della *Liberata,* anche per l'intento vendicativo che anima le due figure femminili. Mentre però Rinaldo è oggetto della vendetta della maga, Adone dovrebbe diventare il mezzo attraverso cui la dea intende rifarsi sul figlio e sul marito: «vo' che 'l garzon, ch'io colà presso ho scorto, / sia vendetta a l'ingiuria, emenda al torto» (55). Le due 'cacciatrici' si fermano a contemplare i due giovani in atteggiamenti assolutamente sovrapponibili, proteggendo il volto dell'amato con un velo. Per descriverci, con la solita resa icastica, il sentire della dea il Marino fa ricorso ancora una volta alla contrapposizione pietà-ira. Se Tasso esita ad attribuire alla maga pagana il sentimento, cristianamente connotato, della pietà,[78] il Cavaliere non indugia nel contrapporre all'«ira nemica» del gelo l'agire della «dea pietosa» (81) e sullo stesso sentire si allinea Adone, bruscamente risvegliato dalla violenza involontaria del bacio di Venere. Sia pur sotto le mentite spoglie di Diana, l'incedere, il parlare e il languire «del trafitto piè» e «del cor» di Citerea ammaliano il giovane. Nelle ott. 110-111, prima di lasciare la parola ad Adone, si riflette sulla forza universale dell'amore e della bellezza («ogni cor duro, ogni anima ferina / fora da sì bel sol vinto e stemprato») per poi passare agli effetti particolari dell'apparizione divina in Adone:

[77] «Venere s'incontra tre volte con Adone (ott. 16; 43; 68) e ogni incontro è preceduto da avvenimenti non solo diversi, ma addirittura inconciliabili fra di loro. Non solo quindi non funzionano i congegni narrativi legati ai singoli avvenimenti, ma nemmeno tiene la catena degli eventi, non funziona il criterio del tempo che pur sembra dover dettare leggi universali e infrangibili alla narrazione», G. POZZI, *Commento,* cit., 226-227.

[78] Sulla pietà e sul suo ruolo nella vicenda di Rinaldo e Armida cfr. S. PRENDI, *Letteratura e pietà,* cit., pp. 515-516.

Reverenza, *pietate,* amore e tema
fan nel dubbioso cor fiera contesa;
ma perché deve ogni fortuna estrema
subitamente esser lasciata o presa,
non ricusa il favor, ma gela e trema,
mentre s'appresta a sì soave impresa,
in quel gesto *pietoso* et attrattivo,
con cui ride languido occhio lascivo.
(III, 111)

Tanto il sentire quanto l'agire del giovane sono contraddistinti da una pietà che, in entrambi i casi viene ricondotta nel reame di Venere, in maniera subito evidente nel gesto «pietoso et attrattivo», che sembra innovazione mariniana anche per le scarne ricorrenze in poesia di tale coppia aggettivale.[79] Il primo verso è un capolavoro di composizione ove all'antitesi tra amore e timore fa da parallelo quella "posizionale" tra riverenza e pietà (si prova riverenza per chi sta più in alto, pietà per chi è nella nostra medesima condizione o più in basso; nell'accezione di pietà come devozione, invece, saremmo in presenza di una sinonimia contrapposta all'antitesi); allo stesso tempo, il verso è leggibile come un chiasmo ove stretto tra i sentimenti "squilibrati" di riverenza e timore vi è il cuore dei sentimenti "corrispondenti" di pietà e amore; ancora, gli estremi del chiasmo costituiscono un climax ascendente così come i membri centrali.[80] L'ottava ci sembra modulata su alcuni *loci* della *Gerusalemme Conquistata* e la conoscenza del poema tassiano è probabilissima, considerati i trascorsi tra il Tasso e il Marino[81] e la comune orbita della corte di Matteo di Capua. È

[79] Assai rara l'occorrenza del termine 'attrattivo' in poesia come rivela uno spoglio condotto sulla base di S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana,* Torino 1961-2022. L'intero *corpus,* completato sotto la direzione di G. Bárberi Squarotti e ampliato con i supplementi del 2004 e del 2009 è oggi consultabile online grazie al lavoro dell'Accademia della Crusca e della casa editrice UTET sul sito https://www.gdli.it. Il termine era già stato usato dal Marino, in veste di sostantivo in c. II, 135 su cui vd. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 220-221. Il sintagma «gesto pietoso» curiosamente compare nella novella di Burchiello riportata da A.F. Doni su come innamorarsi – tema che consuona, anche nella sua patina ironica, con il c. III dell'*Adone* –: *Novella del Burchiello cavata dalle sue cento, dove si racconta di un medico, che insegnò l'arte di amare a un suo discepolo* cfr. A.F. DONI, *Scritti varii,* con xilografie di E. Mantelli, a cura di F. Palazzi, Genova 1913, p. 52.

[80] «La pietà messaggiera è de l'amore, / come lampo del tuono» sentenzia Dafne davanti alle lacrime di Silvia in T. TASSO, *Aminta,* IV. 1, a cura di M. Corradini, Milano 2020[4], p. 189.

[81] Cfr. almeno M. CORRADINI, *In terra di letteratura*, cit., pp.137-163, pp. 179-199, pp. 201-221; E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino,* cit., e sul punto di incontro della corte di Matteo di

un'operazione che coinvolge la natura stessa dei due (se non tre) poemi. Nel descrivere lo stato di Adone di fronte a Venere il Cavaliere appare rimodulare la condizione del re Aladino allo spargersi della notizia della guerra incombente:

> E l'aspettar del male è mal peggiore;
> tante seco la tema ha larve ed ombre,
> onde la mente, onde 'l dubbioso core
> par che geli tremando e tutto adombre:
> par ch'un mesto bisbiglio entro e di fuore
> trascorra i campi, e la città n'ingombre.
> Ma 'l vecchio re ne' già vicin perigli
> volge nel dubbio cor feri consigli.
> (*Gerusalemme conquistata*, I, 106)[82]

La «tema» agita entrambi ma mentre il «dubbioso cor» del giovan garzone «gela e trema» per via dell'incontro amoroso, quello del vecchio re «par che geli tremando» per la guerra, con un ovvio riferimento alla gerarchia di valori che sottostà alle due operazioni. Parimenti, anche il sintagma «fortuna estrema» riferito al disperato contesto bellico in *Conquistata,* XI, 49[83] qui si riferisce a un'occasione imprevista collegata all'incontro tra i due amanti. Il nesso tra il timore, il tremare e il dubbio ritorna nel poema tassiano a *Conquistata,* VII, 70: «e fra *tema* e speranza il fine attende / […] ma se ne sta ciascun tacito e immoto /se non che *trema* il cor nel *dubbio* moto».[84] Il riferimento è al sentimento collettivo – a fronte di quello individuale di Adone – degli «eserciti» opposti dinnanzi al duello tra Tancredi e Argante. Significativo che in entrambi i casi le

---

Capua *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca,* Roma 2020, pp. 455-496. Nel commento di Russo la *Conquistata* tassiana ricorre in sedici *loci.*

[82] Per il testo della *Conquistata* cfr. T. TASSO, *Gerusalemme conquistata,* a cura di L. Bonfigli, Bari 1934. Da notare che nella corrispondente ottava in *Liberata*, I, 82 mancano la maggior parte degli elementi lessicali che ci interessano: «E l'aspettar del male è mal peggiore / forse, che non parrebbe il mal presente; / pende ad ogn'aura incerta di romore / ogni orecchia sospesa ed ogni mente; / e un confuso bisbiglio entro e di fore / trascorre i campi e la città dolente. / Ma il vecchio re ne' già vicin perigli / volge nel dubbio cor feri consigli».

[83] In rima tra l'altro con «tema»: «Ma ne l'istesso aver fidanza e tema / perché vi sforza la fortuna estrema?» sono le parole con cui Argante si rivolge al re Aladino. La scena, com'è noto dato anche il successivo intervento di Orcano, è modellata sulla contesa verbale tra Turno e Drance in *Aen.,* XI, 340 e ss.

[84] Simile *Liberata,* VI, 49: «e fra tema e speranza il fin n'attende / […] ma se ne sta ciascuno tacito e immoto, / se non se in quanto ha il cor tremante in moto»; cfr. anche *Furioso,* I, 39, 2 «tema e speranza il dubbio cuor le scuote» e *Rvf*, 254 «sì 'l cor tema et speranza mi puntella».

tessere prelevate dal Marino non compaiano nei passaggi corrispondenti della *Liberata*, provando una conoscenza diretta anche dell'edizione stampata dal Tasso a Roma nel 1593. Per quanto riguarda l'antitesi «amore e tema» non troviamo precedenti riscontri[85] nei poemi tassiani, ma curiosamente nella *Conquistata* la «tema» compare in dittologie con termini in –ore contrari all'«amore» mariniano, del tipo «tema e terrore» (XVII, 37),[86] «orrore e tema» (XVI, 49) in quest'ultimo caso – già nel corrispondente *Liberata,* XIII, 45 – con gli effetti del gelare e del tremare. Si innesta qui un ulteriore confronto, considerando che l'ottava in questione riguarda la disperazione di Tancredi nella selva e il suo 'incontro' con lo spirito dell'amata uccisa. Anche l'incontro tra Venere e Adone è segnato dal sangue ma i «sanguinosi avori», il «candido piede insanguinato» e il «sangue puro e divin» che fa «sovra il latte scaturir le rose» è di tutt'altra natura e nel reame dei fluidi si avvicina molto più al liquido seminale o amniotico – che generano e proteggono – che non a quello lacrimale – che segna la dolorosa fine di qualcosa.

I due estremi del chiasmo marcavano anche lo stato d'animo dei crociati alla visione di Gerusalemme nella *Liberata*: «Al gran piacer che quella prima vista / dolcemente spirò ne l'altrui petto, / alta contrizion successe, mista / di *timoroso e riverente* affetto» (*Liberata,* III, 5). In questo gioco di riflessi distorti, i versi corrispondenti della *Conquistata* riuniscono invece i primi due termini del verso mariniano: «Col gran piacer che quella prima vista / dolcemente spirò ne l'altrui petto, / *riverenza e pietate* insieme è mista, come si mesce l'un con l'altro affetto» (*Conquistata,* IV, 5).[87] Le tre affezioni – dato che anche il «piacer» non viene anticipato ma è simultaneo come rivela il cambio di preposizione – smuovono l'animo dei guerrieri allo stesso modo in cui è sconquassato l'animo di Adone. L'apparizione di Gerusalemme e l'apparizione della pagana divina bellezza (ricordiamo che qui Venere ha ancora le sembianze di Diana) causano gli stessi effetti con una sovrapposizione che, ancora una volta, rivela il gusto antifrastico del rampino mariniano. Vi è un'ultima occorrenza che vogliamo sottolineare.

[85] Benché la natura antitetica dei due sentimenti sia ovvia, troviamo un accostamento analogo almeno in *Furioso,* XXIX, 32, 2: «chi per amore e chi per tema».

[86] Cfr. anche *Conquistata,* XV, 10 con la reazione del re pagano alla decisione di Clorinda di incendiare la macchina bellica cristiana: «Sollevò il re le palme, e 'l mosse al pianto / dolor, tema e desio di sue vendette»

[87] Per la visione di Gerusalemme cfr. C. SENSI, *Il "Libro delle ascensioni" di Torquato Tasso,* in *Carte di viaggi e viaggi di carta. L'africa, Gerusalemme e l'Aldilà,* Atti del Convegno, Vercelli 18 novembre 2000, a cura di G. Baldissone e M. Picat, Novara 2002, pp. 73-95.

L'invettiva contro la vanità dell'amore che apre il c. III dell'*Adone* rivela sin dalla ott. 2 la trama 'armidiana' nel riprendere il *topos* della farfalla che si avvicina al lume, il quale accompagna, in entrambe le versioni, la comparsa di Armida nel campo cristiano.[88] Nel chiudere il discorso sul canto III torniamo alla sovrapposizione di Venere e della maga, dal momento che quest'ultima è capace con le sue arti di stimolare ben tre sentimenti su quattro di quelli inanellati dal Marino: «de' cari detti e de' begli occhi è parca; / e seco *tema e riverenza* induce: / ma fra lo sdegno, onde la fronte è carca / pur anco un raggio di *pietà* riluce» (*Liberata,* IV, 89). Resta al di fuori delle capacità di Armida – come dimostrerà la sua vicenda con Rinaldo – l'ispirare «amore», mentre Ciprigna, una volta rivelata il suo aspetto di dea d'amore, sentirà esaltare la sua «pietà» che «degna» il giovane garzone di una «cotal grazia» (138) paradisiaca.[89]

2.5 «In mezo all'ira pietà mi prese»

Seguiamo il personaggio di Venere nell'addentrarci nel c. IV. All'ira quasi comica nei confronti di Amore del c. I, alla pietà calcolata nei confronti di Paride in c. II e alla pietà ammaliata e ammaliante verso Adone in c. III, fa qui riscontro una caratterizzazione di Citerea decisamente più marcata. Significativo che la dea trovi una rappresentazione più definita non nel solco della favola primaria bensì in un racconto secondo, in relazione non al suo coprotagonista principale ma ad una sorta di doppio di Adone. Il c. IV – interessante anche per le sei ottave introduttive dove atti di violenza 'misurata' portano bellezza, perfezione e vita – [90] è per il resto interamente occupato dalla favola di Amore e Psiche. La pervicacia del mito dei due amanti nella letteratura e nell'arte fu a suo tempo indagata da Ugo De Maria, in un'ottica più enciclopedica che non analitica,[91] decisamente orientata verso il classicismo e Raffaello rispetto alle successive

[88] Cfr. *Liberata*, IV, 34 e *Conquistata* V, 36.

[89] Cfr. *Par.,* XXXII, 71.

[90] Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone: il lieto fine e la morte,* in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli,* a cura di D. De Camilli, «Studia Erudita», 3 (2007), pp. 145-160, partic. pp. 145-147: «Le ottave iniziali del canto IV riassumono la meditazione cristiana sugli affanni e sulle pene dell'esistenza umana» (p. 145).

[91] L'opera di U. DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana. Con appendice di cose inedite,* Bologna 1899, offre se non altro un cospicuo repertorio per indagare la fortuna del mito apuleiano.

elaborazioni letterarie e artistiche della favola apuleiana,[92] con un giudizio assolutamente negativo sul Marino:

> Non negherò già alla favola di Psiche, ritenuta generalmente come il luogo migliore di quel poema, ogni pregio: s'incontrano ottave, come quelle che descrivono la fanciulla nel momento in cui sta per scoprire Amore, le quali meritano di essere ammirate: questo poco per altro trovasi affogato in un mare di strampallerie poetiche che pongono giustamente il Marino a capo di una letteratura in cui ogni pensiero, anche serio, veniva a mancare per il ridicolo cosparso nell'immagine con cui era espresso.[93]

Pur senza andare oltre, è evidente il paradigma (a)critico con cui per tanti anni il laboratorio mariniano è stato giudicato. Gli studi di Pozzi e di coloro che si sono eretti sulle sue spalle hanno invece indagato l'officina del Cavaliere con occhio attento, permettendo una disamina anche sull'uso del mito da parte del poeta napoletano.[94] Individuato come componente essenziale, l'elemento

---

[92] Fa il paio con il giudizio sul Marino quello su Giulio Romano: «anch'egli però non riuscì a trovare nella favola se non l'argomento per una pittura elegante, sensuale e civettuola e nulla più», così come Perino del Vaga «ben lontano dall'infondere nelle sue composizioni alcun vestigio di quella grandezza che si ammira nell'opera di Raffaello», ivi, pp. 243-244.

[93] Ivi, p. 95

[94] La questione della materia mitologica si innesta su quella del verosimile nelle pagine di Stigliani: «La favola [dell'*Adone*] non può esser creduta né tutta né parte dal lettor cristiano, essendo cosa totalmente pagana, e gentile, così ne' personaggi, come ne l'azzione. Ne' personaggi perché per lo più essi sono Dei falsi, li quali mai non furono in natura, e nell'azzione, perché essa è piena di trasformationi, e d'altri vani miracoli operati da quelle Deità», T. STIGLIANI, *Dello Occhiale,* cit., pp. 52-53. Benché il Cavaliere si tenga per lo più lontano dalle dispute teoriche, la valenza del modello mitologico delle *Metamorfosi* è evidente nonché esplicitamente rivendicata nella lettera a Girolamo Preti, in cui si discute sulla proporzione e sulla possibile comparazione tre i termini Eneide : Liberata = Metamorfosi : Adone, con l'opinione chiara del Marino: «Rompansi pur il capo i signori critici disputando fra loro se con quel nome si debba battizare […] ma se altri non vorrà chiamarlo "eroico", perché non tratta d'eroe, io lo chiamerò "divino" perché parla de' dei. Voi l'intitolate "poema fantastico e fuor di regola" e dite che non può cader la comparazione, perché sarebbe come voler rassomigliar l'*Eneide* alle *Metamorfosi* […] io non credo che Virgilio passi molto d'avantaggio ad Ovidio, né che il poema delle *Trasformazioni* a quello dell'*Eneide* abbia da ceder punto», cfr. G.B. MARINO, *Lettere,* cit., pp. 394-397, lettera num. 216. Del resto si consideri quanto ben si attaglia a Marino il giudizio espresso su Ovidio in G. CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554): «In queste digressioni che contengono giostre, tornei, amori, bellezze, passioni dell'animo, campo, edifici e simili altre cose, è molto più largo lo scrittore dei romanzi che non è stato né Virgilio, né Omero. E in queste parti è più simile ad Ovidio (parlo delle sue *Mutazioni*), che non è ad alcuno altro

mitologico trova la sua ragion d'essere proprio nella «seriazione»[95] – principio costitutivo della «teoria cosmica» delle *Metamorfosi* ovidiane acutamente colto dal poeta del Seicento –[96] che non conosce confini e che chiaramente si avvale sia di altre fonti sia dell'originale innovazione mariniana. Per la favola di Amore e Psiche, caso peculiare come già sottolineato da Pozzi perché non termina in tragedia,[97] il Cavaliere ricorre a due fonti note, le *Metamorfosi* di Apuleio e *La Psiche… con una breve allegoria del R.P.D. Angelo grillo* di Ercole da Udine, stampata da Ciotti a Venezia nel 1599,[98] a cui vanno aggiunti come fonte figurativa quantomeno gli affreschi di Giulio Romano di Palazzo Te a Mantova.[99]

---

poeta». Sul tema cfr. V. DE MALDÉ, *Giovan Battista Marino. L' «Hetruscus Ovidius»,* in *Il mito nella letteratura italiana, II, Dal Baraocco all'Illuminismo,* a cura di F. Cossutta, Brescia 2006. Si veda anche nell'introduzione del curatore il giudizio sull'operazione messa in atto dal Cavaliere nel poema grande: «Malgrado le frequenti e compiaciute ambiguità, "nel Seicento l'*auctoritas* ovidiana del Marino diventò comunque un articolo di fede", atta a sostenere la validità moderna dell'*Adone* e il suo magistero. Anche perché numerose sono le innovazioni introdotte dal Poeta rispetto alla tradizione mitografica», cfr. F. COSSUTTA, *L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e razionalismo settecentesco*, in *Il mito nella letteratura italiana,* cit., pp. 5-12, partic. pp. 8-9.

[95] Cfr. G. POZZI, *Guida alla lettura,* in G.B. MARINO, *Adone,* cit., pp. 50-52.

[96] Sul modello ovidiano cfr. V. DE MALDÉ, *Giovan Battista Marino. L'«Hetruscus Ovidus»,* cit., pp. 73-77 e segnatamente sull'*Adone* pp. 78-86: «Il modello dell'*Adone* non può più apparire, come già ai critici barocchi, solo l'Ovidio moralizzato che aveva ispirato il medioevo, ma piuttosto, chioserà Paolo Cherchi, quello cosmogonico, cristiano e neoplatonizzante, che interpreta la metamorfosi come messaggio d'un ordine universale» (p. 86).

[97] «Il motivo comune a tutti i racconti mitologici inclusi nell'*Adone* è quello del tragico finale […] con le sole eccezioni dell'evento felice di Ganimede (c. 5, 33-44), e dell'intreccio diverso, ma pur lacrimevole nel mezzo se non nel suo fine, di Psiche» cfr. G. POZZI, *Guida alla lettura,* cit., p. 50; G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone: il lieto fine e la morte,* cit.

[98] Cfr. E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 398 e G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 264-265. Si considerino pure F. TORRACA, *Nuove rassegne,* Livorno 1894; F. MANGO, *Le fonti dell'Adone di Giambattista Marino*, Torino-Palermo 1891; O. BESOMI, *Esplorazioni secentesche,* Padova 1975 e ID., *Amore e Psiche in intarsio,* in *Lectura Marini,* cit., pp. 49-71; B. PORCELLI, '*Amore e Psiche' da Apuleio a Marino,* «Studi e problemi di critica testuale», 19 (1979), pp. 135-152.

[99] Cfr. C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell' 'Adone' di G.B. Marino,* Padova 1967, pp. 35-37: «È probabile che la prima idea di accostare l'episodio di Psiche a quello di Venere e Adone possa essere venuta al Marino proprio dagli affreschi di Giulio Romano, che egli ebbe occasione di ammirare durante il soggiorno mantovano del 1608». La studiosa sottolinea che il tessuto allegorico del ciclo di affreschi proviene da «famoso commento di Filippo Beroaldo il vecchio alle *Metamorfosi* di Apuleio; ora anche l'allegoria premessa al c. IV dell'*Adone* corrisponde a quella dell'umanista bolognese». Sulla fortuna figurativa del soggetto apuleiano si ricordino almeno, oltre al ciclo di Giulio Romano, anche la *Loggia di Amore e Psiche* presso la Villa Farnesina di Raffaello, completata dagli allievi Giulio Romano e Giovanni da Udine, la *Sala di*

In quest'occasione il Cavaliere gioca sul piano della «complicità»[100] con il lettore a cui è ben noto il precedente latino[101] e, in determinati contesti, anche quello volgare,[102] mettendo in atto non una ripresa pedissequa bensì attuando una «composizione ad intarsio»[103] attentamente scrutinata, tra gli altri, dal Besomi[104] la cui tabella di comparazione resta strumento prezioso sia dal punto di vista strutturale sia da quello del metodo: «il modo mariniano di utilizzazione dei materiali preesistenti si può e deve misurare a livello delle riprese verbali, più che a quello di articolazione del racconto».[105]

Amore e Psiche affrescata da Perin del Vaga presso Castel Sant'Angelo e il ciclo, sul medesimo tema, riscoperto recentemente al Palazzo Silvestri di Roma su cui cfr. K. QUINCI, *La favola di Amore e Psiche in Palazzo Silvestri a Roma,* «Ricerche di storia dell'arte», 1 (gennaio-aprile 2009), pp. 61-76.

[100] Il riferimento è alla lezione di metodo e di interpretazione di Fulco: «Il poeta pratica nei confronti dei lettori due sistemi, di complicità e di elusione, effettuando i suoi prelievi ora in modo da svelare inequivocabilmente la sua operazione agli addetti ai lavori, ora da rendere irriconoscibile persino all'inconsapevole donatore l'avvenuto trapianto. In entrambi i casi, comunque, siamo di fronte ad un procedimento dinamico, ad un processo di trasformazione che non è tecnica di mascheramento, per svisare quanto il rampino ghermiva, bensì legge di commutazione, che altera i registri retorici all'atto dell'assorbimento», G. FULCO, *La «meravigliosa» passione,* cit., pp. 61-62.

[101] Sulla circolazione dell'opera apuleiana durante il Cinque e il Seicento, oltre al già citato lavoro di De Maria, si vedano i più aggiornati M.T. PULEIO, *La favola di Amore e Psiche nel Cinquecento tra Italia e Francia,* «Studi di Letteratura Francese», 19 (1993), pp. 157-172; M. ACOCELLA, *L'*Asino d'oro *nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche,* Ravenna 2001, partic. pp. 137-139 su Marino. Segnatamente sul poema cfr. M. CORRADINI, *Altre metamorfosi: il romanzo di Apuleio nell'Adone,* in *L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito – Movimento – Maraviglia,* Atti del Convegno internazionale (Humboldt-Universität zu Berlin 1-2 luglio 2019), a cura di R. Ubbidiente, Roma 2021, pp. 253-280 partic. pp. 257-260 er il c. IV.

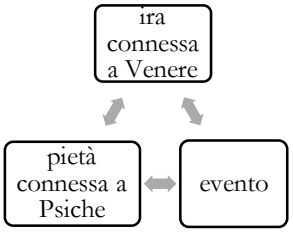
[102] Sulla fortuna della favola di Amore e Psiche in ambito mantovano e in particolar modo per la riscrittura di Udine cfr. B. GUTHMÜLLER, *Amore e Psiche a Mantova. Sulla* Psiche *di Ercole da Udine,* «Rassegna europea di letteratura italiana», XIV, 2 (1999), pp. 25-40: «La *Psiche* ebbe un certo successo; conobbe una ristampa nel 1601, apparve nuovamente nel 1617 e nel 1626, questa volta sotto il titolo più attraente, *Avvenimenti amorosi di Psiche,* scelto probabilmente dall'editore. La sua più grande gloria è senza dubbio quella di aver ispirato Giambattista Marino nel rifacimento della favola di Psiche nell'*Adone*» (pp. 29-30).

[103] Cfr. O. BESOMI, *Amore e Psiche in intarsio,* cit., p. 50.

[104] «L'abilità e la vena inventiva del poeta consistono qui nel trattare materia già d'alta o buona qualità con le pinze dell'intarsiatore o del mosaicista, non nel lavorare col rampino», ivi, p. 69.

[105] Ivi, p. 61.

Nel c. IV l'antitesi pietà-ira trova una più compiuta formulazione perché va ad incidere non solo sulla caratterizzazione dei personaggi ma anche sullo stesso meccanismo narrativo:



Il sema «pietà» ricorre per più di venti volte con una netta preponderanza in connessione a Psiche e, se è vero che l'impianto strutturale non è d'invenzione mariniana, il Cavaliere è capace di orientarlo lungo questa direttrice ponendo più direttamente il racconto secondo in connessione con la favola di Venere e Adone.

La «novelletta»[106] si apre nel pieno rispetto della comparazione delle due figure femminili. Le ottave 7-14 sono dedicate a Psiche, alla sua bellezza e ai suoi effetti;[107] quelle da 15 a 22 vedono comparire sulla scena «la vera dea d'Amor», la sua rabbia e il conseguente proposito di vendetta:

> La vera dea d'Amor, che dal ciel mira
> cotanto insolentir donna mortale,
> e vede pur che 'ndegnamente aspira
> a divin culto una bellezza frale,
> impaziente a sostener più l'*ira,*
> dessi in preda ai *furori* in guisa tale
> che, crollando la fronte e 'l dito insieme
> questi accenti fra sé mormora e freme.
> (IV, 15)

[106] «L'inserto della favola di Psiche trova giustificazione nel proposito di Amore di dimostrare ad Adone innamorato (c. III) che anch'egli può andare soggetto all'innamoramento […]. Il canto quarto assolve in tal modo la funzione di *exemplum* presentato in forma di novelletta: di qui il titolo che gli è preposto», O. BESOMI, *Esplorazioni secentesche,* cit., pp. 11-12.

[107] Da registrare l'aggiunta del Marino su scultori e pittori: «Del desir mossi e da la fama tratti / or quinci or quindi artefici e pittori, per fabricarne poi statue e ritratti, / veniano e con scarpelli e con colori / e, sospesi in mirarla e stupefatti, / immobili non men de' lor lavori, / da l'attonita mano e questi e quelli / si lasciavan cader ferri e pennelli» (10).

Laddove Udine dedica allo «sdegno» di Venere appena due stanze, il Marino segue più da vicino il testo apuleiano non rinunciando a scombinare la funzione delle tessere, ponendo ad esempio il genitivo «verae Veneris» in veste di soggetto ad apertura dell'ottava, evitando però la immediata allitterazione a favore di una connotazione che colleghi da subito Amore e Ciprigna, dea dell'amore ma anche unica dea al cui volere Amore dovrebbe – il condizionale è d'obbligo – sottostare. Parimenti inverte l'ordine di «vehementer incendit animos et impatiens indignationis» (Ap., *Met.,* IV, 29), corrispondenti il primo al v. 6, il secondo al v. 5, ma l'operazione più interessante riguarda l'atteggiamento della dea fremente col «capite quassanti». Mentre ne la *Psiche* non vi è alcun accenno alla gestualità, il Cavaliere ricama sul capo scrollato una tessera dantesca da *Purg.,* XXVII, 43: «*Ond'ei crollò la fronte* e disse: "Come! / volenci star di qua?»; indi sorrise / come al fanciul si fa ch'è vinto al pome». Il richiamo, per la verità, non concorre a chiarificare il gesticolare della dea. Forse però tale ripresa trova giustificazione nella natura del canto ventisettesimo: è il luogo in cui Dante, terrorizzato dall'angelo della Castità, si trova a dover superare la prova del fuoco – simbolo di quella passione d'amore che aveva animato i lussuriosi incontrati nel canto precedente – per ricongiungersi con l'amata. Prova, passione, ricongiungimento sono tasselli che alimentano anche il c. IV dell'*Adone* il cui autore si muove sempre sull'antifrasi più o meno scoperta. Il superamento della prova conduce, nell'un caso alla più alta unione spirituale mai raccontata, nell'altro ai trastulli da cui nasce Diletto. Entrambe, tuttavia, riunioni a lieto fine rispetto a quella di Piramo e Tisbe evocata in *Purg.,* XXVII, 37-39 immediatamente prima della battuta di Virgilio e sul finire del canto III del poema mariniano quando vengono descritte le fontane che adornano il palazzo d'Amore e il dio si prepara a narrare al giovane pellegrino «che dal proprio foco acceso il core / et arse e pianse innamorato Amore». Colpisce, in ultimo, che lo scrollare del capo di Virgilio sia «quasi materno»[108] e sereno nel suo sorridere a Dante, mentre in Venere è un fremito dettato da un'ira incontrollabile che, come è chiaro sin dal c. I, è innesco per eccellenza del proposito di vendetta.

Riprendendo da Udine, con le dovute differenze,[109] il viaggio di Venere alla ricerca d'Amore, una volta trovatolo la madre incarica il figlio di «vendicarla».

---

[108] In questi termini si esprime Vittorio Sermonti nel suo commento a DANTE, *Purgatorio,* Varese 2000, p. 395.

[109] Il viaggio di Venere nella *Psiche* ha come meta finale, per ragioni soprattutto encomiastiche, Mantova: «Udine si allontana molto da Apuleio, ma il motivo della ricerca di Amore da parte di Venere non è di sua invenzione; lo prende in prestito dall'epilogo dell'*Aminta*

Ma una volta rimasto solo a contemplare «quel sovrauman, sovradivino oggetto» Amore se ne innamora, ribaltando completamente il volere divino e materno. La descrizione di Psiche, che segna una delle innovazioni mariniane,[110] si apre e si chiude sugli occhi della donna «lumi perfidi, ch'altrui / uccidon prima e poi bandiscon guerra» e in ultimo «occhi spietati», assecondando sì un noto *topos* letterario ma con la ripresa verbale di un'altra tessera purgatoriale (*Purg.,* XXXII, 65). Nella costruzione dantesca gli «occhi spietati» sono quelli di Argo, mitico pastore ucciso da Mercurio (*Met.,* I, 622-723) il quale lo fa addormentare raccontandogli fino allo sfinimento la storia di Pan e Siringa. Sia detto, *en passant,* che Pan comparirà successivamente nella favola mariniana mentre Mercurio, in veste di narratore, si prenderà la scena a partire dal canto successivo. Pure qui il Cavaliere gioca sull'antifrasi in modo intertestuale e intratestuale. In rapporto al testo dell'Alighieri preme sottolineare che la parte finale del c. XXXI e l'iniziale del c. XXXII sono tutte articolate intorno agli occhi di Beatrice[111] e un afflato dantesco ha certamente l'ottava 43:

> Quand'ebbi *quel miracolo mirato*,
> dissi fra me, *da me quasi diviso:*
> Sono in ciel? Sono in terra? Il ciel traslato
> è forse in terra? O cielo è quel bel viso?
> sì, sì, son pur lassù, son pur *beato*
> tuttavia, come soglio, *in paradiso.*
> […]
> (IV, 43)

[…] la cornice bucolica, il discorso di Venere, la promessa del bacio sono già presenti nel Tasso (che, da parte sua, imita il noto poemetto di Mosco). La dislocazione dell'azione in Italia e a Mantova, la descrizione di tipo petrarchista di Psiche, i *topoi* della poesia amorosa del tempo nel discorso di Venere, l'imitazione del Tasso, tutti questi sono mezzi di attualizzazione, con l'ausilio dei quali Udine avvicina il racconto antico al lettore del tempo, adeguandolo al gusto formatosi sulla poesia italiana nazionale», B. GUTHMÜLLER, *Amore e Psiche a Mantova,* cit., p. 35. Nel riutilizzo fattone dal Marino l'ovvio traguardo finale è Napoli ma «ciò non dipende solo dai motivi sentimentali che ovviamente si possono immaginare; infatti questa evocazione di Napoli non può esser disgiunta da quelle che compaiono ai cc. I, 102 e IX, 89, le quali nascondono delle dichiarazioni di gusto poetico: Napoli è la sede di un certo tipo di poesia, precisamente della poesia amorosa che il M. pone all'apice della gerarchia del poetabile», G. POZZI, *Commento,* cit., p. 267.

[110] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 267-268.

[111] Sul cui ruolo ricorda almeno anche DANTE, *Par.,* I, 46-54.

Circa il dettato mariniano, invece, ci interessa che il sema da noi analizzato compaia per la prima volta in relazione a Psiche ma in un'ottica negativa. Il prosieguo della favola dimostrerà, al contrario, che gli occhi della donna, «spietati» in ossequio all'ovvio *topos* letterario, dal punto di vista narrativo – quando non più offuscati dalle velenose parole delle sorelle e non più immersi nell'oscurità – le impediranno di commettere l'omicidio, dando il via alla seconda parte della 'novelletta'.

Nelle ott. 48-52 il Marino «segue assai da vicino, talvolta contaminando i due testi» Apuleio e Udine. Dal canto nostro, importa rilevare che il segmento si apre sulla giustamente temuta «ira del ciel» e si chiude sul «pietoso […] coro» che accompagna il corteo funebre. I due lemmi sono assenti nel corrispondente volgare che pur insiste maggiormente sui lamenti di Psiche e del padre, il quale si dilunga a più riprese sulla imperscrutabile e adamantina volontà celeste: «Cert'è, dicea, di Giove alto, e potente / *legge prescritta* contro à merti tuoi», «ma *dura legge* […]», «fors'altro di te figlia ha 'l ciel disposto». Così facendo Udine raddoppia l'intervento del padre, collocandolo sia prima sia dopo il responso dell'oracolo. Più sintetico in questo caso il Cavaliere che guarda alla fonte latina: «sic infortunatissimae filiae miserrimus pater suspectatis caelestibus odiis et irae superum metuens dei Milesii vetustissimum percontatur oraculum» (Ap., *Met.,* IV, 32). Il «miser genitor» è calco abbastanza puntuale a cui fa seguito un inciso che, sul piano della temporalità, restituisce la vicinanza del testo latino tra la «infortunatissima filia» e il padre che decide di recarsi dall'antico oracolo di Mileto «perché l'*ira* del ciel paventa e teme». Nella causale il poeta sdoppia il participio «metuens» in una dittologia sinonimica a cui viene anteposto – secondo l'ordine anche dei corrispondenti latini – il complemento oggetto «ira del ciel», traduzione precisa[112] che però, nella ripresa dei significanti, sembra operare quasi un'aggregazione tra i «caelestibus odiis et irae superum». Più innovativa l'amplificazione del corteo, dai tratti non muliebri ma funerei, che accompagna Psiche sull'esempio di Udine. I due autori volgari, infatti, spostano le conseguenze dell'infausto responso dell'oracolo al momento stesso del corteo, per cui i «cantusque laetus hymenaei lugubri finitur ululatu» di Ap*., Met,* IV, 32 entrano a far parte del corredo che accompagna Psiche verso la sua triste sorte. In nessuno dei vari *loci* in questione compare il sema «pietà» se non nel Marino che lo declina così: «e *pietoso* non men piagne con loro / de le figlie dolenti il flebil coro» attribuendolo alle sorelle. Il fortissimo iperbato permette ancora una

[112] Se superum è, come penso, superorum

volta di porre in evidenza l'aggettivo che certo trova giustificazione nel contesto ma che significativamente è attribuito alle due sorelle che si dimostreranno tutt'altro che pietose nel prosieguo e proprio per questo incorreranno nella giusta vendetta di Psiche, come certamente può cogliere il lettore accorto. Le scelte formali e tecniche del Marino nella costruzione delle sue ottave rivelano, nuovamente, la sua perizia nell'innovare lì dove serve per alimentare il gioco antifrastico che domina la poetica dell'*Adone.*

Il corteo funebre prosegue. Pozzi, suddividendo le ott. 53-68 in quattro sequenze, annotava come mancasse nei due ipotesti di riferimento il segmento sul lamento del padre. In effetti, il genitore non proferisce parola nel corrispondente latino. Per quanto riguarda la *Psiche,* invece, il Cavaliere sembra ampliare in questa occasione il discorso del padre «sconsolato» che, tornato dall'oracolo, comunicava alla figlia il responso divino (ott.13-14). Il lamento del re mariniano che va cogliendo «gli estremi da lei baci»,[113] si articola in una serie di iterate interrogative a cui l'opposizione tra nozze e processione funebre fornisce la trama principale. L'ott. 55 rimodula Ap., *Met.,* IV, 33 mentre le seguenti – relative al giudizio divino – riprendono in parte i suggerimenti dell'Udine:

Dura necessità, figlia, ne sforza Tosto ubedir' a la divina voce. (*Ps.,* II, 13)	Ad esseguir quanto lassù si vole *Dura necessità,* lasso, m'affretta. (*Ad.,* IV,58)
Ma qual si sia ti fu dal *Cielo* eletto Prendilo, e *servi,* e *soffri* patiente. (*Ps.*, II, 14)	*Servi* al *ciel*, *soffri* e taci. E con tai note verga di piano le lanose gote . (*Ad.,* IV, 60)[114]

Dopo il lamento-invettiva di Psiche («or è il pianto a voi tardo / a me molesto; di mia vana bellezza il fine è questo»), la «giovinetta abbandonata» resta sola sull'«infausto monte» a strapiombo sul mare. In una posa fortemente icastica,[115]

[113] Cfr. *Conquistata,* IX, 36 «quasi dando alla madre estremi baci».

[114] Con l'ovvia ripresa del Caronte dantesco, cfr. *Inf.,* III, 97.

[115] «Con le man su 'l ginocchio, in terra assisa, / filando argento da' begli occhi fore, / china al petto la fronte, e 'n cotal guisa / tra sé stessa consuma il suo dolore» (*Ad.,* IV, 71): la gestualità ricorda da vicino non solo quella di tante amanti abbandonate ma pure il dolore che accomuna figure femminili come la Vergine Maria e la Maddalena.

«sfoga parlando[116] l'angoscioso core / […] apostrofando il mare crudele». Dal confronto con i *loci* corrispondenti emerge che la sequenza è assente in Apuleio e solo parzialmente articolata in Udine. Posto che *Ps.,* II, 27 corrisponde a *Ad.,* IV, 68 con la turba che si allontana e i genitori che «si chiusero vivi in sepoltura» e che l'intervento di Zefiro si ha in *Ps.,* II, 31-32 e in *Ad.,* IV, 80-81,[117] alle tre ottave di Udine fanno riscontro le undici di Marino. Inoltre, mentre nella *Psiche* è il cuore che le parla, qui è la donna in persona a prendere la parola e a porsi al centro della scena senza alcuna mediazione. È palese, dunque, come tale sequenza rivesta un'importanza precipua nell'economia del testo per il Cavaliere ed è tenendo conto di ciò che ricerchiamo il nostro sema.

Già nel solo riscontro lessicale la pietà ricorre tre volte nelle ottave mariniane, due direttamente nell'invocazione di Psiche e una, non meno importante, come reazione finale ad essa. La prima è proprio in apertura quando la giovane si rivolge con la tipica iterazione «Deh» al mare, chiedendogli di placare i suoi furori e investendolo del ruolo di «pietoso ascoltator de' miei cordogli». Capovolgendo il noto *topos* della donna abbandonata innanzi al mare,[118] nel c. IV il lamento tocca una donna in procinto di essere accolta e, come prolessi di questo esito felice, la natura progressivamente abbandona la sua connotazione aspra e furiosa con l'arrivo finale di Zefiro. Ma c'è anche un altro lamento da cui il Marino preleva mosse e tessere lessicali. Precedentemente Psiche, nell'apostrofare il tardivo pianto dei genitori, si era rivolta ad essi con una locuzione precisa (assente in Udine): «*Che val* pianger? (dicea) Che più versate / lagrime intempestive e senza frutto?» che riprende nei modi e nelle forme la Laura di *Rvf*, 342, 12-13: «*Che val* – dice – a saver, chi si sconforta? / Non pianger più: non m'ài tu pianto assai?». Parimenti, all'inizio del lamento il Marino preleva e rimodula una tessera dal liminale componimento *Rvf*, 341:

[116] Forse *variatio* della tessera petrarchesca da *Rvf*, 344: «Piansi et cantai: non so più mutar verso; ma dì et notte il duole ne l'alma accolto / per la lingua et per li occhi *sfogo et verso*».

[117] Si confrontino *Ps.,* II, 31 e *Ad.,* IV, 80 per la descrizione degli effetti a cui fa seguito in entrambi i casi la menzione specifica del vento nel primo emistichio del primo verso dell'ottava successiva: «Zefiro è il vento» (*Ps.*, II, 32); «Era Zefiro questi» (*Ad.,* IV, 81).

[118] Si ricordino almeno l'Arianna del carme LXIV di Catullo e le numerose rielaborazioni ovidiane (OV, *Her.,* 10; ID., *Ars,* I, 525-564*;* ID., *Met.,* VIII, 172-182; ID., *Fast.,* III, 459-516) e dello stesso Marino in *La Sampogna,* III, nonché naturalmente la Didone virgiliana di *Aen.* IV, vv. 408 e ss.

Deh qual *pietà*, qual angel fu sì presto a portar sopra 'l cielo il mio *cordoglio*? (*Rvf*, 341)	*Deh* placa, o mare, i tuoi furori alquanto, *pietoso* ascoltator de' miei *cordogli* (*Ad.*, IV, 72)

Il sonetto 341 apre, in stretta connessione con il componimento precedente,[119] la sequenza in cui il Petrarca invoca l'ombra dell'amata e se in *Rvf*, 340 «Laura rifiuta all'amante il conforto delle sue apparizioni notturne, nel sonetto seguente, vinta dalla pietà, riappare al suo fedele».[120] Nell'appropriarsi del dettato petrarchesco, il Marino non riprende ovviamente il riferimento alla dimensione cristiana e rende invece un elemento naturale – sia pur poi seguito dallo spostamento di focus su Nettuno – l'ascoltatore delle preghiere. È innanzi tutto alla natura, come sarà anche nel prosieguo della vicenda di Psiche e come avverrà pure in occasione della morte di Adone, che ci si rivolge per trovare un sentire che rispecchi la vicenda umana e che si dimostri adunque «pietoso». Ancor di più, conta a nostro parere che il sonetto in questione segni una ricongiunzione tra due amanti mossa dalla pietà dell'uno nei confronti dell'altro, riprendendo nuovamente i temi portanti della «novelletta», anticipandoli sottilmente come nel caso degli occhi di Beatrice e soprattutto risemantizzandoli secondo l'ottica di un'unione non spirituale ma fisica e sensuale.

Disposta ad essere «preda» delle fere marine piuttosto che a «nutrire / un mostro abominevole ed orrendo», nelle due stanze seguenti Psiche ci fornisce la lente principale attraverso cui leggere gli eventi che verranno:

> Se provocò del ciel l'*ira severa*
> da me commesso alcun peccato immondo,
> e da te deve uscir l'orrida fera,
> che me divori e che distrugga il mondo,
> fia ventura miglior ch'absorta io pera
> da questo ingordo pelago profondo[121]

[119] Su questa sequenza di componimenti cfr. E. FENZI, *Dalla precarietà del sogno alle sublimazioni dell'intelletto (Rvf 341-350)*, in *Lectura Petrarcae Turicensis. Introduzione al Canzoniere*, a cura di M. Picone, Ravenna 2006, pp. 733-757.

[120] F. PETRARCA, *Canzoniere,* a cura di M. Santagata, Milano 2014, p. 1325.

[121] Per il sintagma fortemente onomatopeico segnaliamo la parziale occorrenza di «ingordo pelago» nella vita di S. Tommaso d'Aquino in P. REGIO, *Delle opere spirituali di mons. Paolo Regio […] Parte Seconda nella quale si contengono le vite di quei Beati Pontefici, e Confessori, e d'altri Santi e Sante di Dio*, Vico Equense 1593, p. 548 (su Paolo Regio e i suoi rapporti con la

Più tosto il ventre suo tomba mi sia,
e lavin l'acque tue la macchia mia.

Ma s'egli è ver che pur a torto e senza
colpa incolpata e condannata io mora,
e se nume è lassù che l'innocenza
curi e prego devoto oda talora.
da lui cheggio pietà, spero clemenza;
e quando il reo destin sia fermo ancora,
venga e 'l suo nero strale in me pur scocchi
Morte per sempre a suggellar quest'occhi.
(IV, 76-77).

Il discorso della donna è perfettamente circolare: al periodo ipotetico che occupa l'ott. 76 segue la forte avversativa all'inizio della stanza successiva ma negli ultimi tre versi torna nuovamente l'ipotesi della morte. Per fuggire da questo ciclo fatale c'è una sola possibilità: se vi è qualcuno lassù che la stimi innocente «da lui cheggio pietà, spero clemenza». Per la prima volta la pietà viene connessa alla clemenza, secondo una linea che troverà importanti applicazioni sia nel racconto secondo sia nel prosieguo della vicenda di Adone,[122] impostandosi chiaramente come una scelta di vita rispetto alla morte.[123] Il verso ci appare una variazione del petrarchesco «spero trovar pietà nonché perdono» (*Rvf*, 1),[124] ove il lemma pietà si trova nella medesima posizione di chiusura del primo emistichio mentre il verbo viene spostato dall'inizio del primo all'inizio del secondo emistichio. Sottile *variatio* è anche la scelta mariniana di passare

corte del Principe di Conca cfr. A. CERBO, *Matteo di Capua e Paolo regio,* in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento,* cit., pp. 417-430). Inoltre, potrebbe essere proficuo indagare i rapporti con il *Baldus* di FOLENGO ove, al libro XII, vv. 568-573 si legge: «Talia lugentes, misera formidine pregni, / coguntur *pelago* pretiosas tradere ballas, / nam plus vita placet quam centum mille tesori. / Nocchierus replicat voces: – Annuntio vobis; / quae pesenta magis sunt vobis, quisque refudet, quisque det *ingordo* quae sunt onerosa *profundo* –». Sebbene lontano nel tempo, la volontà parodica dell'autore del *Baldus* e il suo irrompere nel mondo dei generi letterari "alti" capovolgendone i valori appare risuonare su frequenze congeniali al Marino.

[122] Si tengano presenti quantomeno Argene in c. XIV, 376-394, Venere in c. XVIII, 228-241 e la pace infine restaurata quando «al popolo falso e contumace / perdona alfin placato il gran Luigi» in c. XX, 513.

[123] Cfr. *Pr.* 11, 19 che nella forma della vulgata Clementina recita: «Clementia præparat vitam, /et sectatio malorum mortem».

[124] Ripreso poi puntualmente nella perorazione finale all' ott. 286.

dall'effetto (il perdono) alla causa (la clemenza).[125] Colpisce che la stoccata finale dell''aria' di Psiche sia intessuta di lessico e immagini religiosi i quali, più che la dimensione mitologica, sembrano evocare quella cristiana: «da me commesso alcun peccato immondo», «e lavin l'acque tue la macchia mia», «pur a torto e senza / colpa incolpata e condannata». Come sempre il Cavaliere si dimostra capace di straordinario eclettismo libero da qualsiasi gerarchia. Si prenda, ad esempio, il sintagma «peccato immondo» (76), esemplato chiaramente a partire da due termini con una forte eco biblica, tanto più che «immondo» ricorre spesso nelle Sacre Scritture connesso al seme. Se dunque, nell'invocazione Psiche si chiede quale terribile peccato ha commesso per provocar «l'ira severa»[126] dei numi – se non quella punta di vanità di cui lei stessa si è riconosciuta colpevole –, è anche vero che di lì a poco si concederà a più riprese all'amante commettendo quell'atto che nell'ottica moralistica può essere qualificato come «peccato immondo» ma che – nel tempo del racconto – non si è ancora verificato. Oltre alla veste scritturale, l'espressione è anche ripresa del *Furioso*, XXI, 22 e, di nuovo, la mera spia lessicale ci appare inserirsi perfettamente nel gioco di rimandi antifrastici:

> "Deh" disse al fine " a che l'error nascondo
> c'ho commesso, signor ne la tua absenzia?
> che quando ancora io 'l celi a tutto 'l mondo,
> celar non posso alla mia conscienzia
> L'alma che sente il suo peccato immondo
> pate dentro da sé tal penitenzia
> [...]."
> (*Furioso,* XXI, 22)

[125] Pietà e clemenza, sia pur in un contesto diverso, risultano accostate anche in *Furioso*, XX, 34.

[126] Il sintagma compare nel primo coro de *La Dafne,* dramma musicale con libretto di Ottavio Rinuccini e musica di Marco da Gagliano in atto unico, eseguita per la prima volta a Mantova nel gennaio 1608. Oltre all'ambiente mantovano, già importante per il modello dell'Udine, si consideri anche che ci si trova nel contesto di un'invocazione, come per Psiche, e che soprattutto nel medesimo dramma musicale compaiono tra i personaggi Venere e Amore e nel loro primo scambio di battute (sc. II) si menziona Adone. Sulla potenza di Amore, di cui nel dramma è vittima Apollo, anche l'ultimo scambio tra madre e figlio con ulteriore, non troppo velato riferimento, alla vicenda adonia: «Ven: Io, che madre ti sono, ahi quanto, ahi quanto / il molle sen trafitta, / e 'n ciel e in terra ho lagrimato e pianto!». Sulla fortuna di Ovidio in campo musicale cfr. P. ISOTTA, *La dotta lira. Ovidio e la musica,* Venezia 2018, partic. pp. 23-33 su *La Dafne.*

Siamo, esattamente come nel c. IV dell'*Adone,* nell'ambito di un racconto secondo. Ivi, Ermonide ferito racconta a Zerbino la storia di Gabrina che è in parte anche la sua. Suo fratello Filandro, partito per combattere per l'imperatore bizantino, aveva trovato ospitalità nel palazzo del barone Argeo la cui moglie Gabrina si era di lui invaghita. Fedele all'onore cavalleresco,[127] Filandro piuttosto che cedere abbandona il palazzo. A quel punto Gabrina, sconvolta, decide di vendicarsi e racconta al marito di esser stata violata dal giovane, mettendo in moto gli eventi. Oltre alle superficiali coincidenze lessicali,[128] si noti che si tratta qui di una donna che avrebbe voluto, ma non ha potuto, macchiarsi del 'peccato' (da lei evidentemente non ritenuto tale) sessuale. La non corrispondenza tra l'enunciazione e l'evento reale è un dato che emerge anche per Psiche. Se interpretiamo il sintagma secondo l'abito religioso con cui il Marino sembra rivestire queste due stanze, nei fatti Psiche non ha ancora commesso il «peccato immondo». Non mente allora, al contrario di Gabrina, quando si proclama innocente. Colpevole (ma felice) lo sarà dopo, una volta apertasi all'amore e alla sensualità.

Il cordoglio di Psiche, dunque, che nei numi poteva trovare tanto ira quanto pietà, si leva dinnanzi al «sordo lito» e il suo parlare – ci dice il narratore con un'eco dantesca –[129] avrebbe commosso finanche «il cor più perfido […] / anzi il porfido istesso» avrebbe intenerito. L'immagine della dura pietra non è incidentale perché anticipa l'effetto precipuo che Psiche avrà più latamente sugli aiutanti delle varie prove ma soprattutto su Venere il cui «diamante del cor pietà le spetra». Come sarà evidente nel prosieguo della favola è questa la grande forza di Psiche, il saper suscitare pietà tanto che persino «il cavo scoglio mormora percosso / per *gran pietà* fu d'ogni intorno udito / e, rispondendo in roche voci e basse, / parea che de' suoi casi il mar parlasse» (78). Il sintagma evidenziato ricorre in poche altre ma significative occasioni nell'*Adone*: nell'elogio alla granadiglia, fiore della passione di Cristo (VI, 142), nell'episodio dell'usignolo

[127] Le ottave proemiali del medesimo canto, come rileva Bigi nel suo commento, «vertono sul carattere di indissolubilità che è proprio della fede, cioè della fedeltà, e in particolare di quella alla parola data», motivo tradizionale dell'etica classica e cavalleresca ma che ha una sua importanza anche nella vicenda di Psiche che rompe la promessa fatta ad Amore.

[128] Al di là del «Deh» di apertura, interiezione diffusa, nell'ott. 22 in cui compare il sintagma in questione, termini pregnanti per la *fabbrica* mariniana sono presenti nella stanza immediatamente precedente quando per Gabrinia, decisa a vendicarsi, «ben convenne al suo mobile ingegno / cangiar l'*amore* in subitano *sdegno*».

[129] Cfr. *Ad.,* IV, 78, 1 «[…] che io ridir né so né posso» con *Par.,* I, vv. 5-6: «[…] e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende».

sepolto dal musico (VII, 56), nella conclusione della vicenda di Sidonio e Dorisbe (XIV, 376), nel c. XIX nel passaggio da Apollo a Bacco come narratori dei racconti secondi (XIX, 63) e ancora nel medesimo canto in bocca a Teti per la prima delle vicende da lei raccontate, quella di Calamo e Carpo che «fer per gran pietà de' lor cordogli / singhiozzar l'onde e lagrimar gli scogli» (XIX, 235).[130] Sono tutti episodi connessi alla morte che, in qualche modo, doppiano la tragica[131] vicenda adonica – con la significativa eccezione del c. XIV in cui ricorre uno dei pochi casi di lieto fine (così come per Amore e Psiche) – e su cui sarà necessario ritornare.

Mentre la giovane si trova in questa stato giunge Zefiro (80), elemento naturale che porta pace e delizia nello scenario finora luttuoso e sul cui intervento si chiude il libro IV delle *Metamorfosi* apuleiane. Il Marino, su imitazione di Udine,[132] inserisce un'ottava in cui si descrivono gli effetti percettivi dell'entrata in scena del vento. Se però la stanza 31 della *Psiche* è tutta incentrata sul senso dell'udito («tacito» «un mormorio sentire» «sussurrando» «il mormorar»), il Cavaliere fa sì che Zefiro coinvolga:

1) l'odorato: eliminando la banale similitudine delle api ronzanti intorno al fiore che compare nel corrispettivo volgare, il poeta si concentra sul primo impatto registrato dalla persona di Psiche che «sente spirar di lungo il colle / di mill'aure sabee misto odorato»;

2) l'udito: «indi d'un aere dilicato e molle / sibilar, sussurrar placido fiato» con verbi onomatopeici e con un'aggettivazione semanticamente coesa, evidenziando un nuovo scenario di serenità che sta per aprirsi;

3) il tatto: «che dolcemente rincrespando l'onde / fa tremar l'ombre e sfrascolar le fronde». Prima ancora di toccare Psiche, Zefiro accarezza tutta la natura che la circonda con un fonosimbolismo particolarmente marcato.[133]

---

[130] Cfr. *Conquistata,* XVIII, 68.

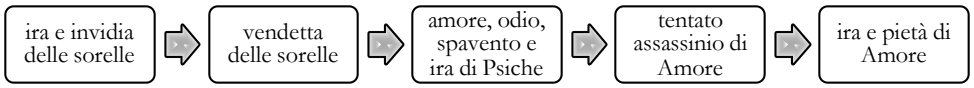
[131] Il riferimento è al saggio di M. CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia,* cit., pp. 225-277, partic. pp. 271-277.

[132] Si confrontino *Ps.,* II, 32 e *Ad.,* IV, 80 per la descrizione degli effetti a cui fa seguito in entrambi i casi la menzione specifica del vento nel primo emistichio del primo verso dell'ottava successiva: «Zefiro è il vento» (*Ps.*, II, 81); «Era Zefiro questi» (*Ad.,* IV, 81).

[133] Per il verbo «sfrascolar» segnaliamo la curiosa ricorrenza in *La viola ovvero panegirico dell'inviolata purità e verginità di san Carlo Borromeo composto e recitato nel Duomo di Milano alli 4 novembri 1622 da R.P.D. Costantino de' Rossi, Famagostano, Chierico Regolare di Somasca*, Milano, Heredi di P. Pontio e G.B. Piccaglia, 1622. Nel raccontare un episodio che «preconizzi la sua castità singolare» si racconta di Carlo accolto in un «giardino assai più felice

E il tatto sarà anche il senso principale attraverso cui Psiche vivrà la prima parte della sua storia con Amore, nel rispetto del divieto, rispecchiando pienamente la gerarchia dei sensi su cui, nei canti VI-XI, sarà istruito Adone: «De la vista il difetto adempie il tatto, / quel che cerca con l'occhio accoglie in braccio; / s'appaga di toccar che non vede / quanto a l'un senso nega a l'altro crede» (98).

Dopo questa parentesi felice e sensuale, Psiche ottiene dall'amato – ben più smaliziato e lungimirante –[134] che le sorelle le facciano visita. Si dà il via così alla seconda parte della novelletta con un meccanismo che doppia chiaramente l'inizio: adesso sono l'ira e l'invidia delle sorelle – con passaggio del sentimento negativo dal divino all'umano – il motore dell'azione che le spinge a ricercar vendetta. Coloro che avevano costituito il «pietoso […] flebil coro» ora «con finti pianti e finti modi / van machinando le spietate frodi» (122) ai danni della «semplicetta». Pure qui possiamo facilmente schematizzare il meccanismo narrativo:



La vicenda naturalmente ricalca da vicino la tradizione della favola ma nelle forme si cela la novità, anche ad un grado meno superficiale, del poeta secentesco.

Il disegno delle «empie» sorelle è noto: convincere Psiche di star giacendo con un mostro e di doverlo uccidere. Come sempre, il Marino raggiunge vette virtuosistiche laddove può dare libero sfogo alla sua vena descrittiva e immaginativa, come nel caso delle stanze 137-142. Sulla descrizione del serpente ha scritto pagine suggestive Bárberi Squarotti,[135] ma al di là delle possibili rimembranze edeniche, è la riflessione sull'anfibologia delle parole il punto in cui il poeta sembra trovare campo più fertile. Ampliando il dettato apuleiano e il parallelo passo di Udine, il Marino si muove sui diversi piani della possibile corrispondenza tra parole e cose. La descrizione delle sorelle dà corpo (orrido)

---

degli horti Sabei», un *locus amoenus* dal sapore edenico in cui Carlo viene paragonato ad Adamo e parimenti tentato. Ivi «poi è una stanza segreta di palaggio, che sorge tra le delicie al sussurro dell'aura notturna, allo sfrascolar delle frondi, all'odor grato dei fiori, al mormorio dell'acque».

[134] Cfr. *Ad.,* IV, ott. 103-110.

[135] Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone,* cit., partic. pp.148-151.

alle ambigue parole dell'oracolo – non a caso richiamate all'ott. 145 –. I termini usati in riferimento alla potenza d'Amore vengono ora materializzati in attributi dell'orrido serpente, sapientemente costruito con l'utilizzo di fonti diverse.[136] C'è però un ulteriore grado di lettura perché le sorelle «perfidae lupulae» di Ap., *Met.,* V, 11 vengono insistentemente accostate nel testo mariniano all'immagine delle serpi e del veleno: «fuggi le lor parole avvelenate» (104), «elle di quel velen tutte bollenti» (112), «e qual velen quelle due furie attosca» (123), «de le serpi infernali /, ancorché dolce, la perfidia crudel punto non molce» (129), «sorelle non dirò, vipere sue» (133). Nel descrivere il mostro, di fatto, le sorelle proiettano loro stesse: le «parole avvelenate» delle seconde diventano il «pestifero veleno» del primo, l'effetto mortifero di quest'ultimo («l'aura corrompe, mentre l'aria lecca / strugge i fior, l'erbe uccide e i campi secca») è manifestazione palese di ciò che è celato nell'eloquenza delle due da cui «mascherata di vita, esce la morte». Il colore «livido», le «schiume da la bocca» sono rispettivamente tratti dell'invidia e dell'ira nell'*Iconologia* di Ripa, ove proprio l'invidia è connotata da una serpe.[137] Se restiamo su questo piano di lettura potrebbe spiegarsi allora anche la minima ma precipua variazione messa in atto dal Marino nell'ott. 142 ove il serpente che «per *ira* si contorce e guizza […] erge del capo le *spietate* creste». Il modello è chiaramente quello virgiliano di *Aen.,* II, 203 e ss. ripreso poi da Tasso in *Liberata,* XV, 48 e proposta dallo stesso Marino in un'altra occasione, ne *La Strage de gl'innocenti,* III, 84.[138] Nel poema tassiano «squamose / le creste» riprende nell'enjambement la posizione delle «iubaeque / sanguianae» virgiliane che nella traduzione del Caro suonano così: «e s'*ergean* con le teste

[136] Oltre agli ovvi ipotesti, si aggiungano l'episodio di Lacoonte in *Aen.,* II, vv. 203 e ss. e la descrizione dantesca di Gerione in *Inf.,* XVI e XVII.

[137] Si consideri anche l'*Emblema* dell'invidia presente sin dall'edizione veneziana del 1546 e ricorrente nelle successive (Lione, 1549, 1550, 1551; Parigi, 1584; Leinden, 1591; Najera, 1615; Padova, 1621) con una descrizione chiaramente modellata su OVIDIO, *Met.,* II, 760 e ss: «Squallida viperas manducans foemina carnes, / cuique dolent oculi, quaeque suum cor edit, quam macies, et pallor habent, spinosaque gestat / tela manu, talis pingitur invidia». Si ricordi che l'Invidia ovidiana e il relativo passo forniranno la trama anche per la descrizione della Gelosia in *Ad.,* XII, 29 e XIV, 43 e per la Crudeltà nella *Strage*, I, 48-49. Per un confronto tra le edizioni strumento prezioso è il portale *Alciato at Glasgow* che dà accesso a ventidue edizioni degli *Emblemata* di Andrea Alciato (1492-1550) comprese tra il 1531 e il 1621, nell'originale latino e nelle versioni tradotte in francese, tedesco, spagnolo e italiano.

[138] Alla ripresa nella *Strage* si aggiunga il precedente utilizzo dei medesimi *loci* nel *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia,* sestine 41-49 per cui si veda l'*Introduzione* e il commento di Corradini in G.B. MARINO, *Panegirici,* a cura di M. Corradini, G.P. Maragoni, E. Russo, Roma 2020, pp. 35-36; pp. 91-95.

orribilmente / cinte di *creste sanguinose* ed irte»; nella *Strage* compare in chiusura del terzo libro quando Erode passeggia tra i cadaveri e «sembra a punto, di tana uscito, drago / con ale verdi e con *sanguigne* creste». Il Marino opta per una diversa aggettivazione che fa salva l'allitterazione della s- – e anzi la rincalza con la –t- – ma che suona nuova rispetto ai precedenti, attribuendo alle creste dell'orrido mostro la spietatezza. Ora, è chiaro come anatomicamente non siano tante le escrescenze sul capo a dare la morte per mano dell'aspe, quanto piuttosto il veleno o le spire. Se però accostiamo la descrizione del mostro a quella delle sorelle, le «spietate creste» del primo trovano corrispondenza nele «chiome sparte» delle seconde: i capelli sconvolti, segno universale di dolore, vengono dalle perfide sorelle rifunzionalizzati come gesto artificioso per nascondere sotto un velo di (finta) pietà la loro vera spietatezza. È questa loro natura che le pone in contrapposizione alla sorella minore e come il mostro «per *ira* […] guizza» così «contro il tenero core allor si scaglia de le donne malvage il *furor* crudo» (151) dinanzi alla preghiera di soccorso e «di *pietà*» (150). L'appartenenza al polo negativo delle «suore» è confermata dal disegno omicida a cui spingono Psiche con la sentenza finale della stanza 154, meritevole di esser messa a confronto con i principali modelli:

Met., V, 20	*Ps.,* IV, 37	*Ad.,* IV, 154
[…] praeclari tui facinoris opportunitatem de *luminis consilio* mutuare, et ancipiti telo illo audaciter, prius dextera sursum elata, nisu quam valido noxii serpentis nodum cervicis et capitis abscide. Nec nostrum tibi deerit subsidium; sed cum primum illius morte salutem tibi feceris, anxie praestolatae advolabimus cunctisque istis ocius tecum relatis votivis	E perché in vano il colpo non decline Sopra l'empio serpente attendi ardita Tosto a troncarli il capo à la confine Del collo, e' n modo tal torgli la vita. E non temer, che ti sarem vicine, E s'uopo fia, ti porgeremo aita; Ardisci dunque, e scudo sia'l tuo ardire Tra l'empia sua fierezza, e'l tuo morire.	*La luce il* modo allor fia che ti scopra ben oportuna e *consigliera* e guida. Non temer no, che d'ambe noi ne l'opra avrai, s'uopo ti fia, l'aita fida. **Senza alcuna pietà**, giuntagli sopra, fa che del fier dragone il capo incida, perché con bestia sì feroce e strana ***qualunque umanità fora inumana.***

nuptiis *hominem* te
iungemus *homini.*

In questo caso il Cavaliere preleva da Apuleio la «luce […] consigliera» e dall'Udine le forme dei vv. 3-4. I moduli della seconda parte dell'ottava appaiano invece eminentemente mariniani e la *variatio* del poeta coinvolge nuovamente il sema «pietà», oltre ad «una chiara memoria iconografica nella tradizione figurativa di Giuditta e Oloferne».[139] Due gli aspetti da sottolineare. Innanzitutto, le empie spingono Psiche ad agire secondo la loro logica. Apparentemente le due negano pietà al nefasto serpente perché bestiale e non umano ma è evidente come ciò non coincida col loro attacco spietato alla più giovane sorella. Sta qui l'ulteriore passaggio messo in atto dal Marino che nell'ultimo verso gioca sul poliptoto apuleiano per darci una nuova chiave: la pietà è sentimento eminentemente umano ed «umana cosa è aver compassione degli afflitti» (*Dec., Proemio*). All'interno del poema solo un altro personaggio sarà connotato in assoluto come «senza pietate»,[140] ossia Marte nel c. XVIII, 27, mentre l'accostamento tra umano e inumano tornerà nel medesimo canto della morte di Adone per il cinghiale quando «lo stral, che 'l miglior fianco al mostro colse / *d'umano ardor alma inumana* accese» (XVIII, 85). Se mettiamo in parallelo IV, 142, 8 e XVIII, 85, 2 di fronte all'inumano la pietà e la passione sono invece attributi propri dell'uomo. Dunque, ad essere realmente bestiali e a non meritare alcuna pietà – come dimostrerà la «egual giusta vendetta» di una Psiche

[139] E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 459. Tantissime le ricorrenze figurative del tema, dalle idealizzate e leggiadre Giuditte di Donatello – uno delle pochissime rappresentazioni in bronzo –, Botticelli, Mantegna, Giorgione, Tiziano, passando per quelle più possenti di Michelangelo e Vasari, fino alla drammaticità seicentesca di Caravaggio e Artemisia Gentileschi. Cfr. il catalago *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento,* Roma 26 novembre 2021 – 27 marzo 2022, Palazzo Barberini, a cura di M.C. Terzaghi, prefazione di F. Gennari Santori, Roma 2021. Si ricordi che la sezione delle *Historie* de *La Galeria* si apre proprio con *Giudit con la testa d'Oloferna di Christofaro Bronzino* cfr. G.B. MARINO, *La Galeria,* a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento 2005.

finalmente astuta – sono le due sorelle, messesi contro Psiche-pietà e Amore-passione.

Andiamo al momento successivo, quando la giovane si afferra al piede d'Amore che sta fuggendo. Notoriamente, Psiche a un certo punto lascia la presa e si accascia al suolo mentre l'amante tradito si 'appollaia' su un cipresso e da lì la rimprovera duramente. Di nuovo, l'*inventio* mariniana si insinua in un quadro definito nei suoi tratti esteriori ma passibile di novità circa le motivazioni. Il testo latino resta vago, asserendo semplicemente che «nec deus amator humi iacentem deserens involavit proximam cupressum deque eius alto cacumine sic eam graviter commotus adfatur». Nella *Psiche,* invece, dopo che già Amore «tutto d'ira e da disdegno preso» (IV, 49) si era involato, l'Udine inquadra la scena in questo modo (IV, 51):

> Cadde Psiche, e le fu di maggior duolo
> La salita d'Amor, che 'l proprio caso;
> Amor, che lei fuggendo alzato à volo,
> E sopra ad un cipresso alto rimaso
> La rimira caduta, e stesa al suolo
> *Non da pietà, ma d'ira persuaso*
> A lei di sue sembianze spettatrice,
> Ma troppo infida, minaccioso dice [...].
> (*Ps.,* IV, 51)

Il Marino ha chiaramente presente la stanza della *Psiche* ma non esita a rimodularla:

> Da me spiccata, amaramente al suolo
> ululando e piangendo ella si stese.[141]
> Io mi volsi a que' pianti e del suo duolo
> *in mezo a l'ira la pietà mi prese,*
> onde l'ali arrestai, fermando il volo,
> a sì tristo spettacolo sospese,
> e mi posi a mirarla intento e fiso
> d'un cipresso vicin tra i rami assiso.
> (IV, 167)

Il Cavaliere si ricollega alle rime dell'Udine, partendo dalla fine e ricominciando: da «duolo / volo / suolo» a «suolo / duolo / volo». Determinati

[141] Cfr. G.B. MARINO, *Strage,* cit., III, 87: «ulula, non sospira, urla, non piange».

cambiamenti sono dettati dal cambio di focus del narratore che nel poema mariniano è lo stesso Amore: così Psiche «spettatrice» diventa viceversa un «tristo spettacolo» a cui il dio assiste, ponendosi «a mirarla intento e fiso». La dittologia sinonimica connessa a un preciso verbo è chiara eco di *Rvf*, 17 – per il quale, oltre all'atto di guardare la donna, si registri anche «il motivo della partenza/separazione» –[142] ed ebbe una certa fortuna nella letteratura successiva.[143] Importa segnalare, però, che tale atteggiamento era già stato di Venere in c. III, 77 quando «qual industre pittor, che 'ntento e fiso» studia il suo soggetto per ritrarlo,[144] nello stesso modo ella si era posta a contemplare Adone addormentato. Madre e figlio sono così uniti dalla medesima predisposizione, l'una in procinto di incontrare l'amante placidamente disteso e addormentato, l'altro sul punto di separarsene mentre quella è stesa al suolo e disperata. Non solo dunque a livello macrotestuale ma pure a quello micro delle ottave resta valido quanto affermava Pozzi proprio nel commento al c. IV asserendo «che i racconti secondi sono l'immagine capovolta del racconto principale».[145] Concentriamo ora la nostra attenzione sui vv. 3-4 stretti tra due prelievi di matrice dantesca giustificati proprio dal cambio del *point of view:*[146] «io mi volsi» ricorre in *Inf.,* I, 88, *Inf.,* VIII, 7, *Inf.,* XXXII, 22, *Inf.,* XXXIII, 110, *Purg.,* III, 19, *Purg.,* III, 106 (con ulteriore ripresa di fiso: «io mi volsi ver lui e guardail *fiso*»), *Purg.,* XIII, 75, *Purg.,* XXIV, 143, *Par,.* XV, 70 (ove Dante si volge verso l'amata e le «ali» metaforicamente gli crescono mentre quelle di Amore si arrestano in *Ad.,* IV, 167, 5), *Par.,* XVIII, 26. La chiusa pure ricorre nella *Commedia* in almeno una decina di *loci*[147] ma il sintagma «pietà mi prese» ci sembra esemplato partendo da due ben noti passi danteschi connessi alla vicenda degli amanti per eccellenza: *Inf.,*

[142] Così commenta Santagata in F. PETRARCA, *Canzoniere,* cit., *Rvf*, 17.

[143] Cfr. G. BOCCACCIO, *Rime,* XCVIII; G. STAMPA, *Rime,* XX; A. CARO, *L'Eneide di Virgilio [...],* Venezia 1581, I, 1041.

[144] Ancora valido quanto affermato da Pozzi: «la motivazione dell'analogia, che risiede nello sguardo con cui il pittore carpisce i tratti del modello, e la specifica applicazione all'incontro amoroso, non hanno a nostra conoscenza riscontri precisi» (G. POZZI, *Commento,* cit., p. 243).

[145] Cfr. Ivi, p. 268.

[146] Circa le diverse possibilità sul riutilizzo della *Commedia* cfr. M. CORRADINI, *Marino e Dante,* in ID. *In terra di letteratura,* cit., pp. 107-134.

[147] Cfr. *Inf.,* IV, 43, *Inf.,* V, 104, *Inf.,* XV, 23, *Inf.,* XIX, 124, *Inf.,* XXIII, 37, *Inf.,* XXVII, 122, *Inf.,* XXXI 28, *Purg.,* V, 104, *Purg.,* XX, 128, *Purg.,* XXVII, 85. Da segnalare anche *Purg.,* X, 93 «giustizia vuole e *pietà mi* ritiene».

V, 72 «pietà mi giunse» e *Inf.,* V, 104 «mi prese del costui piacer».[148] Proprio nel v. 4 si riscontra lo scarto maggiore rispetto al modello volgare. Se nell'Udine Amore si ferma «non da pietà, ma d'ira persuaso» (IV, 51), il narratore-protagonista mariniano si arresta perché «in mezo a l'ira la pietà mi prese». L'accostamento dei due sema principali non è casuale e non ha precedenti puntuali.[149] Circa il primo emistichio, al di là di una superficiale corrispondenza tassiana,[150] se ne segnala solo un'altra ricorrenza all'interno dell'*Adone*, in c. XIX, 54 ove, sempre nell'ambito di un racconto secondo, questa volta Zefiro riveste il ruolo di antagonista e non di aiutante ma in nessun punto del poema ira e pietà sono così contigue. La ragione di ciò appare legata tanto ai personaggi quanto all'esito della vicenda stessa. La circostanza che proprio nel dio, davanti al pianto della donna,[151] questi due affetti si susseguano si inscrive nel regime ossimorico che governa il suo agire e – posto che Amore e l'amore rappresentano la grande forza che alimenta l'opera – l'intero andamento del poema. In più, rimarca nuovamente l'eccezionalità di Psiche capace di suscitare pietà anche lì dove un attimo prima vi era il sentimento opposto, dandoci la chiave per interpretare l'intero episodio. Nel momento in cui il furore lascia lo spazio alla compassione è possibile raggiungere un esito felice, come nel caso di Amore e Psiche ma pure per Sidonio e Dorisbe, come si avrà modo di vedere nel c. XIV. Il medesimo canto sarà occasione per approfondire anche un ulteriore aspetto. Se infatti Psiche suscita passivamente pietà e ne è soprattutto l'oggetto,[152] Adone è soggetto di

[148] In *Inf.* v si registra «il numero più alto di occorrenze [del sema pietà] rispetto a tutti gli altri canti della *Commedia*: ben cinque, e tutte riferite a Dante» cfr. S. PRANDI, *Letteratura e pietà,* cit., p. 505.

[149] Uno schema simile appare nella traduzione di *Aen.,* II, 73 «quo gemitu conversi animi compressus et ominis / impetus» da parte del Caro: «ne commosse a pietà, n'acquetò l'ira / sì doglioso gemito». ma i due lemmi non sono accostati e anche il susseguirsi degli affetti non rispecchia a pieno l'innovazione mariniana.

[150] Cfr. *Liberata,* V, 83: «e si frapose / la tiranna de l'alme in mezzo a l'ire». La corrispondenza non è identica, ma forse val la pena sottolineare che anche il canto V della *Liberata,* specie nella sua seconda metà, è un canto passionale culminante nel corteo di cavalieri, quasi un Trionfo d'Amore, che segue Armida.

[151] Se è vero che talvolta Amore è opposto alla pietà, come negli ossimori del c. III o nel c. VI, 167 per cui la Morando rileva «che Marino evita accuratamente il nesso amore-pietà tanto caro a Tasso» (S. MORANDO, *Modernità e affetti,* cit.), in questa occasione il sentimento di pietà è esplicitamente connesso al dio Amore.

[152] Si veda al riguardo anche il giudizio di Guardiani su Psiche «eroina scialba» e sulla morte sacrificale di Adone che, echeggiando quella di Cristo, «trascende la sfera del privato per interessare l'intera società. È questo che manca a Psiche: ammessa finalmente nell'Olimpo,

pietà, è lui stesso a provarla e ad 'agire' – nei limiti dell'azione riconosciuti al giovane – in virtù di questa forza, mentre solo occasionalmente ne sarà oggetto da vivo (per lo più da parte di Venere). Anzi sarà proprio l'assenza di pietà in Falsirena, Marte e Diana a far di lui il capro espiatorio delle loro vendette.[153] Solo da morto Adone riceverà la pietà dovuta alla sua triste e tragica vicenda.[154]

Da qui in poi si avvia l'ultima parte della storia di Psiche. Abbandonata, trova conforto nel «satiro pietoso» (185) Pan il quale «pietosissimamente a sé» (180) l'aveva chiamata e consolata, una volta riconosciutovi i segni del «foco d'amor». La compassione che nasce nel satiro «rustico […] ma dotto assai ne l'amorosa scola» nasce dunque in virtù della conoscenza e dell'esperienza d'amore. È un meccanismo che si ripeterà almeno un'altra volta nel poema, al c. XIV, 42 quando al racconto di Filoro Adone parimenti «già dotto in amor» «parte di quel male ebbe pietate». La caratterizzazione di Pan in modo così marcatamente riconducibile al campo semantico della pietà stimola quantomeno due collegamenti con le altre opere mariniane. Il più immediato è il passaggio de *La musica* in cui Pan «è figura di Dio» o più esattamente di Cristo.[155] Stando alla cronologia ricavata da Pozzi, la seconda delle *Dicerie sacre* venne composta tra «il 1607 e il 1612, parte durante il soggiorno di Ravenna, parte in quello di

finisce per scomparire con la sua privatissima e irrilevante felicità. Il c. IV, con la sua collocazione, si comprende quindi bene osservandone la *somiglianza* con i canti contigui della prima parte del poema («ascensione» di Adone) e la *dissimiglianza* con la conclusione, che corrisponde alla «punta madrigalesca» della seconda parte (eroismo scialbo di Psiche *vs* eroismo autentico di Adone», F. GUARDIANI, *La meravigliosa passione,* cit., pp. 94-95. Di diversa opinione invece Pozzi: «A noi pare che Psiche ricopra nel poema la funzione dell'anti-Adone: lei l'eroina e lui il non eroe; lei curiosa, sollecita, indomabile e lui distratto, passivo, sottomesso», G. POZZI, *Guida alla lettura,* cit., p. 39.

[153] Cfr. *supra* Introduzione. Sull'innocenza di Adone: «se subisce violenza e persecuzioni non è perché, come Psiche, abbia compiuto qualche atto colpevole, ma per l'invidia e le brame che suscita, fino al cinghiale che lo uccide per esasperazione del desiderio» cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone,* cit., p. 151 e ss.

[154] Ivi, p. 59: «Al lieto fine di Psiche e Amore si contrapporrà la conclusione tragica della vicenda dell'altro amore, quello di Venere e Adone».

[155] Cfr. P. FRARE, *Adone. Il poema del neopaganesimo,* «Filologia e Critica», 2-3 (maggio-dicembre 2010), pp. 227-248: «L'interpretazione figurale sottolinea la realtà, la storicità della figura: e quindi essa si applicava pressoché esclusivamente all'Antico testamento, figura di cui il Nuovo costituiva il compimento. proponendo una lettura figurale del mito, Marino finisce per porre sullo stesso piano il mito classico e la storia biblica, contestando quindi la gerarchia di valori sottesa all'interpretazione allegorica» (p. 232).

Torino».[156] Nel momento in cui il Marino completa il c. IV dell'*Adone,*[157] quindi, ha ben presente l'operazione – da lui stesso compiuta – di relativizzazione nel genere omiletico che aveva posto sullo stesso piano mito e verità cristiane,[158] tanto più che nel lungo elenco di miti pagani il poeta aveva ritrovato «l'amore di Cristo in Psiche».[159] Queste 'interferenze cristologiche' giustificano l'insistenza sul sema «pietà» che, in un momento o nell'altro, tocca tutti i personaggi principali e che garantisce in ultima battuta un esito felice alla storia. Tale assunto potrebbe anche permettere una più precisa collocazione del c. IV all'interno del cantiere mariniano. Se è vero che la chiusura dell'attuale del c. III e il ms. ital. 1516 presso la Biblioteca nazionale di Parigi confermano che, quantomeno nell'avvio (ott. 7-49),[160] la favola di Amore e Psiche già nel 1616 era parte del poema, il suo prosieguo pare sottintendere un disegno più ampio. In accordo con Guardiani,[161] ci sembra che la novelletta ricavi forza e ragion d'essere dal confronto con l'intera vicenda d'Adone e in particolare nei canti in cui il protagonista è finalmente attivo (XII-XIV) e nell'attimo ultimo della morte.[162] Valga a ulteriore riprova della peculiare caratterizzazione di Pan da cui siamo partiti, che non v'è alcuna corrispondente traccia lessicale né in Apuleio né in Udine. Ancora, pure l'avverbio è chiara scelta mariniana. Traduzione caricata del latino «clementer» (Ap., *Met.,* V, 25), non se ne trovano ulteriori occorrenze[163] se non in un'altra opera del Cavaliere. Ne *La Strage de gl'innocenti,* in chiusura del libro III, compare nella stanza 89:

> Altre, del corpicel pallido e brutto,
> Le squallidette e lacerate spoglie

[156] Cfr. G. POZZI, *Introduzione alle «Dicerie Sacre»,* in G.B. MARINO, *Le Dicerie Sacre* e *La Strage de gl'innocenti*, Torino 1960, p. 28. Per le *Dicerie* si segnala anche la recente edizione all'interno delle *Opere di G.B. Marino*, con introduzione commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma 2014.

[157] Cfr. G. POZZI, *Guida alla lettura,* cit., p. 121 e F. GUARDIANI, *La «meravigliosa» passione,* cit., pp. 93-95.

[158] Cfr. P. FRARE, *Adone. Il poema del neopaganesimo*, cit., pp. 228-233.

[159] Nello stesso passo (cfr. G.B. MARINO, *Ds, La musica,* I, 4) in Atteone si riscontra il corrispondente della passione. Proprio la tragedia di Atteone chiuderà il canto immediatamente successivo a quello di Psiche.

[160] Strumento prezioso restano le tavole di concordanza pubblicate da G. POZZI, *Appendice I,* in G.B. MARINO, *Adone,* cit., pp. 730-732.

[161] Cfr. F. GUARDIANI, *La «meravigliosa passione»*, cit., pp. 94-97.

[162] Su questa stessa linea cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone,* cit.

[163] In *GDLI*, oltre alle citazioni mariniane, non si ritrova in alcun luogo.

Dentro alcun vel, che sia di sangue asciutto,
Pietosissimamente in braccio accoglie.
E mentre in acque il cor distilla tutto,
Mentre tutta in vapor l'anima scioglie,
Gli fa del petto suo, stringendol forte,
Già cuna in vita, or sepoltura in morte.
(*Strage,* III, 89)

La stanza in questione rientra tra quelle «inequivocabilmente dipendenti dall'Aretino»[164] ma l'avverbio in esame non compare nel *locus* corrispondente dell'*Umanità di Cristo,* confermandosi anche in questo caso precisa scelta mariniana. Come giustamente asserito da Pozzi, si è più propensi a credere che il Cavaliere potesse avere libero accesso al testo dell'Aretino nella realtà napoletana della sua giovinezza piuttosto che in quella romana della sua maturità. Sebbene l'ott. 89 rientri nella «sezione di derivazione Grillo-*Anthologia*» è chiaramente di ispirazione aretinesca.[165] Saremmo dunque propensi a pensare che la direzionalità sia dalla *Strage* all'*Adone* ma i pochi elementi certi sulla cronologia dei due poemi che, praticamente per tutta la vita stettero sul tavolo del Marino, ci impedisce di entrare nel reame delle certezze. Indubbio, però, è l'auto-rampino che il Cavaliere mette in atto, considerando pure che l'avverbio occupa in entrambi i casi completamente il primo emistichio del verbo. Sulla linea antifrastica su cui il Poeta si muove, valga la pena tenere a mente che da una parte abbiamo una sorta di sepoltura in un'atmosfera segnata dalla morte, dall'altra, invece, una sorta di rinascita considerando che – dal discorso di Pan in poi – Psiche reagisce ottenendo prima la vendetta contro le empie sorelle e poi, in conclusione, il perdono di Amore e la pietà di Venere.

Dall' «egual giusta vendetta» di Psiche si passa a Venere. Scoperto il tradimento del figlio «sembra la dea non dea, furia rabbiosa» (200) ed è disposta a tutto pur di dar soddisfazione, dice, alle «ire mie vendicatrici» (207),[166] benché finanche Cerere e Giunone in cui Venere cerca delle alleate «scusan la colpa e prendon l'ira a gioco» (215). Allo stesso modo, inutilmente, Psiche si rivolgerà alle due dee cercando rifugio e «pietà» finché «passi alquanto il furor, l'ira si affreni» di Citerea (223). Di fronte al loro rifiuto e ad uno stato di angoscia e

[164] Cfr. G. POZZI, *Introduzione alla «Strage de gl'innocenti»,* in G.B. MARINO, *Le Dicerie sacre e La Strage de gl'innocenti*, cit., p. 89.

[165] Cfr. G. POZZI, *Introduzione,* cit., pp. 453-457 e G.B. MARINO, *Strage,* cit., nota 89 p. 564.

[166] Cfr. *Liberata,* II, 23.

terrore ormai insopportabile,[167] la giovane donna decide infine di recarsi da Venere stessa:

> Colà n'andrò dov'ella alberga e regna
> in prigion volontaria a farmi ancella.
> Forse quell'*ira* alfin del cielo indegna
> *pietosa* deporrà, sì come bella.
> Forse ancor fia ch'ivi trovar m'avegna
> chi m'aventò nel cor fiamme e quadrella,
> e che con *lieta* o con *infausta* sorte
> o m'impetri *perdono* o mi dia *morte.*
> (IV, 232)

La stanza 232 è la parte finale delle «obsecrationis» di Psiche (Ap., *Met.,* VI, 5) e corrisponde a *Ps.,* VI, 25.[168] Il Marino, come l'Udine ma in maniera più netta, suddivide equamente l'ottava con i vv. 1-4 relativi a Venere e i vv. 5-8 su Amore. Riordina il ripetitivo utilizzo dell'avverbio «forse» della *Psiche* nell'anafora al v. 3 e al v. 5, assecondando l'ottica binaria che sorregge la struttura, riferendo il primo alla madre e l'altro al figlio. Dal punto di vista lessicale il Cavaliere conforma anche questa stanza a quanto vista finora, con l'esplicita contrapposizione tra ira e pietà, reiterata dalla *rapportatio* degli ultimi due versi per cui alla morte fa da alternativa la lieta sorte ottenuta tramite il *perdono*. In ciò il lettore accorto potrà cogliere una prolessi dell'esito finale ma non si dimentichi che il racconto si inserisce in un disegno ben più grande e che l'ascoltatore designato è lo stesso Adone. Nella novelletta, fino a questo momento, Venere è stata sempre e solo emblema dell'ira e niente potrebbe far presagire un suo cambiamento. Si è mostrato – e si continuerà a mostrare fino all'atto finale – un

---

[167] «Con cor tremante e con tremante piede / fugge la tapinella e non sa dove. / In ciò che 'ntorno ascolta, in ciò che vede, / vede di novo orror sembianze nove. / Lieve arboscel cui debil aura fiede / lieve augellin che geme o che si move, / lieve foglia che cade o che si scote / di terror doppio il dubbio cor percote». L'ott. 229, costruita sfruttando tutte le possibili implicazioni binarie, è introduzione autonoma del Marino rispetto ai modelli. Alla possibile memoria di Ariosto e della fuga di Angelica in *Furioso* I, 34 per la precedente ott. 217, si accosta qui *Furioso* I, 33 nella accezione tutta soggettiva della minaccia per cui lo stato di angoscia e di fuga deforma le percezioni sensoriali.

[168] «Andronne avanti al suo divin cospetto, / Qual'io mi sia dolente e lagrimosa. / Forse la mia miseria in lei diletto / moverà, o forse la farà pietosa. / Se ciò non basterà mi aprirò il petto / Entro a cui trionfante, e gloriosa / vedrà l'imagin tua, che forse amore, / o tema forse imprimeralle in core».

volto di Citerea diverso da quello esperito a quell'altezza e oltre da Adone.[169] Indubbiamente, nell'economia del poema, la favola di Amore e Psiche ha anche lo scopo di scoprire un'altra faccia della dea che, nell'arco del racconto principale, non si rivelerà al giovane cacciatore, il quale solo da qui potrebbe intuire di quanto la sua amata, una volta offesa, sia capace. Il valore dell'*exemplum* risiede, dunque, nella forza degli dei rispetto ai comuni mortali che nulla possono di fronte alle scelte di chi sta più in alto di loro (e persino gli dèi devono arrendersi di fronte all'ineluttabile forza del fato, come sarà costretta a fare Venere). Il diverso finale della vicenda – felice per una, tragico per l'altra – non passa tanto per le scelte dei protagonisti, quanto per quelle degli antagonisti. E la scelta di Citerea sarà diversa da quanto ci si aspetterebbe e sarà diversa da quella messa in atto nel poema dalle divinità principali. Ma tanto il lettore, quanto l'ascoltatore designato, possono presagire il cambiamento di Venere nell'accostamento di «pietosa» e «bella» (232)[170] perché se c'è qualcosa che Venere è e sarà sempre è la dea della bellezza. Il rispecchiamento tra esteriorità e interiorità vale anche per il polo opposto perché l'ira, non degna del ciel, le deformava i lineamenti, la faceva sembrare «non dea». Tale corrispondenza non è peregrina perché troverà applicazione proprio in Adone, emblema di bellezza e catalizzatore ed erogatore, sia pur difettoso, di compassione.

Il momento risolutivo è però ancora lungi da venire e di fronte alle violenze subite da Psiche prima da Usanza e poi da Tristezza e Cura, Venere resta impassibile. Le percosse subite dalla donna la rendono uno «spettacol miserando» (*Ps.,* VI, 46), uno «spettacol da commovere ogni petto» ma non quello «di lei che la disama a morte» (*Ad.,* IV, 242). La giovane era già stata «tristo spettacolo» agli occhi di Amore in un frangente chiave della storia ed è significativo che la 'spettacolarità' sia collegata ai due snodi che scandiscono il confronto con Amore e il confronto con Venere, il primo segnato da violenza verbale e il secondo dalla violenza verbale e fisica, la quale trova spazio pure nell'arte coeva, tanto negli splendidi affreschi di Palazzo Te (figura 25) quanto nella tradizione delle stampe, come per l'incisione del Maestro del Dado

[169] Il Marino propone la favola di Psiche «come l'opposto della vicenda di Adone, proprio tenendo conto del fatto che, sia nel caso di Psiche, sia in quello di Adone, protagonista sia Venere, ma in posizione opposta di nemica e di amante», G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone,* cit., p. 147.

[170] Si noti che 'bella' e 'pietosa' sono anche attributi tipici della Vergine, cfr. F. PETRARCA, *Rvf,* 366. Maria era già stata canale di pietà nella *Commedia* dantesca.

pubblicata da Antonio Salamanca (figura 26).[171] Ci pare opportuno segnalare che la favola a lieto fine per eccellenza non espunge da sé la violenza ma la integra e la 'digerisce' in modalità diverse – la violenza della natura, la violenza verbale, la violenza fisica –, esattamente come a livello macrotestuale accade nella principale vicenda adonica.

Né, tantomeno, potrebbe «indur pietate» (243) in Citerea il figlio che Psiche ha in grembo[172] troppo concentrata a ottenere la «giusta vendetta de l'ingiusta offesa» (245). Il confronto tra le due donne si articola sul filo del possibile: in altra occasione Venere ha minacciato Amore di concepire un figlio-sostituto ma mai lo farà.[173] Anzi, la continuazione 'biologica' dell'unione di Psiche e Amore con «Diletto» è l'esatta opposta conclusione della brusca «doglia» in cui termina il «piacere smoderato» di Venere e Adone. Ancora, la «giusta vendetta» reclamata da Citerea non arriverà mai a compimento mentre «l'egual giusta vendetta» di Psiche contro le sorelle si era realizzata poco prima. Ora, nella dea è evidente, sia per il meccanismo narrativo sia per le ricorrenze lessicali, che la vendetta è alimentata dall'ira che 'perde' poi davanti alla pietà stimolata da Psiche. La donna invece non rientra mai nel campo semantico della rabbia, neanche quando escogita l'inganno ai danni delle sorelle. Di conseguenza, la vendetta che effettivamente si realizza è quella contro le «empie», contro le nemiche di Psiche, contro le nemiche di pietà.

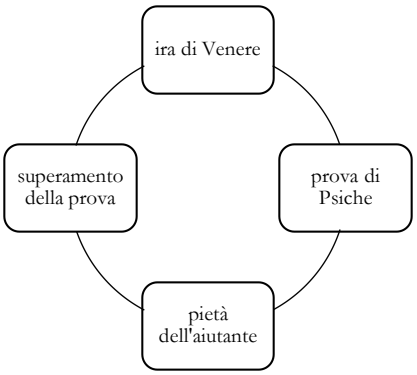
Entriamo così nell'ultima e più nota sezione della vicenda. Delle prove di Psiche era ben diffusa una lettura allegorica, basti ricordare il testo di Grillo premesso alla *Psiche* dell'Udine e la stessa allegoria del c. IV dell'*Adone,* ove la giovane «è tipo della istessa Anima, che per mezzo di molti travagli arriva finalmente al godimento perfetto». Mettiamo da parte questa interpretazione, che con ogni probabilità stava stretta allo stesso Marino, e cerchiamo di offrire una radiografia essenziale del meccanismo che si riverbera dal racconto secondo alla favola primaria. Abbiamo di fronte un ciclo ripetuto:

---

[171] Cfr. *supra* nota 99.

[172] Per l'ira acuita di una Venere «avola» cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone,* cit., pp. 154-155.

[173] Si tenga conto che la 'generazione' aveva già giocato un ruolo in occasione del confronto tra Venere e Amore: «Pensi tu che 'l mio ventre insterilito / concepir più non possa un altro Amore?» (204).



L'*iter* è naturalmente quello apuleiano, ricalcato anche dall'Udine. Nella tradizione le prove sono quattro e, volendo specificare gli aiutanti coinvolti di volta in volta secondo la logica ira *vs* pietà, nei modelli ritroviamo una situazione del genere:

1. prova della separazione dei semi: pietà della formica → pietà del mondo animale;
2. prova del "vello d'oro": pietà della canna → pietà del mondo vegetale;
3. prova dell'acqua dello Stige: pietà di Giove → pietà del mondo divino;
4. prova del vasello di Proserpina: pietà della torre → pietà del mondo inanimato.

Come si può vedere, più che per l'animo intraprendente di Psiche – che anzi pensa di uccidersi ad ogni prova – la risoluzione passa per il suo essere oggetto di pietà da ogni parte. Per i punti 1) e 2) il Marino si attiene strettamente allo schema prefissato, mentre per la terza e la quarta prova sono necessarie alcune conclusive considerazioni. Nel raccogliere l'acqua dello Stige, la donna riceve l'aiuto fondamentale dell'aquila inviata dal padre degli dei. L'intervento di Giove in *Ps.,* VII, 26 è dovuto al suo «volere pietoso» a cui «piace che a torto non perisca l'innocente». Similmente in Ap., *Met.,* VI, 15 «nec Providentiae bonae graves oculos innocentis animae latuit aerumna», ove però l'aquila è memore della potenza d'Amore ricordando la vicenda di Ganimede e volendo così onorare la potenza del dio nei travagli della sua amata. Il Marino in questo caso è nettamente più vicino all'ipotesto latino nell'ott. 269: «spiegò l'augel real dal ciel le penne, / *forse ingrato* al mio nume esser non volse, / ché de l'antico ossequio gli sovenne». Nella riscrittura del Cavaliere più che per la pietà di Giove-Provvidenza, l'intervento sembra riconducibile a un deferente rispetto, sulla soglia del timore, per Amore capace di garantire grandi gioie – come nella storia

di Ganimede, anch'essa a lieto fine – ma anche grandi dolori. Ciò comporta che la pietà resti attributo possibile dei due soli dèi che già da tempo sono entrati nell'orbita di Psiche, ossia Venere e Amore, così come accadrà anche per Adone. Questo restringimento del campo della compassione alla sola triade protagonista potrebbe spiegare anche la scelta sorprendente del Marino di sorvolare sulla quarta e decisiva prova con una preterizione (277). Pozzi ipotizza ragioni di ordine strutturale riconducibili al rapporto di «dissimiglianza nell'apparente somiglianza» con la vicenda di Adone. Dato che le persecuzioni dell'omonimo protagonista si svolgeranno in luogo sotterraneo «la parte delle persecuzioni di Psiche, che in tutto vi corrisponde, viene tralasciata». Sulla stessa scia Russo aggiunge la possibile «dimensione poderosa assunta dal canto che rappresentava una seconda importante digressione» dopo quella di Paride. Alle considerazioni dei due grandi studiosi, ci permettiamo di aggiungerne una terza organica. Il Marino evita di narrare esplicitamente la quarta prova in cui Psiche si reca negli inferi ove, l'ammonisce la torre, «nec setius tibi pigrum fluentum transmeanti quidam supernatans senex mortuus putris adtollens manus orabit ut eum intra navigium trahas, nec tu tamen inclita adflectare pietate» (Ap., *Met.,* VI, 18). In tale occasione, dunque, Psiche avrebbe non solo dovuto recarsi nel regno in cui la pietà è interdetta ma si sarebbe addirittura dovuta mostrare impietosa, entrando nel campo semantico negativo mai toccato dalla giovane, neppure quando ha ottenuto «giusta vendetta».[174] Il regno della non-pietà, come in parte suggerito da Pozzi, è quello della favola principale in cui troverà la morte Adone. Con l'appartenenza di Psiche al reame della compassione si confà anche la perorazione finale in cui si assiste finalmente all'addolcirsi e al capitolare dell'ira di Venere. Ci si trova davanti a vere e proprie preghiere, come rivela il «giunse le mani, umile in atto» con cui si apre questa sezione, assente in Apuleio e rielaborata rispetto all'Udine (*Ps.,* VIII, 14-21). Con il sincretismo relativizzante che è marca precisa della *inventio* mariniana, Psiche non esita a definire Citerea «pietosa e santa», ricorrendo ad attributi tipicamente religiosi – e ancor più precisamente mariani –. Mentre nell'ottave dell'Udine l'effetto finale è collegato, oltre che all'innocenza di Psiche, a Giove (VIII, 16) e ad Amore (VIII, 19) nelle corrispondenti stanze del Cavaliere non vi è alcun tramite. La nascita della pietà è dovuta interamente alla giovane, non c'è alcune menzione di Giove e anche il

[174] Non solo rispetto a Venere ma anche in confronto agli avvenimenti della storia di Adone, la vendetta di Psiche è peculiare perché non nasce dall'ira ma è reazione alla spietatezza delle sorelle.

ruolo dell'amato è diverso. Basti il confronto tra *Ps.,* VIII, 19 e *Ad.,* IV, 286. Nel primo la donna chiede che Amore imprima pietà nel cuore di Venere e «anzi mi par veder, che da te stessa, / perché tu l'ami, già ve l'habbi impressa». Nel secondo, il fulcro della preghiera è Venere stessa, con passaggio solo incidentale sul suo status di madre: «ma in quel bel seno, ond'egli nacque e crebbe, / spero trovar pietà, nonché perdono». Si chiude con quest'eco petrarchesca la preghiera di Psiche a cui segue il pianto. E come il pianto – assente in Udine e in Apuleio in entrambe i *loci* – aveva permesso la nascita della pietà nel mezzo dell'ira di Amore, ridoppiando il medesimo meccanismo anche qui consente che «il diamante del cor pietà le spetra». La pietà, finalmente soggetto anche grammaticalmente, è la forza che vince. Non solo, dunque, Venere «cede vinta a l'aversaria il regno» ma è l'ira che cede di fronte alla pietà.

Con questa vittoria, celebrata con l'ascensione di Psiche, le nozze e la nascita di Diletto, si chiude il racconto secondo che ha occupato il c. IV. Ma vi è ancora una significativa occorrenza del nostro sema. L'ultima ottava del canto ci ricorda che l'intera novelletta è stata narrata da Amore dinanzi ad Adone:

> Amor così ragiona e l'altro intanto
> il suo parlar meravigliando ascolta,
> e per pietà *d'affettuoso pianto*
> qualche perla gentil stilla talvolta
> [...].
> (IV, 293)

Il sintagma tassiano di *Liberata,* XX, 134 in cui sfavillava la pietà pudica di Rinaldo nei confronti di Armida si converte adesso in celebrazione e comunione in nome di un'esperienza d'amore sensibile e sensuale a cui Adone si predispone dopo aver sentito la novelletta. Sta qui l'ultima grande opposizione: se la storia di Amore e Psiche ha suscitato, come la sua protagonista, pietà nell'ascoltatore, lo stesso non potrà dirsi per coloro che ruotano attorno alla coppia principale Adone-Venere. Solo alla scomparsa di Adone, quando le «pietose ecclissi» (XVIII, 253) avranno oscurato il cielo, la pietà potrà tornare come forza propositiva ma ormai tardiva e inefficace.

2.6 «La pietosa dea che 'n sen l'accolse»

Il c. V squaderna e serializza il ricorso a miti secondari affinché essi fungano da riflesso alla favola primaria, ammonendo il giovane protagonista attraverso la storia di amori infelici tra uomini e dei. Il canto si articola in cinque racconti più

uno, ove ad una *variatio* che investe tanto gli esiti del primo gruppo quanto la poca coesione della rappresentazione dell'ultimo, fa da contrappeso l'attenzione alla *dispositio,* sia dei temi sia delle masse verbali. Mettendo momentaneamente da parte l'episodio di Atteone, che andrà considerato in rapporto ai miti che lo precedono e per la sua singolare valenza, si focalizzi l'attenzione sulle vicende narrate per bocca di Mercurio:

a) Narciso (15-31)
b) Ganimede (32-48)
c) Ciparisso (49-65)
d) Ila (66-80)
e) Attide (81-97)

Con la lieve eccezione di Ila, la cui storia occupa quindici stanze, tutti gli altri si distendono per lo stesso numero di diciassette ottave. E siccome l'estensione della narrazione – come evidente anche dalla lunghezza dell'intero poema – è metro di valore all'interno del laboratorio mariniano,[175] possiamo porre i cinque 'quadri' sullo stesso piano. Nessuno primeggia sull'altro, nessuno è posto al centro della stanza. Tuttavia, proprio nell'allestimento risiede la ragione principale di questi racconti, condannati a rimanere assolutamente inefficaci nella loro vocazione pedagogica a (supposto) vantaggio del destinatario. Il gioco combinatorio messo in atto dal Marino rivela vicinanze, convergenze e opposizioni, senza però che si sia in grado di ricondurre la scelta del Cavaliere a una fonte unica: a) ed e) coinvolgono una coppia di amanti – più o meno realizzati – con un elemento maschile, debitamente punito, e uno femminile; in b) c) e d) le coppie sono tutte declinate al maschile;[176] eccezion fatta per Ganimede, la cui aerea vicenda replica la felice ascensione di Psiche e

[175] Basti considerare quanto affermato in diverse lettere, ove termine di paragone prediletto sono i due precedenti ben noti poemi: «L'*Adone* […] l'ho accresciuto ed impinguato in modo ch'è molto maggiore l'aggionta della fabbrica nuova che non sono le fondamenta vecchie. L'ho diviso in dodici canti assai lunghi, talché il volume sarà né più né meno quanto la Gierusalemme del Tasso», G.B. MARINO, *Lettere,* cit., p. 118, num. 110 o ancora, all'altezza del 1616 «l'*Adone* è in procinto di stamparsi, e finalmente è ridotto a tale ch'è quasi maggior del *Furioso*, diviso in ventiquattro canti», ivi, p. 206, num. 121 e nel 1621 quando scrive a Giulio Strozzi «Il poema pian piano si è ridotto a tale ch'è per sei volte quanto la *Gerusalemme* del Tasso. Io non nego che le buone poesie non si misurano a canne; ma quando con la qualità si accoppia insieme la quantità, fanno scoppio maggiore; percioché le storiette e le cartucce alla fine sono portate via dal vento, ed i volumi grossi e pesanti se ne stanno sempre immobili», ivi, p. 293, num. 157.

[176] Se si aggiunge anche la tragedia di Atteone che coinvolge un uomo e una divinità femminile il rapporto diventa di tre a tre.

anticipa quella di Adone, le altre quattro rientrano in una dimensione terracquea con le metamorfosi arboree di Ciparisso e Attide intervallate dalla prigionia acquatica di Ila la quale, a sua volta, riflette il dannoso e mortale specchiarsi di Narciso, assai più centrale rispetto all'appena accennata trasformazione in fiore; a), c) ed e) violano il principio di corrispondenza della relazione amorosa, preferendo al devoto amante rispettivamente sé stesso, il fedele cervo e un'altra donna; al contrario Ganimede e Ila sono 'servitori' fedeli, sebbene l'esito opposto delle loro vicende sembri adombrare la parabola dei momenti cruciali del poema adonico: da una parte la felicità dell'innamoramento e dell'ascensione, dall'altra la separazione e la prigionia a cui Adone sarà costretto nei cc. XII-XIV.[177]

Benché la valenza pedagogica e simbolica dei singoli episodi si dimostri piuttosto debole e – come spesso accade – slegata dal velo allegorico sovraimpostole, è innegabile che la sequenza abbia una ragione in sé. Nella seriazione trova riscontro sia l'accumulazione mitologica di due principali modelli del Marino – le *Metamorfosi* di Ovidio e le *Dionisiache* di Nonno –,[178] sia la disposizione di quadri secondo i moduli della galleria e già l'ottava di apertura che capovolge la gerarchia comune tra lingua e ragione vede uniti «penna e pennello». I vari episodi avevano avuto e avranno diversa fortuna iconografica e su tutti i primi due, come testimoniato anche dalla loro presenza ne *La Galeria*, si imporranno con maggiore decisione nel repertorio degli artisti tra XVI e XVII secolo. [179]

Nel repertorio dei letterati, invece, i cinque amanti si ritrovano intrecciati in più combinazioni. Attide, Ciparisso e Ganimede compaiono tutti nel c. X delle *Metamorfosi.* Del primo viene brevemente menzionata la sola trasformazione in pino mentre la vicenda d'amore e l'evirazione sono tratte da un'altra fonte

[177] A ciò si aggiungano gli ulteriori collegamenti evidenziati in G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 300-301.

[178] Sul rapporto generale tra Marino e Nonno cfr. l'introduzione di F. TISSONI, *Le Dionisiache nell'Europa Moderna* in NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache,* 4 voll., Milano 2020, IV, pp. XI-XXXVI, partic. pp. XXIII-XXVII.

[179] Cfr. G.B. MARINO, *La Galeria, Favole,* dove i componimenti dedicati al *Narciso* di Bernardo Castello e a quello di Francesco Maria Vanni [7, 7A, 7B, 7B'] sono immediatamente successivi ai due dedicati all'*Adone morto* (rispettivamente del Morazzoni e dello stesso Vanni); al *Ganimede rapito da Giove* di Lucilio Gentiloni, Marino dedica il madrigale 16. Sulla fortuna iconografica di questi due miti si ricordi almeno il *Narciso* di Caravaggio della Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini, Roma, il *Narciso alla fonte* di Poussin oggi al Louvre di Parigi; il *Ratto di Ganimede* di Tiziano alla National Gallery di Londra e le sculture di entrambi i giovani ad opera di Benvenuto Cellini, oggi al Museo del Bargello di Firenze.

ovidiana (*Fasti,* IV, 223-242). Non è da sottovalutare, come vedremo, l'apporto dell'Anguillara in questa espansione della vicenda, già arricchita e particolareggiata nei precedenti di Bonsignori e Agostini.[180] Il volgarizzatore, infatti, dedica le ott. 41-45 del c. X proprio al mito del giovane, offrendo così un anello di congiunzione per l'intersezione dei testi ovidiani, ribadita anche nell'illustrazione di Giacomo Franco della stampa del 1584 (figura 27) in cui i tre formano un ideale triangolo.[181] L'incisione a bulino evidenzia sì la metamorfosi in pino ma anche un aspetto innovativo introdotto da Anguillara, e puntualmente ripreso da Marino, per cui il giovane si getta da una rupe. [182] La metamorfosi arborea lo unisce a Ciparisso, il moto discensionale lo contrappone a Ganimede.

Al medesimo catalogo ovidiano pertiene anche il mito di Narciso, per la cui fortuna vanno considerati quantomeno la *Favola di Narciso* di Alamanni e gli ulteriori componimenti dello stesso Marino. A riprova di un patrimonio mitologico che si alimenta pure della accumulazione secondo un criterio comparativo, ricordiamo anche il sonetto n. 22 *Per un giovane ammazzato* che ricorre tra le *Rime Lugubri* del Cavaliere in cui il defunto viene considerato come «Narciso, Ila, Giacinto, Adon novello».[183] Proprio lo sfortunato «scudier del

---

[180] Cfr. G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Venezia 1497, c. LXXXV; N. AGOSTINI, *Tutti gli libri di Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgare con le sue allegorie in prosa*, Venezia 1522, c. QIII.

[181] Un rapido confronto con le più semplici e ristrette illustrazioni di apertura del c. X delle *Trasformationi* di Dolce o della precedente edizione del 1563 del volgarizzamento dell'Anguillara rivela, come sottolineato da Casamassima, in che modo il passaggio all'illustrazione a tutta pagina nell' ed. del 1584 fosse «dettato dal desiderio di creare un apparato iconografico che permettesse al lettore di orientarsi tra i numerosi episodi e personaggi presenti nel poema ovidiano, creando un sistema mnemonico di *loci* e *imagines* che lo aiutasse a seguire e a memorizzare il complesso intreccio narrativo», F. CASAMASSIMA, *Immagini dalle Metamorfosi,* cit., p. 48. Sulle illustrazioni di Rusconi al testo di Dolce cfr. B. GUTHMÜLLER, *Immagine e testo nelle Trasformationi di Lodovico Dolce* in ID., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento,* Roma 1997, pp. 251-274.

[182] «Come s'è fatto eunucho, in furor cresce, / Si gettà giù d'un monte, e non s'atterra, / Che la Dea, che 'l cader vede, e gl'increscе / Per sostenerlo in aere il crin gli afferra. / In tanto di due piedi un sol tronco esce, / Che s'allunga ogn'hor più verso la terra, / Dove una sol radice al suol s'apprende, / Che diritta fino à Stige si distende. // Come vede la Dea, che la radice / Sostien ben dritto il molto alzato fusto / Verde, et hirsuta fa l'alta cervice / E lascia in terra un Pin l'amato busto […]», G.A. DELL'ANGUILLARA, *Metamorfosi,* cit., libro X, 44-45.

[183] Similmente, nel sonetto immediatamente successivo si ritrova un altro topico accostamento: «Il fior d'ogni bellezza, il fior de'fiori, / che già Narciso, Adon vinse, e Giacinto, / or da falce crudel reciso e vinto / cade languendo, e fa languir gli Amori».

generoso Alcide» pone i principali problemi perché eterogeno rispetto al quadro ovidiano ma comunque frutto di una lunga tradizione[184] che lo collega agli altri giovani.[185] È sicuramente in ossequio a questa tradizione che Marino sceglie, forse trasferendo nel poema adonico le storie «che costituivano il grande progetto delle *Trasformazioni*»,[186] i miti del c. V e del gemello c. XIX. Nel gioco intertestuale, però, oltre l'ombra lunga d'Ovidio è da considerare attentamente l'influenza di Nonno. Il poeta di Panopoli offre a Marino non solo un *habitus* particolarmente calzante per scelte stilistiche e formali ma anche ulteriori accostamenti ed intrecci. In particolare, il c. XI delle *Dionisiache* con i suoi presagi di morte – ben presto concretizzatesi – riunisce in sé la natura del c. V dell'*Adone*, i cui miti sono 'figure' dell'inevitabile destino dell'amante di Venere, e del c. XIX, dove invece diventano eco e riverbero di un evento ormai già realizzatosi. La vicenda di Ampelo e Dioniso ritorna chiaramente in Pampino e Bacco del c. XIX, ove gli dei consolano Venere per la morte dell'amato raccontando vicende affini, esattamente come fa Eros in *Dyon.,* XI. E sebbene in quest'occasione la storia principale sia quella di Calamo e Carpo – puntualmente ripresa in *Ad.*, XIX, 233-251 – Amore apre il suo discorso sul «nuovo amore […] / rimedio a un amore finito» evocando altri due nomi, il primo presente nel c. V e il secondo nel c. XIX del poema seicentesco:

> Il giovane della Laconia aveva sconvolto Zefiro: ma, alla
> sua morte,

---

[184] Per la fortuna del mito di Ila in età classica si ricordino almeno AP. RH., I, 1207-1272; THEOC. XIII; PROP., I, 20; VAL. FL., III, 521-297; AUS., *Epig.,* 106-107. Per un'analisi di questi ultimi in relazione alle altre elaborazioni si rimanda a S. MATTIACCI, *Miti acquatici in miniatura: Ila, Narciso, Ermafrodito negli epigrammi di Ausonio,* in *Il calamo della memoria VII. Raccolta delle relazioni discusse nell'incontro internazionale di Trieste* (Trieste 29-30 settembre 2016), a cura di L. Cristante e V. Veronesi, Trieste 2017, pp. 21-50. Sugli *Argonautica* di Valerio Flacco e per il potenziale epico del suo Ila modellato su suggestioni virgiliane cfr. M. HEERINK, *Hylas, Hercules, and Valerius Flaccus' Metamorphosis of the "Aeneid",* «Harvard Studies in Classical Philology», 108 (2015), pp. 265-308.

[185] Oltre ai rimandi già menzionati si consideri IGINO, *Fab. 217 Qui ephebi formosissimi fuerunt*: «Adonis Cinyrae et Smyrnae filius, quem Venus amavit. / Endymion Aetoli filius, quem Luna amavit. / Ganymedes Erichthonii filius, quem Iovis amavit. / Hyacinthus Oebali filius, quem Apollo Amavit. // Narcissus Cephisi fluminis filius, qui se ipsum amavit. / Atlantius Mercurii et Veneris filius, qui Hermaphroditus dictus est. / Hylas Theodamantis filius, quem Hercules amavit. / Chrysippus Pelopius filius, quem Theseus ludis rapit» in cui la topica bellezza di Ila compare insieme a quella, tra gli altri, di Adone, Ganimede e Narciso, cfr. IGINO, *Miti del mondo classico,* a cura di F. Gasti, Ariccia 2017, pp. 232-233.

[186] Cfr. E. RUSSO, *Marino,* cit., pp. 247-250.

il Vento innamorato vedendo il giovinetto *Ciparisso*
trovò consolazione per *Giacinto* di Amicle.

Anche Ganimede viene menzionato in due passaggi, in particolare nei vv. 135 e seguenti in cui è termine di paragone superiore e pienamente realizzato rispetto ad Ampelo che «anel*a* ancora al / cocchio» e poi nel lamento di Dioniso sul corpo senza vita del giovane con riferimento al rapimento da parte di Zeus. Nello stesso lamento compare Narciso che non ode e non si piega al pianto, così come poco prima con narcisi e anemoni – chiaro presagio funereo – Ampelo aveva ornato il toro che, per volontà di Selene, lo avrebbe ucciso. E sono ancora anemoni quelli che Dioniso sparge sul cadavere dopo essere accorso più veloce di Eracle «quando le Ninfe / nascosero tra le correnti invidiose il tenero *Ila*». Si chiude il canto sulla 'danza delle ore', con la premessa di nuova gloria per l'Autunno, non senza un ultimo cenno nel corredo primaverile ad «una duplice danza per Adone e per Citerea». Dunque, ad eccezione del solo Attis – la cui evirazione è citata in *Dyn.,* XXV, vv. 313-318 – tutti gli altri sono quantomeno menzionati nel c. XI delle *Dionisiache* il quale, nella sua dimensione amorosa e funerea, gioiosa e consolatoria, avrà certamente catturato l'attenzione del Marino.

Il tema degli amori infelici si sarebbe ben prestato ad una focalizzazione sulla pietà ma il nostro sema torna appena sei volte. La prima nella storia di Narciso e poi in chiusura in quella di Attide, intervallate dal «guardo pio» di Apollo che pur pertiene al medesimo campo semantico. Le restanti tre ricorrenze ruotano tutte intorno a Venere e Adone e compaiono nella seconda parte del canto, quando Mercurio ha ormai terminato i suoi racconti e la scena viene occupata da Atteone. Assai più presente sarà invece la 'pietà' nel c. XIX che pure, nei moduli e nelle scelte, rispecchia il c. V. Questa asimmetria ci sembra dovuta alla collocazione dei canti rispetto alla favola adonica: solo con la realizzazione del tragico destino di Adone la pietà potrà davvero esplodere e pervadere il racconto. Prima di allora, solo due 'picchi' le saranno concessi in presenza dei 'doppi' di Adone del già esaminato c. IV e del successivo c. XIV.

Nelle ottave iniziali (17-18) si dà brevemente conto della bellezza di Narciso e della vicenda di Eco, vittima prima dell'ira di Giunone e poi della spietatezza dell'amato. La narrazione mariniana si pone sulla scia della ben nota caratterizzazione topica del figlio di Cefiso che «fuit in tenera tam dura superbia forma», che mostra disprezzo per l'amore di Eco e che si prende gioco degli

amanti.[187] Fa il paio con la fonte ovidiana la volgarizzazione dell'Anguillara ove il «garzone» è sì «altier», sdegnoso e sprezzante ma anche «misero»[188] ed è proprio con questo epiteto che Mercurio introduce il racconto di «ciò ch'adivenne al misero Narciso» (V, 17), riprendendo una mescolanza che unisce la componente di un destino tragico e inevitabile con quella della colpa del non seguace d'Amore, colpa su cui si insiste anche nella poco fortunata ultima favola di Rinuccini, *Il Narciso*.[189]

Il bel giovane viene sin da subito presentato come mosso dall'ingratitudine – mostro «di pietà nemico» secondo la tradizione –[190] all' ott. 19 ove, per la prima volta nel c. V, compare il sema da noi analizzato:

> Ma l'ingrato garzon chiuse le porte
> tien di pietate al suo mortal dolore.
> Porta negli occhi e ne le man la morte
> de le fere nemico e più d'Amore.
> Arma, crudo non men che bello e forte,
> d'asprezza il volto e di fierezza il core.
> Di sé s'appaga e lascia in dubbio altrui
> se grazia o ferità prevaglia in lui.
> (V, 19)

---

[187] Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi,* III, 354 e ss.

[188] «[…] Ahi strano amore, ahi troppo caldo affetto / Da far i sassi intenerir di pietà, / Che togliesti a quel misero la vita / Nell'età sua più verde e più fiorita! // Dal dì che l'empio suo destino e fato / Diè per natale al misero garzone […]», G.A. DELL'ANGUILLARA, *Metamorfosi,* cit., III, 138-139.

[189] Il «dispietato» Narciso rinnega a più riprese la strada d'Amore, disdegnando e prendendosi gioco delle Ninfe e di Eco in particolare. A titolo d'esempio, valga la sentenza finale del Coro con cui si chiude la favola: «Deh come vinse alfin tanta durezza, / che tante ninfe combattero indarno, / il simulacro sol di sua bellezza? / Misero! ben potesti / schernir gli altrui desir, superbo e crudo; / ma non sapesti poi / oppor riparo e scudo, / e le piaghe fuggir degli occhi tuoi», benché la chiusa moraleggiante («Lì dove regna Amor, regna tormento: / tra pudichi pensier, tra caste voglie / aveerà gioja 'l cor e ver contento») sembri suggerire di sottrarsi «dall'ingiusto regno / ove un cieco fanciul sì crudo impera», cfr. O. RINUCCINI, *Il Narciso. Favola in musica tratta da un mss. originale barberiniano […] pubblicata per la prima volta per le stampe da Luigi Maria Rezzi,* Roma, presso Vincenzo Poggioli, 1829. La favola in musica non ebbe grande diffusione e fu stampata molto tardi. Sebbene probabilmente non nota al Marino – ma si consideri il ruolo di Amore nella vendetta, per cui *infra* – è comunque ulteriore riprova della fortuna del mito ovidiano a cavallo tra Cinque e Seincento.

[190] Così viene apostrofata l'Ingratitudine nel sonetto di Marco Antonio Cataldi riportato da Ripa a conclusione della voce che deriva dai *Hieroglyphica* in C. RIPA, *Iconologia*, cit., p. 285. Per il sintagma che designa Narciso cfr. G.B. GUARINI, *Pastor fido,* atto II, scena 3, v. 538. Cfr. E. RUSSO, *Marino,* cit., p. 529.

L'anastrofe dei verbi dei vv. 1-2 si alterna con l'oggetto in questione, le porte di pietate, scandito da una marcata allitterazione. L'immagine di una porta metaforica non è di per sé innovativa, considerata la tradizione biblica,[191] amorosa e epico-cavalleresca ma in nessuna delle precedenti elaborazioni del mito di Narciso compare questa metafora, neanche nella *Favola di Narciso* di Luigi Alamanni che costituì sicuramente una fonte per il Marino.[192] Il sintagma

[191] Da *Genesi,* 4, 7 («il peccato è accovacciato alla tua porta»), al *Cantico dei Cantici,* 8, 9 («se fosse una porta, / la rafforzeremmo con tavole di cedro») dai Vangeli (*Mt*, 7, 13-14; *Mt,* 25, 10; *Lc,* 13, 24-25; *Gv,* 10, 1-2, 7-9: «Io sono la porta: se uno entra attraverso di me sarà salvato, entrerà e uscirà e troverà il pascolo»), agli *Atti* (14, 27), alle *Lettere paoline* (Corinzi, I, 16, 9; Colossesi, 4, 3) e all'*Apocalisse* (3, 8; 3, 20; 4, 1), il simbolo della porta come rito di passaggio, come prova, come accesso al regno dei cieli ricorre spesso nelle Sacre Scritture.

[192] Elemento ripreso certamente da Alamanni è il ruolo di Amor vendicatore, mentre in *Met.,* III, 405-406 è Nemesi a rispondere alle preghiere di uno degli sfortunati amanti ma cfr. A. ORIGGI, *La «favola di Narciso» di Luigi Alamanni,* «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXV, 3 (2012), pp. 139-181, partic. p. 142: «Il prologo, che ricopre le prime otto stanze, esplicita il tema del poemetto, ovvero quello della vendetta d'amore, annunciando alla donna amata e ritrosa l'implacabilità di Cupido, e introducendo Narciso come *exemplum* della punizione destinata a chi non rispetta la norma della reciprocità dell'amore; il poeta però si concentra più sul concetto morale della colpa, legato alla disobbedienza alla virtù divina, che sull'espressione del sentimento amoroso». Certamente opposta è invece la gerarchia di valori interna al poema mariniano, ove l'errore di Narciso è tutto legato al campo dell'amore. Segnaliamo che Amor Vendicatore compare anche ne *Il Narciso* di Rinuccini ove il coro di ninfe di I, 2, si autointroduce così: «Verginelle innamorate, / sconsolate» facendo il paio con «le verginelle amanti» che in *Ad.,* V, 20, 1 invocano l'intervento di Amore. Ed è proprio ad Amore che si rivolge il coro in I, 3: «Forse forse anco Amore / Ritroverà saetta, / Dolce vendetta di cotante pene» e ancora in II, 1: «O dalla face ardente, / O dall'aurato telo / Saettator possente, / Amor, ch'in terra e 'n cielo / E negli abissi il tuo valor dimostri; / Quando, quando sarà, che questo altero / Senta ne le sue piaghe i dolor nostri?» e in II, 5: «Amor, se per vendetta / Di cotanto martiro / Quel duro cor non miro / Trafitto di saetta; / Non più serva e suggetta / Umil prego e sospiro, / Ma rubella al tuo regno, / Armata di disdegno, / Dirotti empio tiranno, / Colmo di crudeltà, pien d'ogni inganno». Nello stesso passo il coro di ninfe si lamenta di «perder l'età fiorita» dietro questo dolore amoroso mentre Mercurio, con la vicenda di Narciso, mira ad insegnare ad Adone a non sottrarsi al diletto dell'amore perché così «godrai l'età fiorita e giovinetta» (*Ad.,*V, 28). Contro questo Narciso che «ha cor […] di fera» (e si pensi a V, 19: «e lascia in dubbio altrui / se grazia o ferità prevaglia in lui») si scatena Amore che interviene sulla scena in *Narciso,* IV, 4. Tuttavia, lo stesso coro di ninfe finisce per scacciar via Amore dal proprio cuore (*Nar.,* V, 2), arrivando a riconoscere insieme col Nunzio che è «troppo crudo a le vendette amore!» (*Nar..,* V, 3) e che «là dove regna Amor, regna tormento: / Tra pudichi pensier, tra caste voglie / Averà gioja 'l cor e ver contento». Si conclude così la *favola* per la quale, accanto ad alcune somiglianze, si consideri però il netto differente 'insegnamento'. Si cita da *Il Narciso,*

è presente nel controverso epilogo dell'*Aminta*[193] ove Amor fuggitivo «fiede / le porte di pietate». Nel grande poema tassiano, invece, le porte son concrete e sono quelle della città di Gerusalemme:[194] solo occasionalmente si prestano a immagini metaforiche in due momenti risolutivi come la preghiera del c. XI e la pioggia del c. XIII.[195] E se le porte della «cortesia» son chiuse nel tempo di Ariosto (*Of,* XXXV, 29), mentre prima di lui Boiardo aveva deciso di cantar colui che non «tenne ad Amor chiuse le porte» (*Inn.*, II, XVIII, 2), è un altro il precedente 'vittima' del gioco antifrastico – e per certi aspetti dissacratorio – del Cavaliere.

La «Bibbia dei Pagani»,[196] come significativamente Guido da Pisa appellava le *Metamorfosi*, aveva offerto all'autore della *Commedia* non solo una fonte inesauribile di miti ma anche un precedente da superare.[197] I racconti di Ovidio diventano 'figura' – nel senso notoriamente attribuito da Auerbach al termine in chiave dantesca – che, in quanto tale, trova compiuta e vera realizzazione nell'elaborazione (o capovolgimento) del poeta nuovo. Nel portare a compimento ciò che l'*auctor* classico aveva solo preannunciato «Dante si presenta nel poema sacro come il nuovo Ulisse, il nuovo Giasone o il nuovo Piramo»[198] o, potremmo aggiungere, il nuovo Narciso. Il figlio di Cefiso è menzionato per la prima volta in *Inf.* XXX, 128, nell'alterco tra mastro Adamo e Sinone (entrambi soggetti a

---

favola in musica di Ottavio Rinuccini, tratta da un mss. originale barberiniano [...], cit. Come avverte il curatore, nel manoscritto non c'è la divisione per atti e scene, inserita invece nella stampa «per conformarsi al costume de' nostri tempi e a dare maggior agio ai leggitori».

[193] Per la conoscenza dell'opera tassiana, e dell'epilogo in particolare, da parte di Marino si tenga conto di quanto rilevato da Corradini: «Si noti […] come gli elementi del ferimento e della punizione, in ordine cronologico inverso, per cui il primo diventa vendetta della seconda, compaiono nei canti iniziali dell'*Adone* di Marino, in I 16-17 e III 42-43, e divengono motore dell'intera vicenda ivi narrata: e sono elementi che si ritrovano esplicitamente nei versi di Tasso, mentre risultano sottintesi o appena accennati in Mosco». Cfr. T. TASSO, *Aminta,* cit., p. 223.

[194] Cfr. *Liberata,* III, 11; IX, 64; XI, 37; XII, 16; XII, 49; XII, 50; XII, 102; XIV, 23; XVIII, 105; XIX, 34; XIX, 37.

[195] «[…] e te che sei pietra e sostegno / de la magion di Dio fondato e forte / ove ora il novo successor tuo degno / di grazie e di perdono apre le porte […]», *Liberata,* XI, 8; «ecco subite nubi, e non di terra / già per virtù del sole in alto ascese, / ma giù del ciel, che tutte apre e disserra / le porte sue, veloci in giù discese», *Liberata,* XIII, 75.

[196] *Guido da Pisa's "Expositiones et Glose super Comediam Dantis" or "Commentary" on Dante's "Inferno",* a cura di V. Cioffari, Albany1974, p. 72.

[197] Per il rapporto tra Dante e Ovidio cfr. B. GUTHMÜLLER, *Il mito della metamorfosi nell'Inferno di Dante* in ID., *Mito, poesia, arte*, cit., pp. 17-36.

[198] M. PICONE, *Dante e i miti,* in *Dante. Mito e poesia,* Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), a cura di M. Picone e T. Crivelli, Firenze 1999, pp. 21-32, partic. p. 24.

contrappassi legati all'acqua) a mo' di metafora ove «specchio di Narciso» sta per acqua di fonte. È nei trentesimi canti delle due successive cantiche che il giovane diventa metro di paragone e 'figura', prima corretto in *Purg.,* XXX, 76-78 – ove il pellegrino prova vergogna per il suo specchiarsi dopo il rimprovero di Beatrice –, poi completamente redento in *Par.,* XXX dinanzi al fiume di luce dell'Empireo, tanto che nell'ultimo canto il rovesciamento sarà completo.[199] Addirittura è forse lo stesso Dio «lo sommo Ben, che solo esso a sé piace» a riflettere e ribaltare il mito ovidiano,[200] ma di certo in questo percorso un punto nodale è rappresentato da *Par.,* III, il canto di Piccarda.[201] Ivi, il Dante pellegrino incorre nell' «error contrario […] / a quel ch'accese amor tra l'omo e la fonte» (*Par.,* III, 16-18), credendo le anime diafane e sfavillanti dei beati del cielo della Luna «specchianti sembianti» e non «vere sustanze», come poi sornionamente puntualizzato da Beatrice. Nell'*Adone* l'afflato filosofico e ontologico della distinzione tra vero e falso si perde sotto il bel manto delle figure foniche, sintattiche e retoriche su cui si adagia il tema del riflesso,[202] ma il Marino sfrutta pienamente i tratti principali del canto paradisiaco, immerso nella luce in cui, binariamente, l'acqua si riflette e il fuoco si infiamma. Vale, insomma, quanto argutamente e concisamente rilevato da Corradini:

---

[199] «Intanto il rovesciamento dei rapporti: da contemplante-originale e contemplato-immagine (Narciso e la propria immagine riflessa) in contemplante-immagine e contemplato-originale» (Dante, uomo fatto a immagine del Dio che ora contempla). Ma ancora più forte è il rovesciamento dei valori vitali: il contemplato in Ovidio è "imago", "fallax fons", "simulacra fugacia" […] del tutto priva di autonoma esistenza […], mentre in Dante è "lo raggio /de l'alta luce che da sé è vera, "vivo raggio", "valore infinito" […]. Lo smarrimento di Narciso e del suo oggetto d'amore diventano quindi un modello negativo per lo smarrimento di Dante, e l'esito della contemplazione amorosa di se stesso, che porta alla morte, un modello negativo della contemplazione di Dio, che è vita e salvezza», G. LEDDA, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante,* in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento,* a cura di G. M. Anselmi e M. Guerra, Bologna 2006, pp. 17-40, paritc. p. 32.

[200] «[…] la favola di Ovidio non combacerà per un attimo nell'inconfessato di Dante con la storia d'amore fra il Dio *che sol esso a sé piace* – come diceva donna Matelda – e il suo labile riflesso stampato in ogni persona umana abiti l'universo? Dio-Narciso non ti ama amandosi? Tu non lo ami specchiandolo?» cfr. DANTE, *La Divina Commedia. Paradiso,* letture e commento di Vittorio Sermonti, Mondadori, Milano 2000, p. 37.

[201] Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Canto III. «Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino». Nel cielo della Luna, davanti ai primi beati*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. Paradiso, Canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma 2015, pp. 85-110 a cui si rimanda anche per ulteriore bibliografia.

[202] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 302-306.

> l'attitudine dimostrata dal Marino verso la poesia dantesca non è distante dalle modalità abituali che gli sono proprie nel fruire di altri classici italiani (Tasso *in primis*); caratterizzata da una spiccata tendenza all'appropriazione e al gareggiamento, che assume talvolta le forme del *surplus* di artificio 'ingegnoso' o della riscrittura apertamente parodica.[203]

Così gli «specchiati sembianti»[204] di *Par.,* III si sdoppiano nel «divin sembiante» di *Ad.*, V, 19 e il «mentito sembiante» dell'ottava 26, sdoppiamento apparente perché si tratta nei fatti sempre di Narciso, nel primo caso corpo di carne, nel secondo immagine riflessa; la «perla», termine di paragone per la brillantezza diafana delle anime beate, viene adesso spostata nel campo delle acque, diventando goccia che asperge i fior vicini alla «sponda letal di questo fonte»; in entrambi i *loci* abbondano i riferimenti acquosi,[205] dal «mare» simbolo della volontà di Dio all'onda al contempo «ingannatrice» e «nutrice» per Narciso e sebbene l'ardore connesso ad amore sia tratto topico, ricorrente sia per Eco sia per Narciso in *Ad.,* V, anche la dantesca Piccarda «arder parea d'amor del primo foco». Tuttavia, è qui che sta la sostanziale differenza tra la cristiana e i pagani: la prima, insieme alle altre anime beate, non è assetata ma è sazia dell'amore e della grazia di Dio, rispettando perfettamente l'ordine stabilito; i secondi sono dilaniati da un amore non corrisposto. Mentre Piccarda umilmente si contenta di ciò che le viene concesso, Narciso superbamente «di sé s'appaga», fino a venir punito quando «sospira e desia ciò che» paradossalmente «possiede»; mentre gli occhi di Piccarda ridono, quelli di Narciso son mortiferi; mentre Narciso tien chiuse le porte di pietà, lo spirito beato così esordisce di fronte alla richiesta del pellegrino:

> La nostra carità non serra porte
> a giusta voglia, se non come quella
> che vuol simile a sé tutta sua corte.
> (*Par.,* III, 43-45)

---

[203] M. CORRADINI, *Marino e Dante,* in ID., *In terra di letteratura*, cit., pp. 107-134, partic. p. 110.

[204] Con un'inversione degli ordini degli elementi il sintagma compare in *Ad.,* XI, 30, 5-6 nell'elogio della bellezza che apre alla galleria di donne celebrate nel cielo di Venere.

[205] Cfr. *Par.* III, 11, 18, 72, 86-87, 123; *Ad.*, V, 22-27.

«Bellissimo modo di dire» che la carità degli spiriti beati «sta sempre aperta, e sempre apparecchiata a soddisfare e adempire l'altrui giuste preghiere»[206] e che «non nega di satisfar a giusto desiderio, per conformarsi con la somma carità di Dio, la qual vuole tutta sua corte, cioè tutte le beate creature simili a sé».[207] «In carità e amore» – così Vellutello 'scioglie' lo «Spirito Santo» del v. 53 – sono «infiammati» i beati, mentre Narciso le rifiuta, innescando la vendetta del ben più pagano dio Amore.[208] Quegli elementi che avevano spinto Dante a rievocare in *Par.,* III la favola di Narciso – l'insistenza sui *verba videndi*, il fenomeno della riflessione, l'importanza dell'acqua – vengono abilmente sfruttati dal Marino. Se il pellegrino era incorso nell'«error contrario» a quello di Narciso, Narciso incorre in un errore contrario a quello di Piccarda: manca la corrispondenza e l'apertura all'altro. Tuttavia, le porte sono chiuse non a quel sentimento di carità cristiana descritta da S. Paolo in *Cor.* 1, XIII e indicata come la «maior» delle virtù teologali,[209] bensì a una pietà che nulla ha a che fare con «la disposizione d'animo aperta a sentire e volta a tributare reverente affetto verso i genitori, la patria e Dio» o con quella «disponibilità dell'animo alla caritatevole solidarietà per le sventure altrui»[210] e che è piuttosto tutta compresa nell'ambito amoroso. L'errore di Narciso – su cui si erano stratificati le elaborazioni del *Roman de la Rose,* di Dante, di Boccaccio, di Petrarca, dei volgarizzatori delle *Metamorfosi* e non ultimi di Alamanni e Rinuccini –[211] da cui Adone deve imparare viene

[206] *Dante con l'Espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgaotrio e del Paradiso*, Venezia 1568, p. 504.

[207] *La Comedia di Dante Aligieri con la nova Espositione di Alessandro Vellutello*, Venezia 1544.

[208] Cfr. *supra,* nota 191. Per il ruolo di Amore si consideri anche il quadro di Poussin, *Narciso ed Eco*, 1627-1630 ca., Parigi, Museo del Louvre. Rispetto all'iconografia più diffusa che vede il giovane specchiarsi da solo, magari sfruttando lo scorcio paesaggistico, o in compagnia di Eco, il pittore francese aggiunge una terza figura che catalizza la luce e in cui si incontrano le diagonali che partono delle teste dei due 'metamorfosi'. Si tratta di Eros il quale, mentre regge una fiaccola, volge altrove lo sguardo, come se la sua opera fosse ormai compiuta.

[209] *Epistola Beati Pauli Apostoli, Ad Corinthios Prima,* 13, 4 «Charitas patiens est, benigna est: Charitas non aemulatur, non agit perperam, non inflatur, non est ambitiosa, non quaerit quae sua sunt, non irritatur, non cogitat malum, non gaudet super iniquitate, congaudet autem veritati: omnia suffert, omnia credit, omnia sperat, omnia sustinet». Si cita da *Biblia Sacra Vulgata Editionis,* Romae 1592, pp. 1045-1056, partic. p. 1053.

[210] Si veda a tal proposito *Pietà* in *GDLI*, *ad vocem*.

[211] A partire dal *Roman de la Rose* e dall' *Ovide moralisè,* il mito di Narciso viene riletto in un'ottica cortese e/o moraleggiante, in cui la vicenda del giovane diventa esempio degli effetti distruttivi dell'amore, nonché dell'orgoglio per una condizione vana ed effimera. Con queste caratteristiche Narciso continua il suo percorso nelle opere delle 'tre corone' per approdare poi

sintetizzato così da Mercurio: «Ma tu, credo ben io, se sarai saggio / aborrir non vorrai quel che diletta» (28, 3-4).[212] Il figlio di Mirra non deve chiudere le porte all'esperienza d'amore come aveva fatto il figlio di Cefiso. Tanto più che non sarà «idolatra» come Eco ma egli stesso «idolo d'una dea dal cui bel viso / impara ad esser bello il paradiso» (28, 7-8). Di quella Venere descritta come capace di far struggere d'amore «il petto» del dio del foco, di grado di domarlo col suo «mansueto aspetto», riprendendo l'accoppiata di rime che segnano l'incipit del c. III del *Paradiso*; di quella Venere che «può col seno ignudo / vincer l'invitto dio d'armi guernito» (30, 1-2) e che, in ultima battuta, «può bear l'alme beate / beltà del cielo e ciel d'ogni beltate» (30, 7-8). Negli ultimi due versi della storia di Narciso, il Marino sembra complicare il piano poliptoto dantesco di *Par*., III, 51-52 («ma riconoscerai ch'i' son Piccarda, / che, posta qui con questi altri *beati*, / *beata* sono in la spera più tarda») prima con una figura etimologica (bear /beate),

---

alle varie volgarizzazioni cinquecentesche come segno di ingratitudine e di chiusura verso gli altri in nome di uno smisurato amor proprio. A riprova di un mito ormai entrato da tempo dell'immaginario collettivo è inserito nella prima edizione del secondo gruppo degli *Emblemata* di Alciato come incarnazione della *Philautia*: «Quod nimium tua forma tibi Narcisse placebat, / in florem, et noti est versa stoporis olus. / Ingenii est marcor, cladesque *philautia* doctos / quae pessum plures datque deditque viros. / Qui veterum abiecta methodo, nova dogmata quaerunt, /nilque suas prater tradere phantasias», A. ALCIATO, *Emblematum Libellus, nuper in lucem editus,* Venezia 1546. Per Dante e Petrarca cfr. M. PICONE, *Dante e il mito di Narciso: dal Roman de la Rose alla Commedia*, «Romanische Forschungen», 4 (1977), pp. 382-397; C. STARK, *Dante's Narcissus,* «The Classical Outlook», 4 (2009), pp. 132-138; G. LEDDA, *Semele e Narciso,* cit.; C. OTT, *Narziss bei Petrarca und bei Marino: Von der Verführung durch Bilder zur ästhetik des Simulakrums,* «Romanische Forschungen», 1 (2013), pp. 32-53 in cui il riferimento al Marino coinvolge i sonetti dedicati al giovane cacciatore nella *Galeria*; e, per una panoramica sui secc. XIII e XIV si rimanda alla tesi specialistica di M. CREMER, *La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana del Medioevo,* ultimata presso l'Università di Amsterdam sotto la supervisione di R.M. de Rooij.

[212] Come dato incidentale si noti che la particella avversativa tesse una fitta trama anche in *Par.,* III: «A seguir la catena dei "ma" che, attraversando il canto, congiunge terzine iniziali e finali, emerge con chiarezza che il canto di Piccarda è anche il canto di Dante: del Dante pellegrino qui all'inizio dell'esperienza di una realtà che malamente si lascia cogliere dalle sue ancor troppo umane e razionali modalità di conoscenza», L. BATTAGLIA RICCI, *Canto III,* cit., pp. 88-89. Nelle ottave mariniane il 'ma', oltre a segnalare i due errori fatali di Narciso in importanti passaggi come l'inizio dell'ott. 19 («ma l'ingrato garzon chiuse le porte / tien di pietate») e dell'ott. 25 («corre per refrigerio a l'onda fresca, / ma maggior quindi al cor sete gli sorge»), vale a dire il motivo della vendetta d'Amore e la punizione conseguente, caratterizza l'inizio e la fine della narrazione della vicenda da parte di Mercurio, il quale comincia a raccontare rivolgendosi ad Adone «ma perché muto veggioti e pensoso» (16) e conclude ammonendolo «ma tu, credo ben io, se sarai saggio / aborrir non vorrai quel che diletta» (28).

poi con una paronomasia (bear-beate vs beltà-beltate) e in ultimo col chiasmo del v. 8. Con questi passaggi retorico-formali il Cavaliere completa il suo lavorio di risemantizzazione e appropriazione delle tematiche dantesche: la beatitudine di Piccarda diventa la bellezza di Venere, le giuste voglie dei beati diventano i diletti e i trastulli degli amanti, la carità cristiana diventa una pietà intesa come apertura allo scambio amoroso, sensuale e carnale.

Il narrare pentagonale di Mercurio si chiude sulla storia di Ati e Cibele, a cui secondo l'allegoria che apre il canto tocca insegnare «quanto possa la rabbia della gelosia nelle donne attempate», abilità che certo non occorre all'Adone amante di Venere e che, di fatto, non trova alcun riscontro nelle ottave del c. V. Rispetto alle altre quattro 'favole', in quella di Ati la morale precede la vicenda, invitando il giovane ascoltatore ad essere fermo in amore, nonostante la volubilità di un «giovinetto core» perché «cosa non è che tanto un core irriti / quando Amor da ragion vinto si sdegna, / quanto il vedersi i suoi piacer rapiti / da mano *ingrata* e per cagione men degna». L'ingratitudine, che aveva già segnato Narciso, torna in ultima battuta con Ati che – come Narciso e Ciparisso – è colpevole di aver indirizzato il suo amore verso un oggetto men degno. Se però il figlio di Cefiso aveva chiuso le porte ad amore, Ati pecca in senso opposto, promettendo amore prima alla dea Cibele e poi all'amadriade Sangarida. Tuttavia, il passaggio tra le due figure femminili, è segnalato dalle riprese di masse verbali attinenti proprio al mito di Narciso. Immediato il rimando alla fonte, a cui l'uno e l'altro pervengono per cercare refrigerio dalla calura (21; 85) ma più pregnante è il confronto tra le successive ottave in cui Marino dispiega tutta la sua perizia descrittiva:

Tra verdi colli in guisa di teatro
siede rustica valle e bochereccia;
falce non osa qui, non osa aratro
di franger gleba o di tagliar corteccia;
fonticel di bell'*ombre* algente et atro,
inghirlandato di fiorita treccia
qui dal sol si difende e sì traluce

Tra discoscese e solitarie piagge
volge gran rupe al sol le spalle alpine;
ombran la fronte sua piante selvagge,
quasi de l'aspra testa ispido crine;
per l'*occhio* d'un canal distilla e tragge
lagrime innargentate e *cristalline*;
apre un antro le fauci a piè del fonte

ch'al fondo *cristallin*
l'*occhio* conduce.
(V, 22)

quasi gran gola, e fa la
bocca al monte.
(V, 86)

Le due ottave, aperte dalla medesima preposizione, sono variazioni sullo stesso tema, come rivelano in primis richiami lessicali (tra-tra, cristallin-cristalline, ombre-ombran, occhio-occhio) e l'opposizione ascensionale tra la «valle» e la «rupe», tutte e due caratterizzate da un corso d'acqua. Soprattutto, però, nell'ott. 86 Marino porta alle estreme conseguenze l'accenno di antropomorfismo già inserito nell'ott. 22. Qui l'acconciatura di un fiume «inghirlandato di fiorita treccia», lì una rupe ove le piante selvagge sembrano «quasi de l'aspra testa ispido crine», a cui si sommano le «spalle», la «fronte», «l'occhio» che lacrima, le «fauci» e la «bocca».

Da questo monte così antropomorfizzato – che offre una certa eco di diversi passaggi dello *Stato rustico* dell'Imperiale –,[213] passiamo ad un «vicin colle». In questo caso il Cavaliere non conferisce all'elemento naturale i tratti fisici dell'umano, bensì quelli degli affetti: di fronte al gesto inconsulto di Ati, punizione voluta da Cibele, il colle Sinade si fa «testimonio pietoso». Nell'ott. 96 aggiunta «in extremis, all'altezza dell'*Errata corrige* della stampa parigina»,[214] si intrecciano pietà, sangue e arte, con quel riferimento ai marmi frigi ripreso – come segnalato da Cherchi –[215] da Stazio e Claudiano. Il rilievo vergato dal sangue ricompare successivamente anche ne *La favola di Ati e Cibele* di Francesco Rasi, in cui nel suo deliro il giovane vede che «versano i monti giù fiumi di sangue».[216] Ma è un'altra la pietà decisiva che chiude la vicenda: mentre il giovane evirato si getta giù da un monte «la dea che l'ama ancor pietosa il

[213] Cfr. soprattutto parte VI, vv. 248-272 e vv. 319-390 per il lamento rivolto al monte, in questo caso però «senz'alma» e non «pietoso» come il Sinade mariniano; parte VIII, vv. 275-280; vv. 1071-1078; parte IX, vv. 335-339; e parte X, vv. 1485-1501; parte XII, vv. 65-80; parte XIV, vv. 207-210; vv. 660-670; parte XV, vv. 1021-1042.

[214] Cfr. E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 96.

[215] Cfr. P. CHERCHI, *Le metamorfosi dell'Adone*, Ravenna 1996, p. 128.

[216] Sulla teatralizzazione e messa in musica del mito di Cibele e Ati cfr. S. PARISI, *Transforming a Classical Myth in Seventeenth-Century Opera: the Story of Cybele and Atys in che Libretti of Francesco Rasi and Philippe Quinault,* in *Gender Matters: Discourses of Violence in Early Modern Literature and the Arts,* Brill 2014, pp. 249-273. Si cita da *La favola di Cibele e d'Ati del cavaliere Francesco Rasi, Seconda Corda, al Sereniss. Sig. Duca di Parma e di Piacenza,* Venezia, 1619, p. 30. Si noti che venne pubblicata da Ciotti, l'editore forse più importante in chiave mariniana.

prende, / l'affligge in terra e lo trasforma in pino». La pietà di Cibele è assente nelle fonti ovidiane (*Met.,* X, 103-106; *Fasti,* IV, 223-242) e a maggior ragione nel *carme LXIII* di Catullo in cui la Madre degli dei è doppiamente vendicativa. È invece amplificata nella favola in musica di Rasi ove la dea, la cui «feritate» è ormai cambiata «in occulta pietate», invoca l'intervento riparatore di «Amor pietoso».[217] Adempie a tutti gli uffici di pietà la «Mater deum» di Arnobio alle cui *Adversus nationes*, V, 7 Pozzi ricollega la variante del mito accolta dal Cavaliere. In realtà, il testo dell'apologeta non prevede la metamorfosi in pino – brevemente accennata invece nel passo di *Met*., X, 103-106 –: Ati si evira sotto un pino e «fluore de sanguinis viola flor nascitur et redimitur ex hac arbos»; la Madre degli dei trasporta quel medesimo pino nel suo antro, piange e si picchia il petto sotto di esso insieme ad Acdesti ma «Iuppiter rogatus ab Acdesti ut Attis revivesceret non sint». Non c'è traccia della metamorfosi del giovane in pino, a meno che non si voglia considerare la grazia accordata da Giove di un corpo che non imputridisca, a cui «crescant […] comae semper» come linguaggio metaforico per il sempreverde albero, lettura a cui si opporrebbe il dettaglio umano troppo umano del vivo «digitorum […] minimissimus» agitato da moto perpetuo. La metamorfosi in pino è invece allusa nel breve passo ovidiano delle *Metamorfosi* e, soprattutto, ampliata dall'Anguillara. Come anticipato, il volgarizzatore dedica le ott. 41-45 del c. X proprio al mito del giovane, offrendo così un anello di congiunzione per l'intersezione dei testi ovidiani, ribadita anche nell'illustrazione di Giacomo Franco della stampa del 1584 che evidenzia come il giovane si getti da una rupe, variante innovativa e accolta dal Marino. In particolare, ci sembra che il Cavaliere costruisca le proprie ottave ampliando ulteriormente:

Anguillara	Marino
ott. 41: presentazione di Ati e Cibele e l'ammonimento della dea	ott. 82-83: presentazione di Ati e Cibele e ammonimento della dea
ott. 42: promessa di Ati e rottura della promessa a causa dell'unione con Sangarida	ott. 84: promessa di Ati ott. 85-86: ripresa dei moduli di Narciso ott. 87-93:

[217] Ivi, pp. 32-33.

		il voyeurismo su Sangarida e l'unione dei due amanti
	ott. 43: lo sdegno e l'ira di Cibele che per mezzo di Megera fa ardere di furore Ati fino all'evirazione	ott. 94-96: l'ira di Cibele che per mezzo di Alettto fa ardere d'insania Ati fino all'evirazione, di cui è «testimon pietoso» il colle Sinade
	ott. 44: Ati si getta giù da un monte ma Cibele «che 'l cader vede, e gl'incresce» lo afferra e lo pianta in terra: Ati viene tramutato in pino	ott. 97: Ati si getta da un monte ma Cibele «che l'ama ancor pietosa il prende, / l'afflige in terra e lo trasforma in pino»
	ott. 45: compiaciuta del pino, Cibele si allontana per ascoltare altre piante [segue la narrazione della vicenda di Ciparisso]	ott. 98: lì dove dovrebbe esserci il *continuum* verso un'altra vicenda, Venere tronca il parlare di Mercurio

Al di là di alcune differenze – l'insistenza su Sangaride, Aletto per Megera,[218] il monte Sinade – la struttura accolta dal Marino ci appare legata a quella dell'Anguillara, soprattutto per l'atteggiamento di Cibele che trova una perfetta corrispondenza. Vero è che manca nel volgarizzamento il sema da noi analizzato, ma a maggior ragione vale in questo caso la scelta mariniana che

[218] Si noti che in questo modo il Marino può riprendere la rima dantesca Aletto-petto di *Inf., IX*, vv. 47-49.

permette così di istituire un paragone tra Cibele, prima irata e poi pietosa, e le prossime due dee che occuperanno la scena: Diana e Venere.

A troncare il «cianciare» di Mercurio interviene la stessa Citerea con una requisitoria contro la caccia e le «foreste oscure» (luogo in cui impera sovrana Diana) che «spietatamente» la dividono dal suo «dolce desio». Alla risposta di Adone – chiusa da una triste prolessi sull'inevitabilità del suo destino –[219] che promette di amarla in eterno ma senza rinunciare al piacere venatorio,[220] Venere decide di tentare di 'istruirlo' attraverso la vista, introducendolo in un teatro in cui la meraviglia di Adone è superata solo da quella dei lettori. È qui che si svolge la tragedia che dà il titolo al canto, quella di Atteone e Diana.[221]

Il programma di gusto poetico e polemico qui espresso dal Marino[222] è chiaro sin dai titoli dei cc. IV-V e soprattutto dal capovolgimento della gerarchia sotto più di un aspetto. L'assai più lunga novelletta di Amore e Psiche rispetto alla tragedia di Atteone ha un grado di *pathos* e di efficacia decisamente maggiore. Sebbene Adone ricompaia solo nell'ultima ottava del c. IV, il suo coinvolgimento

---

[219]Così Adone chiude la sua risposta «Non ch'io d'amarti, o fastidito o stanco / possa aver mai di te l'anima sgombra; / anzi quando il tuo sol mi verrà manco / sarò qual ciel cui fosca notte adombra, / senz'occhi in fronte e senza core al fianco, / senz'alma un corpo e senza corpo un'ombra. /Ma se questo è destin, porta il devere / che quel che vole il ciel vogli volere» (*Ad.,* V, 110)

[220] Sulla caccia come immagine peccaminosa del piacere sensibile cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Selvaggia dilettanza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino,* Marsilio 2000, partic. § *Atteone,* pp. 329-363. Nel passaggio tra Cinque e Seicento la metafora venatoria assume una diversa sfumatura negli scritti di Giordano Bruno, ove diventa simbolo del processo conoscitivo e filosofico. Cfr. pure P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento,* Firenze 1993.

[221] Sulla fortuna di Diana nell'ambiente delle corti cfr. *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica,* a cura di G. Bàrberi Squarotti, A. Colturato, C. Goria, Firenze 2018.

[222] Si vedano le considerazioni di Pozzi sull'ott. 123: «In questa ottava il M. immagina dunque una schiera di assistenti ideali dell'autore-regista, i quali dovrebbero guidarlo nella composizione di un brano tragico. Quanto questa lista risultasse provocatoria ai contemporanei si può misurare dalla violenta reazione dello Stigliani: "Qui l'autore veramente per li moltissimi errori che piglia, mostra di non saper che cosa sia arte poetica, ma di parlarne a caso ed a caso anche comporre", continuando su questo tono per ben sei pagine (*Oc.* 185-91). Allo Stigliani si può rimproverare miopia pedantesca ed astio smisurato, ma non ignoranza di arte poetica; ed il suo giuoco nel mettere in luce gli equivoci, le confusioni e le ripetizioni presenti nel catalogo mariniano è corretto, al lume dei canoni tradizionali allora vigenti. Ma il punto di M. sta proprio nel rovescio dell'assunto di Stigliani: trattandosi di una tragedia, cioè del componimento regolare per eccellenza, il suo intento polemico nei confronti di quei metri di giudizio traspare allora senz'ombra di dubbio» (G. POZZI, *Commento,* cit., p. 321).

è provato dall' «affettuoso pianto» e dalla fiamma che sente avvampare nel cuore. Attraverso la vicenda degli amanti al fanciullo sono stati mostrati i due volti delle divinità, ira e pietà, e un possibile finale felice laddove trionfi la seconda, effetto che, purtroppo, non sarà replicato nella sua tragica vicenda.

Anzi, l'esito diverso condivide la logica della replicazione deformante sottesa all'intero poema: eventi simili possono avere esiti opposti, eventi opposti possono avere esiti simili. L'amore corrisposto tra un mortale e una divinità può portare alla felicità – nel caso di Amore e Psiche e anche di Ganimede –, e tuttavia anche alla morte per quel *gap* incolmabile che rende il mortale incapace di sopravvivere nella realtà idillica ma al contempo mortifera degli dei. Non è in grado l'essere umano, non sarà in grado Adone, di sopportare le loro beghe, vendette e battaglie che scivolano invece addosso ai numi, congelati nella loro eternità.[223] Parimenti, vicende opposte, con una Venere che vuole farsi guardare dal giovane cacciatore di turno e una Diana che al contrario lo punisce, finiscono per avere lo stesso esito, la morte, al di là di quanto affermerà Adone nel c. VIII, quando la morte è ancora lontana ed è il tempo dei trastulli:

> Cedimi, cedi, o misero Atteone,
> ch'io per più degno oggetto ardo e sospiro;
> e differente è ben la nostra sorte,
> ch'io ne traggo la vita e tu n'hai la morte [...].
> (VIII, 86)

Nella messinscena l'insegnamento appare doppio: rinunciare alla caccia e esser ben grati di amare ed esser riamati da Venere anziché da Diana. L'errore di Atteone sta dunque nell'oggetto del desiderio – prima la caccia e poi Diana, con quest'ultima che è immagine dell'altra –, così come era stato per Narciso, per Ciparisso e per Ati e non tanto nel suo *voyeurismo,* la cui gradazione di colpa non è decifrabile stando all'indefinito «vagheggiar»[224] dell'ottava 143.[225] Come

---

[223] Torniamo sull' idea di Adone come capro espiatorio: morto lui si arriva alla pace. Cfr. *supra,* Introduzione, partic. § *Primavera e inverno. Vita e morte,* pp. 11-16.

[224] La prima edizione del dizionario dell'Accademia della Crusca del 1612 riporta, come definizione del verbo vagheggiare quanto segue: «1. da vago, per amante, fare all'amore, cioè stare a rimirar fisamente con diletto, e attenzione l'amata. Lat. *intente amasiam inspicere*», con esempi tratti dalle novelle di Boccaccio, per poi aggiungere «2. Per semplicemente rimirar con diletto. Latin. *aspicere, contemplari*» con rimandi alla *Commedia.*

[225] Il verbo ricorre in venti *loci* del poema, specie nei c. III (3), c. VIII (3), c. XI (3), c. XIX (3), c. XX (3), non a caso nel momento dell'innamoramento e dei trastulli, nella contemplazione delle bellezze, nelle storie e negli spettacoli che seguono la morte di Adone. Si noti che nel c. V la cifra

che sia, sembra dunque che il volere del fato sia ineluttabile. In questa ineluttabilità risiede il tragico che ammanta i due ragazzi e che rende Atteone un doppio assai più compiuto – rispetto a quelli dei racconti secondi – di Adone. Tuttavia, come vani erano stati i racconti del 'pedagogo' Mercurio, ancor di più lo è lo spettacolo del medesimo capocomico, di fronte al quale Adone non è preso da alcuna catarsi quanto piuttosto da un profondo sonno, non riuscendo a far suo il monito con cui il Parmigianino aveva accompagnato i propri affreschi sul mito di Atteone e Diana: *respice finem*.[226]

A buon ragione Corradini sostiene che «altro il tragico, altro la tragedia»[227] e che la polemica con la seconda non implica l'esclusione del primo, quanto piuttosto il suo risolversi in elegia. Tuttavia, lo studioso, al pari di Pozzi, ravvisa come «gli istituti propri della tragedia abbiano a che fare anche con il tempo della storia raccontata dal Marino»[228] e quindi col mito adonio in primis. La polemica – ai limiti del rifiuto e del disinteresse –[229] nei confronti del genere tragico e della tragedia di stampo cinquecentesco del c. V va senz'altro valutata in termini quantitativi di forma,[230] specie considerata la sproporzione tra le ottave relative agli atti e quelle concernenti gli intermezzi.[231] C'è però un altro aspetto da

---

del 'vagheggiar' aveva caratterizzato proprio il primo mito narrato, quello di Narciso: «Tal fu il destin del vaneggiante e vago / vagheggiator de la sua vana imago» (27). L'accostamento, con un rimando anche alla tragedia di Atteone, ritorna in c. VIII, 55, 5-8, nella descrizione delle acque dove si bagnano e si trastullano Venere e Adone: «Non tanto forse in sì bell'acque e vive / sdegneria Cinzia esser veduta e colta; / forse in acque sì belle il suo bel viso / meglio ameria di vagheggiar Narciso». Sulle diverse varianti del grado di colpa di Atteone nella tradizione cfr. J. VANACKER, *Marino e il mito di Atteone,* «Intersezioni», 3 (2004), pp. 381-399 e J. VANACKER, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana,* Roma, Carocci, 2009 e in particolare per la *Commedia* cfr. B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte,* cit., p. 28. Come simbolo di un monito morale, Atteone ritorna anche negli *Emblemata* di Alciato: *Emblema XCIV. In receptores sicariorum* in A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi,* cit., pp. 479-482.

[226] Con il sonno di Adone viene negato ogni valore conoscitivo e catartico tanto alla tragedia quanto all'immagine della caccia. Cfr. *supra* nosta 218.

[227] Cfr. M. CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia*, in ID., *In terra di letteratura*, cit., pp. 225-277, partic. p. 271.

[228] Ivi, p. 263.

[229] Cfr. R. SCRIVANO, *Amplificazione per ripetizione*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 73-88.

[230] Cfr. *supra* nota 220.

[231] «Si può notare inoltre come i quattro intermezzi […] risultino equamente divisi tra argomenti 'di guerra' e argomenti 'di pace'[…]. A conferma che il dramma di Atteone appare polarizzato sull'asse tematico guerra-pace, è possibile infine riconoscere in esso una sorta di costruzione alternata, poiché gli atti che contengono avvenimenti dalla connotazione violenta e dolorosa sono seguiti da intermezzi di pace […], mentre all'opposto, agli atti che rappresentano

considerare. Uno dei nodi su cui si arrovella la trattatistica del tempo è il compito della tragedia rispetto agli affetti. Tenendo stretto il nostro *fil rouge* della pietà, ci proponiamo di analizzare se e come la micro-tragedia di Atteone e quella macro di Adone si colleghino a quella «poetica degli affetti» che più che dato culturale acquisito risulta essere «un nodo problematico decisivo».[232]

Già Trissino nella dedica della *Sofonisba* (stampata nel 1524) riteneva che il fine della tragedia dovesse essere quello di «indurre nello spettatore pietà e terrore […] pietà per i nobili sventurati e il terrore per il loro destino»;[233] parimenti, alla distanza di due decenni, anche Giraldi con la sua *Orbecche* è dell'opinione che i duri casi della tragedia debbano destare «pietade» negli spettatori. Il nodo della pietà e del terrore – che torna anche come critica sulla *Canace* di Sperone Speroni – riappare prepotentemente in Tasso, sia in sede di produzione poetica col suo *Torrismondo* che «commette la stessa colpa di Edipo senza essere, neppure lui, né malvagio né colpevole» cosicché la tragedia possa «obbedire ai suoi fini fondamentali, ossia il senso morale, la pietà e la paura»,[234] sia in termini di trattatistica. Sin dal commento di Robortello *In librum Aristotelis 'De Arte poetica' explicationes* (1548) è evidente come il significato da attribuire alla catarsi sia uno degli aspetti fondamentali e al contempo problematici per la tragedia. Se per l'Udinese orrore e pietà debbon esser i sentimenti temperati dalla rappresentazione, per Vincenzo Maggi e il defunto Bartolomeo Lombardi nel commento del 1550 il timore e la compassione – cristianamente intesa e quindi da non eliminare – sono invece «gli effetti che la tragedia produce sugli spettatori, purgandone gli animi dalle cattive inclinazioni»;[235] per Castelvetro, più recisamente, la catarsi va intesa come completa estirpazione degli affetti.[236] Nella

---

eventi non conflittuali succedono intermezzi di 'guerra'», M. CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia,* cit., pp. 238-239.

[232] Cfr. G. CARERI, *La fabbrica degli affetti: la Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano 2010, anche per quanto riguarda la problematica trasposizione di questi affetti nel campo delle arti figurative, dimostrando «come il "lavoro"dell'affetto nelle immagini di quest'epoca si esprima nell'elaborazione originale di un nucleo ristretto di temi e attraverso alcuni dispositivi di trasferimento tra le arti, primo tra tutti quello che Aby Warburg definiva *Pathosformel,* termine che potremmo tradurre con "formula gestuale patetica"» (p. 12).

[233] G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento,* cit., p. 227 ove gli autori identificano il ruolo della pietà e del terrore nella tragedia come «uno dei nodi interpretativi più dibattuti della *Poetica*».

[234] Ivi, p. 235.

[235] Ivi, p. 76.

[236] Cfr. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta,* a cura di W. Romani, vol. I, Roma-Bari 1978, pp. 160 e ssg.

polarizzazione delle posizioni – se cioè la tragedia purghi innanzitutto dal timore e dalla compassione o se invece estirpi altri affetti negativi senza intaccare i due menzionati –, Piccolomini nelle sue *Annotazioni* sostiene che non si tratta di rimuovere completamente le passioni, bensì di moderare e ridurre gli affetti «ad un certo buon temperamento», mitigando tanto le passioni negative quanto quelle positive. Tasso dimostra un particolare interesse per la questione nelle sue postille e, sebbene non si esprima apertamente, un passo del *Giudizio sovra la Gerusalemme Liberata* sembra echeggiare proprio Piccolomini e la sua idea di purgazione temperante che «non solamente si può fare da' contrarii, ma da' simili» e che coinvolge anche il terrore e la pietà:[237]

> per mio aviso, la purgazione degli animi non solamente si può fare da' contrarii, […]; similmente il terrore e la misericordia e l'ira e l'amore e l'altre passioni possono, se io non m'inganno, purgarci l'animo non per contraria qualità, ma per eccesso. E l'una e l'altra maniera di purgazione conviene non solo a la tragedia, ma a la comedia […]; nondimeno, per opinione di San Tomaso nell'*Ottavo* della *Politica,* le parole che sono simboli delle cose, più muovono degli spettacoli: e se questa opinione è vera, l'epopeia non sarà men atta a la purgazione degli animi, anzi molto più, perché ella più si vale dell'udito, ch'è senso della disciplina, ed istrumento della purgazione filosofica. Purga dunque l'epopeia l'animo con l'eccesso delle simili qualità, non solamente con le contrarie [...].[238]

Di fronte ai generi alti della tragedia e dell'epopea, Marino persegue un'operazione di smantellamento e di rimontaggio in una «fabbrica nova» che coinvolge tanto la fine del c. V quanto l'intero poema. Se il problematico rapporto con l'epopea era colto già dai contemporanei,[239] quello con la tragedia è più

---

[237] Per un approfondimento sul tragico e la tragedia nel secondo Cinquecento cfr. S. CENTORBI, *Tragedia e senso del tragico in Torquato Tasso e nel secondo Cinquecento,* tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Palermo, 2017.

[238] T. TASSO, *Giudizio sovra la Gerusalemme liberata*, in *Prose diverse*, I, Firenze 1875, pp. 540-542.

[239] Sui difetti di quello che, a più riprese, egli definisce «poema eroico» si dilunga Stigliani nei capp. I-XVII dell'*Occhiale.* La questione si intreccia con il contestuale giudizio e confronto con i due classici per eccellenza, l'*Eneide* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio: «Di maniera che vi par di vedere uno assai somigliante ritratto di quello antico caos, che è nel primo della Metamorfosi» (pp. 26-27) o ancora, sul finire della prima parte: «Primamente egli [Marino] dice, che sì come il secolare non è sottoposto agli oblighi del religioso, così l'Adone essendo romanzo, e non poema eroico, e seguendo le vestigia della Metamorfosi, e non dell'Eneida non soggiace a

sommerso, anche considerando l'incontrovertibile dato di un'assenza di scritti di natura teatrale da parte del Cavaliere.[240] L'inserimento del mito di Atteone e Diana in forma drammatica offre quindi un'inedita opportunità per analizzare l'idea mariniana della tragedia, della catarsi e degli affetti, a valle di una trattatistica che da più di un cinquantennio ruotava intorno al problema.

Nell'esperienza della microtragedia del c. V il terrore viene completamente espunto, sia per Adone sia per il lettore. Mentre il secondo riceve appena un accenno della «tragica strage» – assolutamente insufficiente a generare qualsivoglia timore –, al primo si nega qualsiasi possibilità di catarsi e purgazione. Proprio quando Atteone trasformato in cervo fugge dai suoi cani,[241] Adone «sovravinto dal sonno» china il campo in grembo a Venere e il fallimento della vicenda 'atteonica' si rivelerà nella sua pienezza nel c. XVIII. Se in primo piano è evidente l'errore del giovane protagonista nel non saper rinunciare alla

---

questa severità di regole, alla cui osservanza io lo vorrei tirare […]. Che se 'l romanzo d'Ovidio (di cui l'autore si professa seguace), e'l romanzo di qualch'altro antico, e moderno, son tollerati, o ancora lodati, questo avviene perché con pochi difetti hanno in se molte parti buone, che non ha l'Adone, né peccano in alcuno di quei […] vizi suddetti, i quali se non avessero farebbono molto più lodati, si come molto è più lodata l'Eneida, che non ha niuno. Adunque l'Adone per dirsi che è romanzo non può andarne asciolto da gl'insegnamenti dell'eroico e bene ho fatto io ad esaminarlo secondo quegli» (pp.116-122). Sulla questione Marino, che generalmente si teneva lontano dalle dispute teoriche, si era espresso nella nota lettera a Girolamo Preti ove il confronto tra *Adone* e *Liberata* viene paragonato a quello tra *Metamorfosi* e *Eneide.* Nella medesima lettera il Cavaliere ci consegna, con la sua solita vena sagace, il principio chiave delle proprie operazioni letterarie: «Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo», G.B. MARINO, *Lettere,* cit., pp. 394-397, lettera num. 216.

[240] Nella lettera dedicata al Ciotti premessa alla *Sampogna* (Parigi, 1620), Marino annuncia la composizione di quattro commedie ma non se ne ha alcuna ulteriore testimonianza, nemmeno manoscritta. Forse il momento in cui più si avvicinò alla scena fu in occasione della composizione del prologo per la rappresentazione del *Pastor fido*: «Recitato in persona di Paride ed impostato su un registro alto, dalle ampie campate sintattiche, il *Prologo* contiene non solo una memoria della gloria antica e un elogio di Arcadia e della sua vita lieta ma anche una stringata esposizione degli "strani, e d'amor meravigliosi effetti" messi in scenda dalla favola mariniana», E. RUSSO, *Marino,* cit., pp. 51-52. Paradossalmente poi, alcuni aspetti dell'*Adone* – inserito nell'Indice dei libri proibiti con la condanna del 4 febbraio 1627 –, come la storia di Falsirena dei cc. XII-XIII, troveranno nuova vita nei melodrammi del Seicento, come *La catena d'Adone* (1627), *La maga fulminata* (1638) e *La Falsirena* (1690). Sul tema cfr. S. STIFANO, *Da La fuga a Gli errori: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l'Adone*, in *Letteratura e Potere/poteri,* Atti del XXIV Congresso Nazionale dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), di prossima pubblicazione.

[241] L'esser dilaniato da coloro che aveva amato – i propri cani – è invece al centro della rievocazione che l'ombra di Atteone fa in sogno alla madre Autonoe nell'idillio della *Sampogna.*

caccia – come invece avrebbe dovuto imparare sin dallo spettacolo del c. V –, colpisce come Marino rimoduli lo schema del mito drammatizzato. Lì Atteone «s'imbosca» nella selva «per riposar solo» e esclusivamente in seconda battuta arriva a «vagheggiar Diana». Il vedere non è l'intento primario e accade quasi per caso. Adone, invece, «entra soletto» nella selva proprio «perché veder, perché distrugger vole» l'orrido cinghiale. L'asse retta dai *verba videndi* accosta le due fatali esperienze, secondo uno schema che si può così riassumere:

	c. V	c. XVIII
Colui che vede	Atteone	Adone
Volontà nel vedere	Incidentale	Primaria
Chi è visto	Diana presso una «vaga fontana»	Cinghiale presso «un lago sempre sterile e sozzo»
Reazione del visto	L'ira di Diana	L'ira del cinghiale
Esito	Morte di Atteone	Morte di Adone

Su questo scheletro comune Marino opera tre decisive variazioni, una stilistica e due narratologiche. Mentre nel c. V le vicende della tragedia sono sintetizzate in pochi versi, assecondando una *diminutio* che non cela una parziale ironia circa l'inutilità dello spettacolo, la vicenda della morte di Adone sin dall'antefatto è uno dei luoghi in cui l'*amplificatio* mariniana si distende con più convinzione. A partire dall'ott. 62 il Cavaliere costruisce la scena della tragedia adonia, descrivendo nei dettagli il «fatal loco» ove s'annida «l'arrabbiata belva», inserendo una sorta di coro delle erbe, dei fiori, delle ninfe, dei pastori e di Clizio che invano tenta di arrestare il fatale incedere di Adone, e insistendo con minuzia di particolari sul momento della fine. Ivi s'innesta un'amplificazione che – muovendosi sempre sull'asse *videndi* – complica e approfondisce l'atto finale della tragedia adonia (che, si noti, non coincide con la fine del poema). Posto il diverso grado di volontà nel vedere l'oggetto desiderato da parte di Atteone e Adone, anche l'atteggiamento di colui che è visto subisce un cambiamento. Corrispettivo dell'ira di Diana che si cela è l'ira del cinghiale che reso furibondo

dalle urla dei cacciatori esce dallo stagno per nascondersi nel bosco. Tuttavia, il furore di quest'ultimo si tramuta in amore altrettanto furioso e da inseguito si fa inseguitore. Ancora una volta, è il *vedere* che si rivela decisivo, quando una folata improvvisa di vento, «se Marte o Cinzia fu non so dir bene», scopre la coscia di Adone in cui il cinghiale affonderà il suo bacio mortale.

Nello spettacolo del c. V poco sappiamo di Diana, se non che con «man leggiadre e crude» causa la metamorfosi del giovane cacciatore. Tuttavia, l'ira di Cinzia non solo è parte integrante della tradizione tanto letterale quanto figurativa del mito,[242] ma è ben presente proprio all'interno della vicenda primaria del poema. Raggiunge, anzi, il suo culmine nelle ottave 33-41 del c. XVIII ove Diana, nel sobillare Marte, inanella una dopo l'altra le ragioni del suo esser nemica di Venere (e per estensione di Adone)[243] e conclude:

> d'irritar contro lui fuor de le tane
> un mio cinghial talmente io fo pensiero,
> che d'Atteone alcun rabbioso cane
> nel suo signor si mostrà si fiero […].
> (XVIII, 41)

Insieme al rinvio a Erimanto, non è un caso che Cinzia chiuda la sua filippica proprio su Atteone. Dunque, nella microtragedia colei che è vista reagisce secondo dei moduli che possiamo immaginare a partire dalla macrotragedia.

Se il polo Diana-cinghiale rappresenta ciò che dovrebbe destare terrore nello spettatore e in Adone, la morte dei due giovani dovrebbe suscitare profonda pietà e compassione. Avremo modo di tornare sul c. XVIII ma basti qui ricordare che, non appena conclusa la descrizione di Adone morto,[244] la prima reazione è

---

[242] Si considerino almeno *Diana e Atteone* (1556-1559) di Tiziano e, dello stesso artista veneto, *La morte di Atteone* (1559 ca.) in cui l'ira della dea si protrae fino ad infierire con le proprie frecce su Atteone dilaniato dai suoi cani.

[243] Si susseguono, nelle medesime ottave, le motivazioni di Diana e del suo essere nemica di Venere, la quale «obbrobrio del ciel, putta celeste» è comparsa sotto le sue spoglie ad Adone (come narrato nel c. III): non soltanto è offesa dal «parlar ingiurioso e rio» della dea d'Amore, ma soprattutto con tali inganni Venere le ha sottratto il giovane cacciatore, colpevole – da parte sua – di essersi impossessato delle armi di Melagro ove «ancora il mio [di Diana] furor si chiude». Secondo un meccanismo messo in luce sin dall'introduzione (cfr. *supra*), anche in questo caso Adone da soggetto desiderato diventa mezzo e oggetto di vendetta: «Or per punir questa insolenza stolta / io vo', nocendo a lui, nocere a lei, / che, quantunque immortal, l'ama sì forte / che so ch'ella morrà ne la sua morte» (XVIII, 39).

[244] Significativo che, prima di registrare la reazione della natura e dei soggetti del poema, Marino inserisca un'ottava che rimanda al dipinto di Pier Francesco Morazzoni, celebrato anche

«arsero di pietate i freddi fonti». La pietà tocca il suo apice nel c. XVIII mentre alla chiusura della tragedia del c. V neanche una parola è spesa per la fine di Atteone da parte degli spettatori. Ancora una volta l'unico a cui sono rivolte le attenzioni e le cure è Adone, prima da parte di «Amor pietoso» che a «rinfrescarlo viene»,[245] poi della «pietosa dea che 'n sen l'accolse» e «infino al novo dì destar non volse». A nulla, insomma, è valsa quell'«evocazione degli affetti» per cui

> lo spavento era un tema cruciale. Già S. Agostino dichiarava che il "movere" durevole si ottenesse soltanto quando il "docere" fosse accompagnato dal "terrere": "sed sicut meliores sunt quos dirigit amor, ita plures sunt, quos corrigit timor".[246]

Nella conclusione del c. V Marino porta mirabilmente avanti il suo gioco antifrastico. La catarsi diventa sonno, l'eroe eponimo – in procinto di compiere un itinerario conoscitivo – si nega ogni conoscenza, il terrore che la tragedia dovrebbe suscitare viene negato e la pietà non ha alcuna connessione con gli avvenimenti messi in scena, nessuna compassione per gli afflitti del mito atteonico. Inoltre, qui più che altrove, è chiaro come l'affetto della pietà in chiave mariniana comporti una devozione (e deviazione) amorosa e sensuale. Citerea — al contrario dell'irata Cinzia — si lascia guardare e guarda Adone, tutta presa da un sentimento di pietà che non è altro che l'ennesima sfumatura di amore, forse appena macchiato dal presentimento che dal grembo di Venere «a la tomba è un breve passo» (XIX, 2).

---

in *Galeria, Favole, 6.* La morte di Adone è uno dei punti di contatto più proficui tra arte e letteratura, come si vedrà nel terzo capitolo. Un giudizio positivo sulla capacità artistica del Morazzoni si ritrova nella lettera a Lorenzo Scoto del 1622: «Ma il signor Morazzone non vorrei che in modo alcuni mi mancasse, perché egli è uomo eminente e di singolar valore, e certo i due disegni di sua mano, che sono in poter mio, sono stati stimati miracoli da tutti gl'intelligenti dell'arte», G.B. MARINO, *Lettere,* cit., p. 316-317, num. 168.

[245] L'intervento di Amore si registra proprio dopo l'intermezzo 'di guerra' della centauromachia. Nella dicotomia tra ciò che accade sulla scena e ciò che accade sugli spalti si ritrova affermata la gerarchia di valori che sottintende l'intera operazione mariniana e che investe in questo caso anche la messa in scena tragica.

[246] M. OBERLI, *Aspetti di un'"estetica dell'orribile" nella pittura barocca*, cit., p. 226. La citazione agostiniana è ripresa da AUGUSTINUS, Ep. 185.21 (*De correctione Donatisarum liber*) in B. KURSAWE, *Docere-delectare-movere: Die officia oratoris hei Aubustinus in Rhetorik und Gnadenlehre*, Paderborn, Monaco, Vienna, Zurigo 2000, pp. 69-73.

Capitolo II: I colori del quadro

1. Dal piacere alle bellezze

Il blocco di cc. VI-XI presenta, sin dalle intenzioni mariniane, una maggiore compattezza in virtù della sua sostanza esameronica. Il genere, all'altezza del secondo decennio del Seicento, poteva contare quantomeno su due precedenti che coinvolgevano da vicino il Cavaliere. Il polo negativo era costituito dalla *Creazione del mondo* dello storico avversario torinese, il Murtola; polo positivo era invece il capolavoro dell'ultima stagione tassiana, il *Mondo creato*.[1] Su questa polarizzazione, si innestano fonti ulteriori – in primis Dante e Ariosto – e materiali originali.

Proprio quando il poema si innalza, insieme ai suoi protagonisti, verso le vette celesti, il Marino non solo raggiunge il culmine del dato sensistico e sensuale nei cc. VI-VIII, bensì apre pure una finestra sulla storia del suo tempo. A tal fine, contano certamente gli elogi numerosi e diffusi alle nobili casate italiane (soprattutto ai Savoia di Carlo Emanuele I) e alla casa regnante di Francia, l'"autobiografia" in versi di Fileno nel c. IX, ma è soprattutto nel c. X che la Storia prende il sopravvento sul Mito. Esattamente a metà del suo poema, poco prima dell'elogio a Maria de' Medici – splendido esercizio di stile e di equilibrismo – che apre il c. XI, il canto precedente si chiude sulla descrizione delle guerre moderne e sui fiumi di sangue in cui annega la realtà storica dell'autore.

Tale blocco di canti assume, dunque, una valenza fondamentale per quanto pertiene l'aspetto della violenza all'interno del poema. Ma nella sua commistione di elementi storici e mitologici permette alcune considerazioni importanti anche per l'altro fuoco qui indagato, ossia il sema pietà.

Prima di passare all'esame dei singoli canti, ne offriamo una breve sintesi:

---

[1] G. MURTOLA, *Della Creatione del mondo. Poema sacro,* Venezia 1608; T. TASSO, *Mondo creato,* testo critico a cura di P. Luparia, in *Edizione Nazionale delle opere di Torquato Tasso,* VI, Alessandria 2006. Cfr. P. LUPARIA, *Il Mondo creato nelle Dicerie sacre del Marino,* in *Dopo Tasso,* a cura di G. Arbizzoni, M. Faini, T. Mattioli, Roma-Padova 2005, pp. 353-393; E. ARDISSINO, *I poemi sul paradiso terrestre e il modello tassiano,* in *Dopo Tasso,* cit., pp. 395-422. Tra i precedenti nella tradizione francese ricordiamo G. DU BARTAS, *La Sepmaine ou Creation du Monde* (1578), «tradotta [...] in verso sciolto italiano» da F. GUISONE come *La Divina Settimana, cioè i sette giorni della Creazione del Mondo,* pubblicata per i tipi di Giannetto Metaieri a Tours nel 1592 e poi a Venezia dal Ciotti nel 1599. Per il legame tra l'originale francese, la traduzione italiana e l'opera esameronica tassiana cfr. P. COSENTINO, *Per un'ipotesi di lettura del Tasso autore del Mondo creato: la Divina Settimana di Ferrante Guisone*, «Italique», 2 (1999), pp. 146-165.

c. VI IL GIARDINO DEL PIACERE: dopo le ottave introduttive che avvisano dei pericoli della seduzione, Venere e Adone entrano nel giardino del piacere, suddiviso in cinque sezioni corrispondenti ai cinque sensi. Se il giardino della vista è occasione per un'accurata descrizione anatomica dell'occhio, per l'elogio dei pittori e per un rimando al mito di Pavone e Colomba, nel giardino dell'odorato si celebrano il naso e i fiori profumati, tra cui la granadiglia, il fiore della passione di Cristo. Il canto si chiude con Venere e la sua *vituperatio Amoris*, in cui però in modo originale si inserisce Adone come avvocato difensore.

c. VII LE DELIZIE: la celebrazione dei sensi interessati, l'udito e il gusto, passa in secondo piano di fronte ad altri episodi come la gara tra il musico e l'usignolo e la vicenda della rete di Vulcano. L'intero canto, come rilevato da Russo, «è in realtà una lunga e complessa variazione mariniana sul rapporto tra poesia e musica».

c. VIII I TRASTULLI: è il momento culminante della vicenda amorosa di Venere e Adone che si apre, non a caso, sulla commistione tra poesia e lascivia e sul giardino del tatto, il senso superiore tanto per il processo di conoscenza sensistica quanto per il trastullarsi degli amanti.

c. IX LA FONTANA D'APOLLO: è il canto di passaggio dalla conoscenza sensitiva alla conoscenza intellettiva e di passaggio dal mito alla storia. La fontana d'Apollo dà l'opportunità di celebrare i potenti d'Italia e di Francia, specie in relazione alla liberalità dimostrata nei confronti dei poeti, per bocca di Fileno, trasparente alter ego dell'autore.

c. X LE MERAVIGLIE: dopo la nuova invocazione alla musa Urania, gli amanti insieme a Mercurio ascendono al cielo della luna, ove il Marino apre alla contemporaneità con le lodi a Galileo. Il canto ha una fortissima cifra ecfrastica e iconologica che si rivela nelle descrizioni della grotta della Natura, dell'isola dei Sogni e, una volta consumatasi l'ascesa al cielo di Mercurio, del Palazzo dell'Arte. Ivi, tra le invenzioni dell'uomo e la biblioteca, Adone scorge la sfera di cristallo in cui, guidato da Mercurio, poserà lo sguardo sulle future guerre civili di Francia, sulla guerra del Monferrato, su quella degli Uscocchi e sulle più recenti e violente vicende francesi.

c. XI LE BELLEZZE: con una dedicatoria nel mezzo del poema a Maria de' Medici il canto si apre nel nome di colei che più di tutte sarà lodata tra le donne celebri qui elogiate. L'ultima parte del canto è occupata dalla

questione astrologica: dopo che Mercurio ha formulato un nefasto oroscopo per Adone, Venere si lancia in una filippica contro gli astrologi e la loro arte fallace.

1.1 Le tinte dell'ira e della pietà

Al di là dei picchi in occasione dei doppi di Adone (c. IV e c. XIV) e della conclusione della tragica vicenda nel c. XVIII e dei suoi echi nel c. XIX, il c. VI presenta il tasso di ricorrenza più elevato del sema.[2] Ivi, il Marino replica un meccanismo ricorrente nel poema, proponendo l'opposizione pietà-ira all'interno dei miti di secondo grado per poi trasportarla sul primo livello, replicando con significative differenze gli avvenimenti del c. I che avevano dato il via alla, sia pur flebile, macchina narrativa.

Ma questo canto, con cui inizia il processo conoscitivo di Adone, presenta un peculiare intrecciarsi di temi i quali – declinati lungo l'asse della pietà – si richiamano l'un l'altro. Le occorrenze del sema all'interno del c. VI sono le seguenti:

1. «vi scopre, or d'ira or di pietà gli tinge» (37, 6)
2. «in atto di pietà stanno in su 'l lido» (63, 2)
3. «e par la prieghi in sì pietosi modo» (70, 7)
4. «Febo, che pietà n'ebbe e l'amo tanto» (94,7)
5. «che siam pur sì pietosi, anzi sien cari» (113, 4)
6. «Ahi, qual pennello in te dolce e pietoso» (141, 1)
7. «per gran pietate il tuo funesto riso» (142, 7)
8. «di devota dolcezza e di pietade» (145, 6)
9. «quel ch'or ti fa pietà, povero infante» (160, 2)
10. «schernir pietate e non stimar vergogna» (167, 6)
11. «ferisce a morte e per pietà ne langue» (169, 6)
12. «ferita cruda di pietoso amico» (173, 6)
13. «"Pietà (diceami) affrena l'ira alquanto» (185, 1)
14. «pietà, madre, mercé, perdono, aiuto» (185, 2)

Eccezion fatta per la prima – su cui sarà opportuno ritornare –, le altre possono suddividersi in tre macrogruppi:

[2] Si veda il grafico *supra.*

- l'affetto pietoso nei miti secondari ivi presenti, ossia il ratto di Europa, il triangolo tra Pan, Diana-Luna e Endimione e in ultimo la storia di Pavone e Colomba;
- la *pietas* legata alla vicenda di Cristo attraverso il ben noto elogio alla granadiglia;
- la pietà riconvertita nella vicenda di Amore, soggetto mancante e oggetto mancato di compassione.

Se subito colpisce lo spostamento, centrale nell'operazione di risemantizzazione mariniana, da Cristo ad Amore come referente e destinatario di pietà, bisogna fare due ulteriori considerazioni. In primis, in una sorta di circolarità, nel passaggio dal primo al terzo gruppo la pietà viene traslata dai miti secondari a quello di primo grado, offrendo anche una replica della 'violenta' vicenda del c. I con cui era partita la macchina narrativa. In secondo luogo, registriamo in tutti i casi una forte componente legata alle arti figurative e alla corrispettiva figura retorica per eccellenza, l'ecfrasi. La narrazione delle vicende di Amore per bocca di Venere presenta una decisa insistenza sull'aspetto visivo, culminante nei ricorsi iconologici finali e nello scontro-incontro tra *Eros* e *Thanatos*; l'elogio della granadiglia, il fiore della passione di Cristo, si apre nel nome «del gran pittore eterno» e del suo «pennello […] dolce e pietoso»; il ratto di Europa e il triangolo amoroso sono ecfrasi «di mute poesie, d'istorie liete» contemplate da Adone nelle logge del giardino del piacere, mentre il mito di Pavone e Colomba è raccontato dalla viva voce di Venere proprio quando «l'occhiuto augel di più color fregiato» si mostra, offrendoci così anche dimostrazione dell'inevitabile intreccio tra la bellezza e la vista.

Prima di indagare il lavorio del Cavaliere nei tre gruppi, è però necessaria una breve menzione relativa alla prima citazione. Il verso rientra nel novero di ottave dedicate all' «organo principal de la veduta». Con la consueta attenzione per le masse testuali tramandataci da Pozzi, è facile notare come le quattordici ottave possono suddividersi in questo modo: 4+7+3. Le ottave 25-28 riguardano la superiorità dell'occhio, sia per la posizione, sia per la capacità e rapidità della percezione, tanto da addivenire «intelletto del corpo»: l'occhio, come l'ape, è in grado di selezionare la parte più bella della realtà e di offrirla all'«interno censor», ossia alla ragione. Il linguaggio poetico di questa prima sezione, che si chiude con una similitudine, lascia poi il posto al lessico scientifico e anatomico le cui fonti e la cui pregnanza sono già stati opportunamente indagate da Pozzi e

da Colombo (29-35).[3] A riequilibrare le masse testuali soccorre l'ultimo trittico (36-38), la cui apertura è segnata da una topica enumerazione metaforica ove il legame anima-occhi-amore giustifica l'apertura del percorso conoscitivo di Adone proprio col senso della vista. Di particolare interesse è per noi l'ottava 37:

> Vivi specchi sereni, onde traspare
> quanto il cupo del petto in sé ristringe
> e dove in guise manifeste e chiare
> ogni suo affetto l'anima dipinge;
> i ridenti piacer, le doglie amare
> vi scopre, or d'ira or di pietà gli tinge
> e, ciò ch'è più, visibilmente in essi
> son del foco d'Amor gl'incendi espressi.
> (VI, 37)

La rima dipinge/tinge colloca anche l'azione dell'anima nel lessico delle arti figurative.[4] Inoltre, ad uno spoglio dei principali repertori disponibili,[5] l'immagine dell'anima pittrice sembra essere di originale matrice mariniana. Tra gli affetti – parola chiave –[6] mostrati dall'anima in questi occhi-specchi due rievocano il noto motto di *Ad.,* I, 10, 8, modulando la vicinanza e connessione

[3] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 328-333; C. COLOMBO, *Cultura e tradizione,* cit., pp. 89-94.

[4] Già anticipato nella chiusa nell'ott. 35: «Nel curvo globo l'iride descrisse / ch'ha di smalti celesti un fregio adorno / e, temprati di limpidi zaffiri, vi dipinse nel mezo i sommi giri».

[5] Si considerino quantomeno il *GDLI*, il sito https://www.poesialirica.it/ che offre un repertorio della poesia italiana tra Cinquecento e Seicento, lo spoglio di alcuni dei principali testi della letteratura italiana indubbiamente usati dal Marino (*Commedia, Rerum vulgarium fragmenta, Orlando furioso, Gerusalemme liberata, Gerusalemme conquistata*) e, dal punto di vista del lessico artistico, la ricerca condotta sui trattati d'arte consultabili grazie alla Fondazione Memofonte.

[6] Sull'importanza degli affetti in poesia si ricordi la definizione in A. TASSONI, *Dieci libri di Pensieri diversi, Libro Decimo, cap. XIV, Poeti antichi e moderni,* per cui la poesia lirica «descrive passioni ed affetti» e più in generale cfr. S. MORANDO, *Modernità e affetti,* cit. e EA., *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi,* cit.; per la pittura si consideri la ricorrenza del termine nelle *Vite* vasariane e, ancor prima in B. VARCHI, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui publicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima,* Firenze 1549: «onde, se bene i poeti et i pittori imitano, non però imitano, ne le medesime cose, nei medesimi modi. Imitano quegli colle parole, e questi co'colori; il perché pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e 'l corpo. Bene è vero che, come i poeti discrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli affetti».

del piacere e del dolore nel chiasmo del v. 5; al verso seguente si ritrovano in opposizione «ira» e «pietà», assecondando quella polarità a cui il Cavaliere, come dimostrato, ricorre più volte; in ultimo le dicotomie dei vv. 5-6 si sciolgono nell'affetto supremo che tutte le contiene, gli incendi «del foco d'Amor».

L'ott. 37 e la precedente ott. 36 riprendono chiaramente un catalogo di metafore a cui lo stesso Marino aveva già fatto ricorso nelle *Dicerie sacre,* in *La musica,* 49.[7] Si noti però che la corrispondenza tra testo in prosa e ottave coinvolge interamente l'ott. 36 e i soli primi quattro versi dell'ott. 37, mentre i vv. 5-8 appaiono essere più strettamente connessi con le tematiche care al poema grande e quindi elaborati specificatamente per quest'ultimo. La medesima mutilazione si ritrova anche nel repertorio poetico del domenicano Giovan Battista Spada, *Giardino degli epiteti, traslati et aggiunti poetici italiani* (1648). Colpisce che, sebbene la citazione mariniana resti costante alla voce 'occhi' nelle edizioni del 1648, del 1652 del 1665,[8] l'*Adone* non compaia né nell'elenco de *Nomi de'poeti, et opere loro di quali si sono scelti gli Epiteti, Traslati, & Aggiunti in questo Giardino contenuti* né tantomeno nella *Dichiaratione delle Abbreviature nelle citazioni dell'Opere, e luoghi de' Poeti contenuti in questo Giardino* in nessuna edizione. A riprova di ciò, contrariamente all'impostazione seguita nel corso del repertorio, lo Spada non indica l'opera da cui proviene la citazione riportata per 'balconi' *sub voce* occhi.

La sola ott. 37 viene invece interamente riportata nei *Trattati Accademici del Sollecito Accademico della Crusca detti nell'Accademia medesima Nel tempo del suo Arciconsolato, e Parafrasi poetiche dello stesso autore de' cantici della Scrittura Sacra* (Firenze, 1684), ove dietro il soprannome di Sollecito si cela Vicenzio Capponi, attivo animatore della vita dell'istituto.[9] Sebbene la prosa dell'accademico non sia particolarmente scorrevole e originale, i suoi trattati offrono un interessante bagaglio per ricostruire il contesto culturale in cui il

[7] «Sono gli occhi *messageri* d'amore, son *porte* della mente, son *balconi* dell'anima, sono *specchi* che rappresentano l'imagine del cuore, son *libri* in cui si leggono gl'interni affetti, son penne che non di lontano, ma presenti, scrivono lettere amorose, son *lingue* che parlano senza favella, ma sono anche stromenti musici che si accordano tra gli amanti», G.B. MARINO, *Dicerie sacre,* cit., pp. 295-296.

[8] Le edizioni consultate sono, in ordine cronologico, G. B. SPADA, *Giardino degli epiteti, traslati et aggiunti poetici italiani*, Bologna 1648, partic. p. 520; ID., *Giardino degli epiteti, traslati e aggiunti poetici italiani […] seconda impressione corretta e migliorata*, Venezia 1652, partic. p. 520; ID., *Giardino degli epiteti traslati et aggiunti poetici italiani […] ristampato e corretto*, Bologna 1665, partic. p. 520.

[9] Si veda la voce del *DBI* a cura di M. Capucci.

Capponi si trova immerso,[10] contesto in cui – nonostante l'ormai consumato iter inquisitoriale e lo sfavorevole clima fiorentino – riesce a entrare anche il Marino. Nel *Trattato di Dio* che apre la raccolta, l'autore utilizza diverse citazioni poetiche, soprattutto di autori latini esplicitamente menzionati o indicati con trasparenti circonlocuzioni.[11] Tra i poeti volgari, invece, si fa il nome di «Battista Mantovano», mentre per perifrasi si rimanda a Strozzi e a Dante[12]. Tuttavia, sono presenti anche altri autori di cui non viene fatto il nome. Se nel descrivere il contrasto tra virtù e malizia – e la conseguente capacità dell'animo forte di «vincere le miserie» –, il Cruscante ricorre ai versi su Cristoforo Colombo del Chiabrera, menzionato come «un poeta» (p. 75), con la stessa indeterminata formula aveva già designato proprio il Marino. Il trattato, che si apre sull'immagine dell'occhio,[13] propone pure una sorta di itinerario anatomico perché «dove maggiormente riluce la providenza divina, che nell'uso delle parti umane?» ed è in questo quadro degli occhi come specchio dei moti interni dell'anima che viene riportata per intero l'ottava 37. Mettiamo anticipatamente a sistema anche l'altro rimando mariniano. L' «un poeta» (p. 46) diventa «quel poeta» poche pagine dopo, quando per descrivere la meraviglia «che tutti abbiamo le medesime parti nella persona, e nel volto, ma con sì diverse proporzioni», il Capponi cita i vv. 7-8 di *Ad.,* XVII, 66: «somiglianti tra sé mostrano espresso / non diverso e non uno il volto istesso». Se la citazione dell'ott. 37 dimostra – insieme al già visto caso di Spada e a quelli che si vedranno a breve – una circolazione autonoma di queste ottave legate all'anatomia e al ruolo dell'occhio, la ripresa dal canto *La dipartita* dei versi utilizzati per descrivere il corteo delle Grazie che accompagna la partenza di Venere, appare

[10] Per un approfondimento sulla connessione tra i trattati dell'accademico e la Firenze del Seicento cfr. S. CAROTI, *Nel segno di Galileo. Erudizione, filosofia e scienza a Firenze nel secolo XVII. I trattati accademici di Vincenzio Capponi,* Firenze 1993.

[11] Cfr. V. CAPPONI, *Trattato di Dio*, in ID., *Trattati accademici del Sollecito Accademico della Crusca […] e parafrasi poetiche dello stesso autore de' cantici della Scrittura Sacra*, Firenze 1684, ove vengono menzionati per esempio Lucrezio, Lucano, Claudiano, e in modo trasparente Orazio come «il satirico latino».

[12] È chiaramente colui «che disse: che dove l'argomento della mente […]» ove l'accademico cita *Inf.,* XXXI, 55-57; per Strozzi il rimando è all'epigramma sulla Notte di Michelangelo, a cui lo stesso Buonarroti aveva risposto (per l'attribuzione a Giovanni Strozzi o a Giovan Battista strozzi il Vecchio cfr. M. BUONARROTI, *Rime e lettere,* cit., pp. 31-34). Per gli artisti davvero meritevoli di lode, il Capponi fa poi subito dopo i nomi di Leonardo e Tiziano.

[13] «Grandissima oltre ogni misura […] la debolezza e la miseria dell'occhio della fronte […]. Pur simigliante a quel della fronte è l'occhio della mente», V. CAPPONI, *Trattato di Dio,* cit., p. 1.

mettere in gioco una più approfondita conoscenza del poema da parte del Cruscante, o quantomeno la capacità di pescare dall'opera mariniana anche laddove non si presentasse una correlazione diretta con il tema da lui affrontato.

Sicuramente clima più favorevole per il Cavaliere è quello in cui agiscono Antonio Muscettola e Angelico Aprosio.[14] Sotto lo pseudonimo di Oldauro Scioppio, il Ventimiglia pubblica *Le bellezze della Belisa, Tragedia dell'Illustriss, Sg. D. Antonio Muscettola* nel 1664[15] su invito dello stesso Muscettola che gli scriveva nel 1662: «la volontà che mostra […] Oldauro Scioppio d'onorar con le sue annotazioni la mia Belisa mi carica di tanta allegrezza»,[16] dimostrando quanto lui stesso tenesse alla suddetta operazione tanto da aver già «notati in gran parte i luoghi, o imitati, o presi da altri Autori». Tra di essi vi è anche il Marino, citato dall'Aprosio per tredici volte, dieci delle quali con riferimento al poema grande.[17] In un sol caso, però, viene riportata l'intera ottava, nel commento al v. 164, atto II, scena 6 e si tratta dell'ott. 36 del c. VI:[18] mentre nelle altre occorrenze vengono citati per lo più uno o due versi,[19] ivi l'Accademico ignoto non può esimersi dal riportare l'intera ottava come un'unità compatta e inscindibile, nonostante gli esigui *loci* di contatto tra il testo commentato e la fonte.[20]

---

[14] Per entrambi si considerino le voci sul *DBI* a cura rispettivamente di M. Leone e di A. Asor-Rosa.

[15] Cfr. O. SCIOPPIO, *Le bellezze della Belisa. Tragedia dell'Illustriss. Sig. D. Antonio Muscettola*, Louano 1664.

[16] Cfr. Ms. E. IV. 14, lettera num. 26 conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova, Fondi manoscritti e documentari.

[17] Oltre l'*Adone* l'autore ricorda due versi tratti dal son. 1 delle *Rime marittime* e gli idilli *Europa* e *Orfeo*. Spesso la citazione del poema grande è occasione di rimando a *Del Veratro, apologia di Sapricio Saprici per risposta alla seconda censura dell'Adone del cavalier Marino fatta dal cavalier Tommaso Stigliani,* Venezia 1645 dello stesso Aprosio che non risparmia, anche nelle annotazioni alla *Belisa*, attacchi allo Stigliani, partic. pp. 101, 121, 158.

[18] L'intera ottava viene assegnata al «Pastoral Fileno nel Giardino del Piacere st. 36». L'attribuzione erronea a Fileno, che nel poema compare nel successivo c. IX, stupisce. Ipotesi preliminare può essere il superamento della maschera arcadica e la volontà di indicare col nominativo pastorale il Marino stesso.

[19] In particolare in un caso (p. 76) il poema è solo menzionato, senza che siano citati dei versi; in un caso vengono citate tre parole (p. 155); in tre casi un solo verso (pp. 136, 174, 210); in tre casi due versi (pp. 93, 101, 148); in un caso quattro versi (p. 187).

[20] A fronte dell'enumerazione metaforica mariniana, nei versi della *Belisa* «che se dell'alma son nuzie le luci, mi disser queste, che d'amor languiva» ritroviamo solo 'nunzie' corrispondenti ai 'messi' dell'ott. 36 e l'idea degli occhi come tramite del sentimento amoroso.

D'altronde, nonostante la critica di Stigliani sulla questione,[21] è stato pure per questa strada delle 'lettura frammentata' che l'*Adone* è riuscito a sopravvivere. Se l'elogio della granadiglia del medesimo c. VI è caso emblematico di ciò, non meno convincente ci appaiono i dati relativi alle stanze 36 e 37 e se arriviamo a considerare l'intero blocco scopriremo che, dopo aver saccheggiato i trattati di anatomia del suo tempo, lo stesso Cavaliere fa il suo ingresso nella prosa tecnico-scientifica del *Trattato dell'anatomia artifiziale dell'occhio umano* del veneziano Giovan Battista Verle (Firenze, 1679).[22] La descrizione del marchingegno artificiale e la sua connessione con la natura umana viene condotta avanti in maniera sintetica ma con dovizia di particolari, tanto che in chiusura l'autore può arrivare a dire: «e tanto basti intorno all'osservazione in proposito dell'Occhio» inserendo a conclusione le ott. 25-37 del Cavalier Marino espressamente citato, ricongiungendo ancora una volta scienza e poesia.

Dopo l'elogio dei pittori celebri, riprende la parola Mercurio – novello e paradossale Virgilio –, il quale già aveva istruito Adone sull'organizzazione del giardino e sull'anatomia dell'occhio e lo invita adesso «a contemplar la loggia e la parete / […] di mute poesie, d'istorie liete / imaginata tutta e colorita». Sebbene Pozzi neghi alle ottave su Europa una decisa forza ecfrastica, asserendo che non di «"storia" in pittura» si tratta, bensì di «una storia narrata tendente all'astrattezza del ritmo musicale»,[23] il finale gioco sull'eco e l'insistita occorrenza di coppie di parole identiche ci sembrano bilanciati dall'anafora che apre l'ott. 59 (vedi/vedi) insistendo sul *verbum videndi* e da un narrare che procede per descrizione di gesti e affetti. Quella che il Marino 'canta' è una cronistoria dipinta, come parimenti aveva fatto il Veronese diversi decenni prima

[21] La mancata compattezza del poema mariniano è uno dei difetti più spesso evidenziati dallo Stigliani (i.e. pp. 12-13; 41; 92 etc.) che rivendica l'appropriatezza della propria analisi secondo i moduli del poema epico al di là delle – secondo lui false – pretese del Cavaliere: «[…] ch'io non credo, che l'autore nel comporre il poema abbia avuto sì strana intenzione, quale è di volere esser letto spezzone, ed a ritroso […] ma stimo sicuramente ch'egli finga adesso d'averla avuta: perché dal veder la poca riuscita dell'opera s'accorge che non è buono ordine di narrazione», T. STIGLIANI, *Dello occhiale,* cit., pp. 122-123.

[22] Cfr. G.B. VERLE, *Anatomia artifiziale dell'occhio umano, inventata e fabbricata nuovamente da Gio: Battista Verle Veneziano e dedicata al Serenissimo Ferdinando Principe di Toscana*, Firenze 1679.

[23] G. POZZI, *Commento*, cit., pp. 337-338; cfr. M. LANDI, *Le ottave ecfrastiche della prima redazione dei Sospiri d'Ergasto*, in *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Lucca 2019, pp. 223-245.

nel suo *Ratto di Europa,* oggi al Palazzo Ducale di Venezia. Nel riprendere il mito di Europa, il poeta 'pesca' certamente da una tradizione letteraria che conta, oltre al solito Ovidio, pure Mosco, Achille Tazio e Poliziano ma può avvalersi anche di un solido impianto figurativo. Nell'una e nell'altra tradizione ci interessa distinguere se e come compaiono le figure che chiudono il mito nel poema:

> Le sconsolate e vedove compagne
> in *atto di pietà* stanno in su 'l lido
> additando la vergine che piagne,
> credula, ahi troppo, al predatore infido.
> Par che di lor per poggi e per campagne
> "Europa ove ne vai?", risoni il grido;
> par che l'arena intorno e l'aura e l'onda
> "Europa ove ne vai?" mesta risponda.
> (VI, 63)

Eliminando le premesse e le conclusioni,[24] nell'*Adone* il Marino si concentra sull'azione del ratto in sé, descrivendo in ultimo le sconsolate compagne colte in atti di pietà, mentre additano Europa rapita e sembrano gridare verso di lei. In Ovidio, né nei *Fasti* (V, 603-618) né nelle *Metamorfosi* (II, 836-375; III, 1-5), compaiono le compagne, e lo stesso dicasi per i volgarizzamenti del Dolce e dell'Anguillara. In Mosco, invece, la fuga si chiude sul punto di vista di Europa e nulla vi è sulla gestualità di queste figure (*Id.* II, 139-142). Decisamente più pregnanti sono i rinvii ad Achille Tazio (*Gli amori di Leucippe e Clitofonte,* I, 1) – ove l'atteggiamento delle donne è attentamente descritto – e a Poliziano (*Stanze,* I, 105-106),[25] considerando che in entrambi ritorna l'elemento fondamentale del grido strozzato. Tuttavia, né nelle *Stanze* né nella traduzione in

[24] Si noti che anche nella tradizione figurativa i motivi fondamentali, specie in ambito veneto, sono sostanzialmente due, come sottolineato in *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia,* a cura di A Pavone, Milano 2003, pp. 215-216: «quello relativo a Europa che, circondata dalle compagne, siede sul dorso del toro e quello del rapimento, che vede l'animale solcare le acque portando la fanciulla che fa presa sulle corna»; cfr. S. LOIRE, *L'enlèvement d'Europe dans la peinture italienne des XVII^ème^ et XVIII^ème^ siècles,* in *D'Europe à l'Europe,* I, *Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'Antiquité au XVIIIe siècle,* (Actes du colloque tenu à l'E.N.S. – Ulm, Paris, 24-27 avril 1997), Tours 1998, pp. 231-242.

[25] In *Stanze,* I, 106 compare anche la rima «compagne / piagne» ma mentre in Poliziano il piangere è riferito alle compagne, in Marino riguarda Europa stessa.

volgare di Francesco Angelo Coccio[26] degli *Idilli* compare il sema 'pietà', il quale si riconferma dunque precisa scelta del Cavaliere per il poema grande, visto che neanche nell'importante antecedente della *Sampogna* – che pur ci offre un minuzioso resoconto della condotta delle compagne –[27] viene utilizzato dal poeta. Ma la volontà di portare il focus finale su queste figure femminili inscrive il Marino anche all'interno di una precisa scelta stilistica. Il mito di Europa aveva avuto grande fortuna in pittura e un'*Europa* di Bernardo Castello viene ricordata ne *La Galeria.* Da quel che possiamo dedurre, la raffigurazione si concentrava sulle sole figure della «rapita donzella» e del «Tauro», senza menzionare altri personaggi, e altrettanto accadrà nel ben più noto *ratto* di Guido Reni.[28] Ivi, le compagne appaiono stilizzate sullo sfondo ma Europa non le guarda e anzi volge il suo sguardo estatico ad Amore. Ben altra drammaticità vi era stata nella 'poesia' tizianesca per Filippo II, ripresa poi da Rubens, ove però, ancora una volta le compagne non erano altro che figure accennate (figura 28). Orientamento opposto era invece quello proposto nelle note xilografie dell'*Hypner. Pol* (figura

[26] Era probabilmente questa la traduzione a disposizione del Cavaliere. Cfr. ACHILLE TAZIO ALESSANDRINO, *Dell'amore di Clitofonte e Leucippe. Tradotto di lingua Greca in Toscana dal Sig. Francesco Angelo Coccio,* Firenze 1598: «Nell'estremità del prato dove la terra arrivava al mare, l'artefice aveva dipinte alcune donzelle, il cui sembiante mostrava e letizia e timore, e avevan la testa cinta di ghirlande, e le chiome sparse sopra gli omeri, e le gambe tutte nude e discoperte […]; pallide nel volto, le guance ristrette, gli occhi volti verso il mare, la bocca alquanto aperta, quasi per la paura dovessero mandar fuori la voci; le mani estendevan quasi verso il toro, entravan nell'estremità del mare tanto avanti, quanto l'onda avanzava un poco sopra la parte dinanzi al piede» (I, p. 3).

[27] «Quindi rivolta al'arenosa sponda / chiama la madre ad alta voce indarno, / e chiede indarno alle compagne aita. / Sovra l'orlo del mar l'afflitte ancelle / pallide in volto, e lagrimose in atto / ver l'ignoto amator, quasi bramando / per a volo seguirla / i vanni, e l'ali, / stendon le man da lunge e volgon gli occhi / e con querule strida, e meste note / risonar fan l'arena: Europa Europa», G.B. MARINO, *La Sampogna,* cit., vv. 256-275. Nei versi dell'idillio, il Cavaliere, avendo probabilmente ben presente anche la traduzione del Coccio (*supra*), aveva sciolto e descritto quel che nell'ottava del poema condensa nella formula «in atto di pietà».

[28] Malvasia, principale biografo del pittore bolognese cita tre diverse versioni dello stesso soggetto in cui il Reni rappresenta la vicenda di Europa: l'*Europa* commissionata dal re d'Inghilterra Carlo I, l'*Europa* donata al duca di Guastalla per un nobile spagnolo e l'*Europa* inviata a Ladislao IV, re di Polonia e di Svezia. Ad oggi si conoscono solo la versione conservata all'Hermitage e quella della collezione Mahon presso la National Gallery di Londra. Nella prima le sconsolate compagne non compaiono affatto, mentre nella seconda sono visibili abbozzate in lontananza nell'atto di disperarsi. Cfr. C.C. MALVASIA, *Vita di Guido Reni*, in ID. *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi,* a cura di E. Cropper, L. Pericolo, L. Bolzoni et al., London 2012-2019.

29). e in questa direzione operano il Cavalier d'Arpino[29] – con cui, per inciso, si apre l'elogio dei pittori celebri del canto – e Alessandro Turchi detto l'Orbetto che conobbe il Marino a Roma intorno al 1623 e che dal poema attingerà anche per l'iconografia della morte di Adone.[30] Queste due opere, l'una esemplata prima e l'altra dopo il poema, invertono la canonica prospettiva tizianesca, ponendo a sinistra in secondo piano Europa sul toro, mentre sulla destra in primo piano le fanciulle che si disperano. Procedendo da sinistra a destra, dunque – esattamente come si fa nell'operazione di scrittura e lettura – l'occhio ci porta sulle compagne pietose. Se è vero che Achille Tazio è la fonte principale di questa impostazione,[31] è pur vero che il Cavaliere opera un'opportuna inversione rispetto al precedente greco. Basti confrontare le ecfrasi dei quadri descritti nel romanzo e nel poema: se nel primo, partendo dall'estremità e arrivando al centro, si passa dalle fanciulle ad Europa, nel secondo da Europa si passa alle compagne, assecondando quella medesima direzione sinistra (secondo piano) – destra (primo piano) che si riscontra nei quadri del Cesari e dell'Orbetto. Con la scelta dell'ordine e dei soggetti delle ottave finali, il Cavaliere compie una selezione e opta per una precisa direzione, tanto all'interno della tradizione letteraria quanto nell'ambito di quella figurativa.[32]

---

[29] Cfr. *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600,* a cura di C. Cieri Via, Lecce 1997, cat. 46.

[30] Cfr. *Alessandro Turchi detto l'Orbetto, 1578-1649,* a cura di D. Scaglietti Kelescian, Verona 2019, cat. 160, ove la curatrice sottolinea: «La raffinateza dell'esecuzione e dell'originalità dell'invenzione trovano confronto nell'efficacia espressiva raggiunta da Turchi negli anni trenta del Seicento, quando licenzia opere dello stesso impegno qualitativo, come la *Fuga in Egitto* (Madrid, cat. 142) o *Venere e Adone* (Londra, cat. 132): sia la dimensione religiosa sia quella profana si esprimono in uno stile terso, solido ed elegante», ivi p. 281; cfr. *Capolavori della collezione Francesco Molinari Pradelli,* (Palazzo Storico Credito Bergamasco, Bergamo, 4-24 ottobre 2014), con testi di S. Facchinetti, A. Mazza, A. Piazzoli, cat. 3: «Prima ancora che illustrare un episodio mitico [...] il dipinto si concentra sul sentimento trgico dell'abbandono. Lo fa mettendo in scena il coro delle compagne di Europa, di cui percepiamo l'eco disperato».

[31] Da tale precedente prende corpo la postura di Europa seduta non a cavalcioni ma su un fianco, con le braccia distese una verso il corno e l'altra sul fianco dell'animale e con il velo gonfiato dal vento a fare da vela.

[32] Simile al quadro tizianesco con le compagne in lontananza a sinistra sono, tra gli altri, *Il ratto d'Europa* di Martin de Vos (1572), l'affresco ottagonale nella sala del mappamondo di Palazzo Farnese di Raffaellino da Reggio (1574), il *Ratto d'Europa* di Antonino Carracci (primo decennio XVII sec.), naturalmente la copia tizianesca esemplata da Rubens oggi al Prado (1628-1629) e il ratto dipinto da Francesco Albani (1640-1645). Da destra a sinistra si muove invece Europa, oltre che nel Cesari e nell'Orbetto, nell'affresco di Giovanni da San Giovanni a Palazzo Pallavicini-Rospigliosi (1627), nella tavola di Rembrandt (1632), nel *ratto d'Europa* del Reni già

Pure sull'amore di Endimione e Diana, il Cavaliere si inserisce consapevolmente all'interno di una determinata corrente letteraria e artistica, riprendendo una scelta già compiuta all'altezza della redazione A dei *Sospiri d'Ergasto*.[33] Il poeta si avvale dei due più diffusi *topoi* della rappresentazione della Luna con i due amanti, dedicando in maniera chiastica le ott. 69, 72 a Endimione e le ott. 70-71 a Pan, innestandovi poi il *topos* letterario del biasimo alla luna. L'articolazione del dipinto è scandita da «pon mente là» (69,1), «mira il selvaggio dio non lunge molto» (70,1) e «poi vedi Endimion dall'altro lato», il che suggerisce o una sorta di cronistoria dipinta – similmente a quanto accadeva per Europa – oppure una accostamento di riquadri analogamente a quanto avviene sulla volta della Galleria Farnese. L'ott. 69 descrive quando «al vago suo l'innamorata Luna / e fra' poggi di Latmo al suo pastore / addormenta le luci e sveglia il core» secondo la versione più diffusa del mito e immortalata, tra gli altri, proprio dal Carracci sulla suddetta volta, in basso a destra.[34] Non molto lontano, seguendo l'indicazione del testo mariniano, Pan è colto nel gesto di matrice virgiliana di offrire la «bianca lana» a Diana, in alto a sinistra. Proprio come per le compagne di Europa, il Marino utilizza qui il sema (stavolta nella forma aggettivale «pietosi modi») per condensare gestualità e vocalità, a riprova di come tale affetto decodifichi un determinato atteggiamento tanto nelle *lettere* quanto nella pittura.[35] Tuttavia, merita sottolineare come il quadro del c. VI aggiunga altri due momenti che – all'altezza delle nostre indagini – non sembrano trovare particolare riscontro nell'arte figurativa, ossia quando la Luna si concede a Pan e soprattutto quando Endimione, acceso da «amoroso sdegno / e col capo e col dito il nume amato / di rampognar, di minacciar fa segno». Così cristallizzato il giovane pastore sembra rivolgersi con questi toni all'amante traditrice:

---

menzionato e, sia pur senza il corredo delle compagne, nella statuetta di bronzo del Giambologna (1600 ca.).

[33] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 756-758 e più in generale M. LANDI, *Le ottave ecfrastiche,* cit., pp. 223-245.

[34] Ispirati alla composizione del Carracci sono anche gli affreschi del Domenichino nella Villa Giustiniani Odescalchi, per i quali cfr. *La Villa di Vincenzo Giustiani a Bassano romano. Dalla Storia al Restauro,* a cura di A. Bureca, Roma 2003, pp. 172-175.

[35] Cfr. G. VASARI, *Vita di Andrea del Sarto*, in ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* a cura di E. Mattioda, vol. III, p. 241: «[...] diede a fare ad Andrea un quadro d'un Cristo morto e certi Angeli attorno che lo sostenevano, e con atti mesti e pietosi contemplavano il loro Fattore in tanta miseria per i peccati degli uomini»; ID. *Vita di Giovanni Antonio Sogliani,* in *Vite,* cit., p. 296: «[...] perché molto piaceva la sua maniera, facendo l'arie pietose [...]».

"Perfida (par le dica in vista *irato*)
perfida, or che non celi il lume indegno?
Perfida, avara e disleale amante,
più volubil nel cor, che nel sembiante".
(VI, 72)

Quel che preme registrare è che il poeta, ancora una volta, ricorre alla contrapposizione ira-pietà per contraddistinguere le due parti in campo ed è, anche in questo caso, il 'campione delle pietà' a vincere, laddove la vittoria consiste nell'ottenere le grazie di Diana. Rispetto all'Endimione addormentato, l'Endimione irato appare essere un motivo nettamente minoritario finanche all'interno del già poco praticato *topos* del biasimo alla luna.[36] Con quest'ultimo il Marino si era precedentemente misurato nel dittico delle *Amorose* nelle *Rime* del 1602. In questo caso Endimione figurava nella preghiera alla luna (polo positivo), Pan era presente nell'invettiva (polo negativo). L'uno e l'altro erano citati nella canzone tassiana *Contro la luna* come esempi della mancata castità della Luna, mentre Ariosto ne confondeva i miti.[37] Occasionalmente menzionati, i due erano già nel canzoniere – intitolato *Endimione* – del Cariteo, dato alle stampe a Napoli nel 1506 poi, ampliato e corretto, nel 1509 e con numerose ristampe nel corso del secolo.[38] Su un piano più simile alle ottave mariniane si colloca invece l'egloga VI *Endimione è desto* di Girolamo Muzio.[39] Ivi il triangolo tra la luna, il bel giovane e il satiro è sicuramente più approfondito rispetto al poema mariniano: le preghiere di Pan restano inascoltate e solo con la 'frode' della «candida lana» il torto Dio riesce ad ottenere la Luna, la quale poi si dispererà una volta che il suo tradimento sarà scoperto dall'amato Endimione. Costui, opportunamente ridestato da Alithia di lui innamorata, è testimone oculare del tradimento e dopo «lunga stagion isbigottito e muto» si lancia in una

[36] Cfr. R. GIGLIUCCI, *Contro la Luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino*, «Italique», 4 (2001), pp. 19-29.

[37] Come segnalato da Gigliucci all'altezza di G. CISANO, *Tesoro di concetti poetici scelti da' più illustri poeti toscani e ridotti sotto capi per ordine d'alfabeto,* Venezia 1610, vi è un triumvirato canonico per il biasimo alla luna: Ariosto, Tasso e Marino. Questa compattezza si sfilaccerà, arricchendosi soprattutto di esempi barocchi in G. SPADA, *Giardino degli epiteti,* cit., 1665.

[38] Cfr. CARITEO (B. GARRET), *Endimion a la Luna,* ed. critica e commento a cura di A. Carlomusto, Alessandria 2021. Il poeta ricorre al travestimento di Endimione in contrapposizione a Pan specie per mettere in scena il *topos* della gelosia.

[39] Cfr. G. MUZIO, *Egloghe [...] divise in cinque libri,* Venezia 1550.

feroce invettiva. La luna è dunque «disleale», «instabil», «non […] ferma», d' «animo avaro» nelle parole del «giovinetto ardente di sdegno» che ogni qual volta «si risveglia / tutto sdegnoso ancor al ciel si volge / rimproverando a lei l'antico scorno». Il rimprovero, lo sdegno, la testimonianza oculare, l'aggettivazione ritornano nell'ott. 72 il cui v. 8 – «più volubil nel cor, che nel sembiante» – è molto vicino al verso di Muzio «instabil più nel cor, che ne la fronte».[40] È però necessario sottolineare una fondamentale differenza rispetto a tutti i precedenti, compresi i *Sospiri d'Ergasto.* Il confronto tra le ottave corrispondenti rivela l'interpolazione mariniana all'altezza del poema grande:

Tanto che l'alma sua luce sovrana deposta al fin la lusingata diva, e le promesse de la bianca lana dal suo chiaro balcon scender non schiva; *e di forma goder Ciprigna e strana* *di rozzi amori* in solitaria riva, in vece di là su guidar le stelle, su 'l frondoso Liceo tondar l'agnelle. (*Sospiri A*, 109)	*L'argentata del ciel luce* sovrana deposta alfin la lusingata diva, a le promesse de la bianca lana dal suo chiaro balcon scender non schiva; *vedila (or chi dirà che sia Diana?)* *col rozo amante* in solitaria riva e 'n vece di lassù guidar le stelle, su 'l frondoso Liceo tonder l'agnelle. (*Ad*., VI, 71)

Non solo il passaggio dai vaghi «rozzi amori» al ben definito «rozo amante» permette una opposizione più netta tra Endimione e Pan, ma soprattutto con la parentetica del v. 5 il Marino identifica precipuamente la luna con Diana. Ciò avviene tanto in ottemperanza a una tradizione letteraria,[41] quanto per rispondere alla logica sottesa al poema. In esso Diana si pone come la forza opposta a Venere ma i suoi non troppo casti amori rivelano come anch'ella ricada all'interno del dominio di Ciprigna e d'Amore.

In ultimo, prima di passare al giardino dell'odorato, la vista del pavone è occasione per raccontare una versione inedita del mito per bocca di Venere. Le

[40] Si tratta del verso chiave dell'invettiva, segnando opportunamente il cambio di prospettiva: dall'amore cieco si passa al rimprovero.

[41] Cfr. *Il mito di diana,* cit., pp. V-XIII; G. CHIARINI, *Diana e la luna,* in Ivi, pp. 3-8; L. SURDICH, *Giovanni Boccaccio: Diana e Venere,* in Ivi, pp. 9-23; R. RINALDO, *Casta Diana,* in Ivi, pp. 25-33.

ottave, ricondotte da Russo al progetto delle *Trasformazioni*,[42] narrano la storia di Pavone «garzon superbo e vano […] / cameriero d'Apollo e cortigiano» innamorato di Colomba «donzella […] vezzosa e vaga», la quale gli chiede come impossibile pegno d'amore di rubare le stelle.[43] Il furto viene scoperto da Giove che lo tramuta in uccello e solo grazie a Febo viene conservato nel suo piumaggio il ricordo dell'impresa. Non sembrano esserci precedenti pregnanti,[44] ma l'ott. 94 fa sistema con le considerazioni fatte sin qui perché, nel momento in cui esempla un mito *ex novo*, il Cavaliere utilizza la ricorrente opposizione ira *vs.* pietà. La prima è attributo di Giove e causa la metamorfosi, la seconda è invece di Febo «che pietà n'ebbe e l'amò tanto». Se la pietà – ancora connessa al sentimento amoroso – non basterà per sovvertire il giudizio del padre degli dei (vv. 1-6), nello stretto giro di due versi (vv. 7-8) riuscirà però a garantire la memoria del furto delle stelle, da adesso in poi stampate nel suo manto, consacrando Pavone e il pavone come «augello / che 'l pregio quasi toglie a la fenice».

Transitando dal mito alla storia, il tono si fa decisamente più alto nelle ott. 137-145 con il bel noto elogio della granadiglia per il quale restano punto fondamentale le considerazioni della Colombo sui rapporti con le *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della Granadiglia*:[45] in particolare l'immagine degli angeli-api ripresa «da tre diversi luoghi della raccolta bolognese»[46] e quella del pennello di Dio derivata dai versi di Bernardino Mariscotti: «Ma fu Divin Cultor quel che ti pinse / col pennel di Natura e fe' vivace». Il *topos* della granadiglia dipinta o scolpita – e in quanto tale simbolo dei dolori di Cristo –[47] ricorre anche in altri componimenti della raccolta: è scolpita nel poemetto di Giovan Battista Maurizio e nei versi di Padre Basilio – ove è anche dipinta dal sangue –, è «vivace pittura» nei versi di D.A.C.B., così

---

[42] «La nuova versione del mito, elaborata da Marino, [...] lascia ipotizzare che questo scorcio fosse un'altra di quelle "ottomila favole" che dovevano comporre il lungamente promesso poema delle *Trasformazioni*», E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 626.

[43] Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron,* X 5, a cura di V. Branca, Torino 2014[21].

[44] Cfr. G.A. DELL'ANGUILLARA, *Metamorfosi,* cit., II, p. 53 ott. 245 dove Giove è opposto a Febo.

[45] I componimenti poetici sono inseriti nella raccolta *Il fiore della Granadiglia overo della Passione di Nostro Signore Giesù Christo; spiegato e lodato con discorsi e varie rime*, Bologna 1609. Cfr. C. COLOMBO, *Cultura e tradizione*, cit., pp. 42-55.

[46] Ivi, p. 51.

[47] Gli stessi versi del Mariscotti proseguono riprendendo l'immagine dello scalpello: «Ma fu Divin Cultore quel che ti pinse / col pennel di Natura e fe vivace: / anzi con lo scarpello, e Spine e Chiodi / in te sculse, e smaltò sanguigni humori».

come dipinta e colorata è in tre sonetti dell'Incerto. Va però segnalato che per il sema 'pietà' il Marino ricorre a tre formulazioni originali, non ricalcando minimamente alcuna delle occorrenze lessicali presenti nella raccolta.[48] Le modeste connessioni con il *topos* del pennello sono le seguenti:

1. «Opra di lui questì è, che volle in Croce / Morir per noi: qui 'mpresse ei di sua mano, / Qui colorò la sua pietate, e 'l zelo» (Del Signor G.O);
2. «Alta pietà, d'Amor, poscia i tormenti / Pennelleggiò affannosa, e per Trofeo / D'essi, fé questo Fior, sol sangue divo» (Del Signor Costantino Prosperi);
3. «Ma di natura la pietosa mano / I Misteri del Ciel' pinge, e colora» (D'Incerto).

Come si evince, nessuna delle tre si avvicina minimamente al pennello «dolce e pietoso» del poema, in cui d'altronde l'uso dell'affetto presenta dei tratti nuovi. Innanzitutto, in due casi è unito in una dittologia sinonimica con la dolcezza: dapprima come aggettivo («ahi, qual pennello in te dolce e pietoso»), poi come sostantivo («di devota dolcezza e di pietade»). Sebbene qui il termine 'pietà' sembri finalmente essere accolto nella sua accezione religiosa, è da considerare che il campo semantico della dolcezza rientra nel gran novero del lessico amoroso e, infatti, nel poema contraddistingue soprattutto Venere, Amore e, non ultimo, Adone.[49] Alla luce di ciò, le ottave della granadiglia fanno sicuramente sistema con quegli studi che sottolineano i tratti cristologici della vicenda adonica, ma vanno anche considerate nella direzione contraria: è la storia di Cristo – proprio nel suo punto più alto – che si colora di tinte adoniche,

[48] Ricordiamo tra i versi presi in esame in *Il fiore della granadgilia,* cit.: «per pietà del suo dio formò natura» (p. 4), «fatto emulo pietoso a sì bel fiore» (p. 5), «la sua pietà si rimirasse in esso» (p. 6), «ch'à sempr'usar pietade egli è converso» (p. 7), «pietoso fior diletto» (p. 14), «spieghi tacendo con pietosi accenti», «ma con pietosa cura / delle pome d'amor tromba d'amore» (p. 15), «qui colorò la sua pietate, e'l zelo» (p. 23), «Alta Pietà, d'Amor, poscia i tormenti / pennelleggiò affannosa» (p. 25), «ma di natura la pietosa mano / i Misteri del Ciel pinge e colora», «di duol si stempra e di pietà sospira» (p. 27).

[49] Si considerino, tra le altre, le ottave del c. I in cui il giovane viene presentato come un «dolce cacciator guerriero» (44), con «un dolce minio, un dolce foco ardente» (42) che gli tinge il viso, «le dolci labbra» (43) e ancora al momento della morte: «O come dolce spira e dolce langue / o qual dolce pallor gl'imbianca il volto» (XVIII, 98).

trascinando con sé pure il sema pietà. [50] A tal proposito, si consideri anche il nascere della granadiglia dal sangue di Cristo, secondo uno schema largamente diffuso nei miti classici, tra i quali va annoverato proprio quello di Adone.[51] In ultimo, il passaggio dal funesto riso al pianto del paradiso non ha corrispondenza alcuna nella raccolta bolognese, per cui lo si dovrà considerare o invenzione mariniana o si dovrà cercare altrove una possibile fonte, come la *Primavera* di Botero o un'opera esameronica. Tale topico passaggio è segnalato dalla «gran pietate» che suscita «l'aspra memoria de l'orribil croce». Il sintagma ricorre nel poema solo altre tre volte: due nella forma tronca nella vicenda di Psiche (c. IV) e in quella di Sidonio e Dorisbe (c. XIV) – quindi in occasione dei doppi di Adone –; un'altra nella forma trisillabica nel canto immediatamente successivo, il c. VII. Anche qui segna un passaggio fondamentale, ossia quello della sepoltura. Proprio l'atto della sepoltura, come vedremo, permette di collegare il c. VII al c. XIV e all'omonimo c. XIX, rivelandosi come l'azione pietosa per eccellenza, di una pietà non 'macchiata' da sfumature erotiche e sensuali bensì di una pietà intesa come spontanea compassione e compartecipazione al dolore altrui.

Chiudendo il cerchio, dalla storia si passa nuovamente al mito di quegli dei «pur sì pietosi», e in particolare si ritorna su Venere, Amore e Adone. La pietà diventa adesso marca ossimorica di «colui che l'universo sprezza» nell'ennesima *vituperatio Amoris* per bocca di Ciprigna[52] ed è, insieme all'ira, l'affetto che connota il rapporto ambivalente tra madre e figlio. Nelle parole della dea, infatti, viene replicata per due volte la dinamica che ha dato il via all'intera macchina narrativa. Partiamo dalla seconda, collocata sul piano della memoria. Venere, nel raccontare al giovane amante alcune malefatte del figlio ricorda quando «per punirlo allor la verga» prese, al che il figlio proruppe piangendo: «Pietà (diceami) affrena l'ira alquanto / pietà, madre, mercé, perdono, aiuto». In due versi Amore (e per lui il Marino), condensa la significativa anafora sul termine chiave, l'opposizione al sentimento dell'ira e una serie di sinonimi che aiuta a definire ulteriormente il sema in questione. Più significativo è però per noi l'inizio del discorso di Venere, dove nella dualità del rapporto madre-figlio si inserisce Adone. «Seben scherza, simulando rigor» la dea è lì pronta ad usare la «sferza»

[50] Non a caso la dolcezza ha bisogno dell'ulteriore connotazione 'devota' per andar di pari passo con la pietade: «e, mille in te stampando ardenti baci / di devota dolcezza e di pietade» (VI, 145).

[51] Cfr. I. CAVALLINI, *Quattro diagnosi sul Florario di Francesco Buti,* pp. 106-116 reperibile su www.iris.unipa.it e poi pubblicato nel 2012 per le Edizioni Torre d'Orfeo.

[52] Cfr. c. VI, 167-173.

ma – avversativa rilevante – Adone interviene, «corre a placarla» e rasserena il viso irato. Il quadretto comico, sottolineato anche dalla similitudine animale di Venere come cane acquietato, dimostra però l'unica capacità del giovane imbelle eroe (eccezion fatta per la caccia). Adone verso Amore «or […] pietà» prova e il suo intervento ha spento «de l'ira ogni furore». Lo scopo del giovane e il risultato ottenuto si rispecchiano nei due distici che chiudono le ottave 157 e 158:

"Vorrò veder, s'ad impetrar son buono dal vostro sdegno il suo perdono in dono". (VI, 157, 7-8)	"Piace (risponde) a me, poich'a te piace, per maggior guerra mia, dargli la pace". (VI, 158, 7-8)

Al desiderio di Adone, costruito su endecasillabi *a minore*, fa riscontro la decisione di Venere, in endacasillabi *a maiore*, con gli ultimi versi scanditi dalle opposizioni sdegno *vs* perdono (157, 8) e guerra *vs* pace (158, 8). I primi termini (sdegno-guerra) appartengono al polo negativo, mentre 'perdono' e 'pace' ricadono nel campo semantico positivo. La pietà di Adone, dunque, trova in questo frangente un primo chiaro sbocco, sia pur collegata alla volontà estetica di rasserenare il «bel volto» e non avendo particolari ripercussioni sul piano narrativo. L'uno e l'altro aspetto saranno superati nel c. XIV dove Adone sarà *agens* di pietà e nei cc. XVIII-XIX ove, sia pur tardivamente, ne sarà finalmente l'oggetto.

1.2 La pietà tra serio e faceto

Nel c. VII la formazione di Adone prosegue passando nel giardino dell'udito e in quello del gusto. Ancora una volta, però, la materia del canto esonda decisamente dalla preliminare indicazione, essendo in realtà «una lunga e complessa variazione mariniana sul rapporto tra poesia e musica».[53] A queste due arti sorelle corrispondono le due concentrazioni del sema, occorrenti – come spesso accade – non nelle ottave dedicate alla vicenda primaria bensì in racconti inseriti nel canto. Tale bipartizione ci dà anche occasione per sintetizzare le due principali direttive attraverso cui il Marino adopera l'affetto della pietà: o in maniera ironica e comica, come nell'episodio della rete di Vulcano raccontato da Momo; oppure, in una chiave più profonda – che però ancora stentiamo a definire

[53] E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 677.

religiosa –, vedendovi in essa l'umana compassione che dovrebbe informare i rapporti tra esseri viventi, come nella storia del musico e dell'usignolo.

Sovvertendo l'ordine del canto, decidiamo di partire proprio da Momo. Gli amori di Venere e Marte sono esemplati soprattutto guardando ai precedenti omerici e ovidiani, con innesti dell'Anguillara e uno sguardo alla coeva letteratura eroicomica tra cui si contava *Lo scherno degli dei* di Francesco Bracciolini di tema analogo.[54] Pur potendo avvalersi di ipotesti definiti, il Marino innesta sulla ben nota vicenda – facente parte del corredo mariniano sin dalle *Rime* –[55] quel meccanismo narrativo già messo in luce nel c. IV per Psiche, ossia la correlazione tra ira, pietà e vendetta. Prima di volgersi decisamente al comico, il Cavaliere avvia l'episodio in modo originale:



Non è ben chiaro perché mai Apollo si voglia vendicare della morte di Fetonte a spese di Vulcano, Venere e Marte. Quel che è certo è che le motivazioni da cui scaturisce il racconto sono del tutto diverse da quelle degli antecedenti. Il rimando all'ardito auriga è costruito accostando e rimodulando i vv. 310-313 e 329-330 delle *Metamorfosi* (II) ovidiane e dei corrispondenti volgarizzamenti.[56] Ancora una volta, però, Marino compie una scelta lessicale precisa perché «la saetta ch'uccise il suo Fetonte / […] / non men ch'al figlio il corpo, al genitore / trafisse di pietà l'anima e 'l core»,[57] giocando sul valore letterale e metaforico del verbo e utilizzando il sema 'pietà' assente nei precedenti. Da qui scatta la

[54] Cfr. M. C. CABANI, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentensco*, Lecce 2010; G. POZZI, *Commento,* cit., p. 386.

[55] Cfr. G.B. MARINO, *Rime. Parte Seconda. Madriali e Canzoni*, Venezia 1614.

[56] Cfr. G. A. DELL'ANGUILLARA, *Metamorfosi,* cit., II, 97 e 101; L. DOLCE, *Trasformationi,* cit., IV, 10 e 16. Si noti che Fetonte è a cavallo tra il III e il IV canto del Dolce ed è occasione per additare coloro che si lanciano in imprese letterarie al di sopra delle proprie forze: vd. soprattutto la stanza 3 che sembra un proclama contro il prossimo barocco: «Altri biasimando i ben purgati inchiostri, / e le scelte parole, e i bei concetti / de'due miglior che pur ne i tempi nostri / *ingombran di stupor gli alti intelletti, / empion le carte lor d'horridi Mostri, / di strane voci e temerari detti* / e tanto più gli tengono sopra humani / quanto da l'uso lor son più lontani» (corsivo nostro).

[57] Cfr. *Furioso,* X, 98 3-4; *Liberata,* II, 88; *Conquistata*, II, 86; VI, 48; XXII, 80; XXII, 105. In A. CARO, *Eneide,* cit., si ritrova undici volte ma mai in senso metaforico.

vendetta di Apollo, sebbene il poeta nell'ott. 194 anziché presentare gli eventi nell'ordine logico di causa-effetto, inverta i due dati.[58] Se la sterzata comica nell'antefatto non è ancora così netta, nel momento in cui la scena passa da Febo a Vulcano il registro assume un carattere più definito, giocando sul ruolo di fabbro di «colui che tempra ogni più saldo arnese» e però «temprar ne l'ira si seppe poco». Pronto a punire gli adulteri non appena si daranno «con impeto a quell'atto / che suol far cigolar dintorno i legni», il marito di Venere tende la sua trappola e «'l tempo aspetta / de la piacevol sua strana vendetta». Già nell'aggettivazione è chiaro come il repertorio di riferimento sia quello delle beffe e delle novelle ma vi va aggiunta quantomeno la considerazione che Vulcano si presenta come perfetto eroe di quella «dissimulazione attiva» capace di condurre a una dolce vendetta.[59] Infatti, se all'altezza dell'ott. 195 riesce a malapena a contenere la sua ira, nell'ott. 201 «usò per affidargli astuzia e senno, senza punto mostrar l'ira che l'arse». La vicenda si snoda secondo i moduli consueti, sia pur con delle novità, come la presenza delle dee che nell'originario omerico restavano a casa per pudore. Invece, aggiungendo la reazione di Pallade, Cinzia e Giunone, Marino ha occasione di giocare sulla sottile linea tra repulsione e attrazione. Le prime due, «verginelle schive», se poi si allontanano rosse di rabbia per lungo tempo tengono lo sguardo fisso sui due amanti intrappolati; ma ancora più significativo è il quadretto di Giunone la quale – dea del matrimonio spesso colta in atteggiamento giudicante– è qui invece ritratta con un «gentilissimo sorriso» e nel furbo e sornione atto di coprirsi gli occhi «con la man polita, / ma giocava con l'occhio in fra le dita». Anche questo particolare contribuisce al tono faceto della vicenda, come si evince pure dal comportamento di Mercurio e di Marte, con il primo che interviene per aprire «l'ingegnosa gabbia». Il passo è certamente piegato in chiave sensuale come ravvisa Russo ma meno di quanto accade nella corrispondente ottava dell'Anguillara dove Venere registra con soddisfazione il desiderio di un nuovo spasimante (IV, 164). Più chiaro è il Marino sulle intenzioni che spingono il dio ad intervenire: mentre in Anguillara, conformemente a quanto accade nel precedente ovidiano, non vi è la preghiera di Nettuno di lasciar libera la coppia ed è piuttosto Mercurio che «ai prieghi di ambedue» agisce, il Cavaliere riassegna la preghiera al dio del mare,

[58] D'altra parte la stessa ott. 194 è un'analessi che fa sì che fabula e intreccio non corrispondano.

[59] M. ARNAUDO, *L'altra dissimulazione: Accetto, Pallavicino, Machiavelli*, «Italica», LXXXVI (2009), n.3, pp. 488-499.

al che Mercurio libera i due ma «ei non intraprende ufficio tale / per cortesie, né per pietà che n'abbia» ma perché spera di «palpar» Venere. L'accostamento della 'pietà' con il sema per eccellenza dei poemi epico-cavallereschi viene sfruttato in chiave antitetica, descrivendo un sentimento che è l'esatto contrario di quello che aveva spinto Rinaldo ad intervenire in soccorso di Armida quando «or da lui chiede / pietà che n'abbia cura e cortesia» (*Liberata,* XX, 122), rendendo l'accostamento ancor più evidente evitando l'iperbato tassiano e sostituendo la cura e la protezione del paladino con il desiderio lascivo del dio. Per quanto riguarda Marte, la sua ira e la minaccia di vendetta sono subito stemperate del motivo novellistico dello scambio degli abiti. L'ira di Venere nel sentire la storia delle sue vergogne è d'altro registro e restituisce il canto a una *medietas* in cui può prendere posto l'inno all'amore cantato da Talia. Da notare che, se ne c. VI il *furor* di Ciprigna era spento da Adone, adesso è rasserenato da un inno che canta il sentimento tra i due,[60] che «è pace d'ogni nostra guerra».

Non guerra ma gara è invece il «caso in un memorando e lacrimoso»[61] del musico e dell'usignolo, narrato da Mercurio (32-57). Per quanto riguarda l'usignolo, la sua figura ha da sempre avuto una notevole fortuna in campo letterario, o in un senso che potremmo definire 'solare' – come annunciatore dell'aurora e parte integrante del *locus amoenus* – o in un senso 'notturno', come voce sofferente e luttuosa.[62] Se l'usignolo che chiude la lunga rassegna generale degli uccelli che abitano il giardino del piacere può rientrare nella prima categoria, l'usignolo protagonista del caso particolare sembra appartenere più alla seconda, fermo restando che l'una e l'altra si integrano a vicenda. Il duello tra l'augelletto e il musico è notoriamente tratto dalle *Prolusiones academicae* di

[60] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp.389-391.

[61] Caso tale da «far languir di tenerezza uno scoglio». È un motivo topico già ripreso da Marino, ad esempio, per la vicenda di Psiche (IV, 78), anche se in questo caso si assesta a un gradino più basso: la tenerezza non è ancora pietà, affetto richiesto a conclusione della vicenda dell'usignolo.

[62] Cfr. A. GARGANO, *«Il cantar novo e 'l pianger degli augelli». Góngora e l'usignolo*, in *Le Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora,* a cura di B. Capplonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa 2013, pp. 279-294; Sulla fortuna del *topos* vedi pure F. GIUSTI, *Imitare gli uccelli: trasformazioni di un topos lirico,* «Intersezioni», 1 (2014), pp. 5-33; J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli,* Milano 2018[14], *ad vocem*, p. 1088: «Questo uccello, ritenuto da tutti i poeti il cantore dell'amore, mostra in modo penetrante, in tutti i sentimenti che suscita, l'intimo legame dell'amore e della morte».

Famiano Strada ed è stato variamente interpretato:[63] come scelta e dichiarazione implicita di gusto poetico,[64] come allegoria del rapporto tra Cristo e l'umanità[65] o ancora come segno della supremazia dell'arte umana sulla natura.[66] Se è vero che il contesto del canto (il rapporto tra poesia e musica) e quello della fonte danno forza all'ipotesi di Pozzi, è pur vero che il commento del grande studioso sorvola completamente su quella che è a nostro parare la variazione più importante operata dal Marino rispetto al modello, ossia la sepoltura dell'usignolo da parte del musico.

Considerando il duello secondo la solita direttiva ira-pietà, è facile notare come alle «pietose rime» dell'alato «lascivetto cantor» (34), corrisponde il «suon pietoso» con cui il «solitario amante» sfoga il suo cordoglio (40) e che dà inizio alla storia. Una delle novità introdotte da Marino rispetto alle *Prolusiones* è la designazione precisa del musico come amante e questa sofferenza d'amore tinge l'aggettivazione con il sema di nostro interesse, accostato già in via generale per l'uccello al campo semantico della lascivia. Tuttavia, è da notare la ripresa del sintagma petrarchesco «pietose rime» (*Rvf*, 120) che rimanda a una situazione luttuosa – sebbene smentita – e che già fa intendere in che direzione andrà la vicenda narrata da Mercurio. Le ottave sul mortale *certamen* hanno goduto di notevole fortuna e sono state riprese e analizzate più volte. Concentriamo dunque la nostra attenzione sullo snodo finale della vicenda. Il musico, «irato» per l'emulazione dell'usignolo, spinge la gara fino alle estreme conseguenze, finché «il povero augel […] alfin si stanca / e langue e sviene e 'nfievolisce e scoppia». A quel punto:

> Le stelle, poco dinanzi innamorate
> di quel soave e dilettevol canto,
> fuggir piangendo e da le logge aurate
> s'affacciò l'alba e venne il sole intanto.

---

[63] Cfr. P.A. PARRISH, *"Musicks Duell": The Poem and the Tradition,* «Explorations in Renaissance culture», 19 (1993), pp. 19-43. Per una possibile ulteriore fonte si rimanda a E. MORETTI, *Botero e Marino: l'influenza della Primavera sull'Adone e sul Ritratto,* «L'Ellisse», a. XIV, 1 (2019), pp. 73-84.

[64] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 363-370. In tal senso, dati sicuramente a favore sono il contesto collegato al rapporto tra poesie e musica nel poema e nei versi di F. STRADA, *Prolusiones academicae* del 1617, fonte principale per l'episodio.

[65] Cfr. T.E. MUSSIO, *The Nightingale as Christ in L'Adone VII,* «Quaderni d'italianistica», XXVI (2005), 2, pp. 49-74.

[66] Cfr. V. GIANNANTONIO, *Natura e arte nelle "Delizie"*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 103-120.

Il musico gentil *per gran pietate*
l'estinto corpicel lavò col pianto,
et accusò con lagrime e querele
non men sé stesso che 'l destin crudele,

et ammirando il generoso ingegno
fin negli aliti estremi invitto e forte,
nel cavo ventre del sonoro legno
il volse sepelir dopo la morte.
Né dar potea sepolcro unqua più degno
a sì nobil cadavere la sorte.
Poi con le penne de l'augello istesso
vi scrisse di sua man tutto il successo.
(VI, 55-56)

A 55, 1-4 troviamo lo sconvolgimento astronomico, con le stelle che fuggono e l'alba che arriva proprio quando il suo nunzio più fedele è morto; nel vv. 5-8 vi è la reazione del musico – con un sintagma che ricorre solo in pochissimi casi nell'*Adone*–[67] segnata dal senso di colpa. L'ottava 56 descrive l'atto di sepoltura (intervallato dal commento del narratore ai vv. 5-6) voluto e non incidentale come nel corrispondente «victoris cadit in plectrum, par nacta sepulcrum».

In virtù delle diverse interpretazioni il passo mariniano è stato considerato o con riferimento alle *Prolusiones* o ricercando invece nelle *Dicerie sacre* una sostanza religiosa. In entrambi i casi, però, è mancata un'analisi dell'episodio all'interno del poema che lo ospita e soprattutto non si è tenuto in debito conto quanto la precisa scelta di seppellire un cadavere occorra nell'*Adone* solo in rari casi, in particolar modo con Filora nel c. XIV e naturalmente con Adone nel c. XIX.

Se consideriamo a volo d'uccello i cc. VIII-XI dal punto di vista della 'pietà', in essi il lemma appare solo occasionalmente e possiamo ricondurlo alle categorie già emerse nel primo capitolo. Il c. VIII conclude la sezione esameronica, facendo culminare l'educazione sensitiva di Adone nell'atto sessuale con Venere. Poco prima, durante il bagno dei due amanti, troviamo la sola occorrenza significativa della *pietà*, quando Adone, incendiato dalla passione per Citerea «la bacia e dice: // "Io moro, io moro oimé se non mi dona /

[67] Vd. *supra* per l'utilizzo nella vicenda di Psiche (IV, 78) e nella descrizione della granadiglia (VII,142).

oportuna pietà matura aita"».[68] Russo registra giustamente la citazione da *Liberata,* V, 3. Da notare, in questo caso, come nel poema tassiano l'aiuto necessario non si possa negare alla «donzella» Armida e come quindi Adone assuma ancora una volta su di sé i tratti del femminile. Ma ciò che colpisce è la catena logica dei versi: dopo il bacio, il giovane prorompe chiedendo che la pietà dia aiuto altrimenti la conseguenza sarà la morte. Tale connessione trova sicuramente giustificazione nell'ottica amorosa che innerva queste ottave e che, senza approfondimenti filosofici, rimanda alla morte per bacio di pichiana memoria.[69] Ma condensa anche l'esito finale della vicenda adonica. La mancata pietà di Diana e Marte, facendo di Adone il capro espiatorio della loro ira, conduce alla morte; la pietà tardiva di Venere, lontano quando si consuma l'attacco mortale al giovane, non può dare l'aiuto necessario e tutto ciò che le resta da fare è piangere e seppellire i resti amati. D'altronde, l'intero canto nella sua parte finale si ammanta di tinte mortifere che innervano il linguaggio amoroso. Lo scambio madrigalistico che chiude il c. VIII è retto infatti, specie nelle risposte di Venere che forniscono un''educazione sensuale' ad Adone, dall'anfibiologia tra effetti d'amore e effetti della violenza,[70] resa nel lessico e nella semantica delle «dolcissime guerre», le cui ferite, promette la dea, sono «senza duol, senza ferro e senza sangue» (117). L'ambiguità tra *eros* e *thanatos* è chiara sin dal primo doppio evocato invece da Adone, ossia Paride, mosso da una fiamma d'amore ancor maggiore di «quella che la sua patria arse e distrusse» (84) e negli ultimi, ossimoricamente legati a l'acqua che però parimenti distrugge: «Fa' che come Aci in acqua io mi consumi / e com'Alfeo mi

[68] La formula è simile ad alcuni versi di T. STIGLIANI, *Pianto di lei funebre*, in ID. *Rime,* Venezia 1601: «Non saria me' questa pietà infinita / più tosto averla a cui giugne opportuna, ch'a cui porger non puote alcuna aita?»

[69] Cfr. E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, traduzione di P. Bertolucci, Milano 2016[2] (ed.or. London 1958), pp. 189-193; A.C. CORRADINO, *Ancora una volta sulla morte per bacio, genesi e fortuna di un concetto da Pico a Marino*, in *Letteratura e Scienze,* Atti del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa (12-14 settembre 2019), Pisa 2021. La morte per bacio ben si presta a rendere il nodo inestricabile tra *eros* e *thanatos* che accompagna il mito adonio ed è presente anche in altre riscritture del mito, per esempio in E. MARTINENGO, *L'Adone. Idillio di Ettore Martinengo dedicato al Clarissimo Signor Gio. Minotto*, Venezia 1614: «E per bocca in gentil modo aperta / Tutto in nettare sciolto il cor distilla / E sì con morte amabile e gradita / In un languid'ohimè chiude la vita» vv. 585-588. Si cita da A. TORRE, S. TOMASSINI, *Variazioni su Adone*, 2 voll., Lucca 2009, vol. I, *Favole lettere idilli (1532-1623)*, a cura di A. Torre, p. 163 a cui si rimanda anche per il commento.

[70] Per una panoramica cfr. V. BOGGIONE, G. CASALENGO, *Dizionario letterario del lessico amoroso,* Torino 2000.

liquefaccia e stilli» (88). In mezzo, sfortunati amanti *in primis* perché legati a Diana, Endimione e Atteone, la cui rievocazione *a contrario* – «e differente è ben la nostra sorte, ch'io ne traggo la vita e tu n'hai la morte» (86) – se giustificata a questa altezza, assume però una sfumatura beffarda agli occhi del lettore che ben conosce l'esito della vicenda adonia ed è ulteriore dimostrazione che ben poco il protagonista ha imparato dalla tragedia del c. V. Anche l'azione di Amore che «con la *propria benda* ai vaghi amanti / forbì le membra gelide e stillanti», per quanto tipica in chiusura degli *epitalami,*[71] in realtà ha in sé un eco mortifera, secondo quella dualità del simile-dissimile che fa sì che nel c. XIX «gli ha la piaga del costato orrenda / fasciata Amor con la sua *propria benda*» (358), così come profetica appare la chiusura del giuramento di amore eterno di Adone: «S'altro che 'l ver ti giuro, o bella mia / di superbo cinghial preda mi sia» (113).

La «pietà del […] gran nume» Venere ha invece effetto nel c. IX per l'unica sirena sopravvissuta in seguito all'inganno di Ulisse, dopo il quale «d'ira arrabbiate e di dolor confuse […] per disperazion si dier la morte» (43-44). Di nuovo: l'ira conduce alla morte, evitata qui grazie alla pietà di Venere. Interessanti, nell'ottica della ricostruzione della genealogia eroica di Adone, son poi i riferimenti all'interno del canone poetico del «troian pietoso» (133) Enea e delle «armi pietose» (182) cantate da Tasso. Naturalmente Adone nulla può avere del valore guerriero dei precedenti ma vedremo come il tratto della pietà lo avvicini a una diversa categoria di eroe.

Iscrivibile nella genealogia adonia è pure Fileno, trasparente alter ego del Marino. Come il giovane protagonista del mito, il pescatore-poeta ha dovuto fare i conti con un ambiente ostile, in cui però i «vezzi omicidi» non appartengono più agli dèi ma ai numerosi uomini che animano la corte, luogo in cui cortesia e morte si intrecciano inevitabilmente. Ricostruita attraverso moduli tassiani, la corte – soprattutto quella torinese, ma in parte pure quella francese – diventa la sovrastruttura umana che rispecchia la violenza insita in ogni realtà, specie laddove ci sia una *hybris* ingiustificata che va punita: così il pescatore «ingordo» che voleva sottrarre la perla all'ostrica, si vede recise le dita «ben giusta pena a lo sfrenato ardire / del troppo avaro e cupido desire»; così, allo stesso modo, il «tropp'ardito Adone, che d'aver crede / altrettanto valor quant'ha bellezza» perirà davanti al cinghiale; così all'interno della corte la volontà di primeggiare rende impossibile la presenza del «vero diletto» e della «vera quiete». La smoderetezza diventa in questo modo il tratto topico che unisce la vicenda reale

[71] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 403-404.

del narratore-autore e la storia mitologica nella quale sappiamo sin dal c. I che «smoderato piacer termina in doglia» e non è l'unico punto di contatto tra Adone e Fileno, il quale può essere letto come doppio non solo del poeta ma anche del giovane cacciatore: e se Fileno è riflesso sia del figlio di Mirra sia del Cavaliere, ecco che tramite la *fictio* poetica dell'autobiografia in versi, il Marino finisce per specchiarsi nel suo stesso protagonista. Tanto il cinghiale quanto il Murtola sono messi da «ira e furore», ma se per il primo è cieca furia animale – poi addiritura tramutata in amore – per il secondo è calcolata vendetta, perpetrata non a suon di zanne o, più civilmente, tramite una *tenzone* poetica, bensì col «fucil sanguigno». La sproporzione tra l'offesa e la reazione violenta – almeno come presentata dal Marino –[72] è uno degli aspetti centrali pure del poema, ove Adone non è mai brutale, concentrando invece su di sé la rabbia smisurata di Marte e l'odio aggressivo di Diana. Parimenti, Fileno ricorda come una volta giunto alla «Dora, che di fertil oro, / come il titolo risona, i campi adorna» (78), sia stato inaspettatamente arrestato: «Ma 'n prigion dolorosa ove mi scorse / lasso, che 'n vece d'or ferro mi porse» (78); allo stesso modo Adone, quando arriverà nel regno della maga dell'oro Falsirena, si ritroverà in prigione. L'uno e l'altro vengono presentati come contrapposti alla violenta logica che muove le azioni dei loro nemici, e se il mitico cacciatore riesce a fuggire e più in generale a sopravvivere per un certo periodo grazie all'azione congiunta di Venere e Mercurio (e, in modo ambivalente, di Amore), analogamente il mitico poeta, riflesso del poeta reale, così rievoca la riottenuta libertà in virtù della propria innocenza e dei meriti letterari che gli hanno permesso di ottenere la protezione di Apollo:

> Ma fusse pur del ciel grazia seconda
> ch'innocenza e bontà sovente aita,
> o pur virtù di quella sacra fronda
> che da folgore mai non è ferita,
> fra gli ozi di quest'antro e quest'onda
> fui riservato a più tranquilla vita.
> Forse com'amator di qua bell'arte,
> campommi Apollo da Vulcano e Marte.
> (IX, 85).

[72] Al riguardo cfr. G.B. MARINO, *Murtoleide,* Francofort 1626 in cui sono raccolte le poesie satiriche contro il Murtola e soprattutto G.B. MARINO, *Ragguaglio a Carlo Emanuele*, pp. 77-95 lettera num. 48 dell'ed. Guglielminetti e soprattutto E. RUSSO, *Una nuova redazione del 'Ragguaglio' a Carlo Emanuele del Marino,* «Filologia italiana», 7 (2010), pp. 107-138.

L'itinerario cortigiano di Fileno si conclude sullo «scoglio romito» nel regno di Venere: riuscendosi a sottrarre per tempo alla *ferenitas* della corte, Fileno – e per sua bocca il Marino – non solo salva sé stesso ma rivendica la propria estraneità a questa logica di sistema, riaffermando la propria autonomia – quantomeno su carta –, in virtù di una straordinaria capacità metamorfica che aveva permesso nella realtà dei fatti al Marino di sopravvivere e prosperare persino in ambienti ostili e che viene così sintetizzata nel poema: «Io volsi dunque, pria che cangiar chiome / terra e cielo cangiar, per cangiar sorte». Non è invece capace di cambiare Adone, il cui approdo al regno di Venere segna al contrario l'inizio della fine e la cui metamorfosi non è altro che l'ultimo inutile atto della sua tragica e ineluttabile vicenda.

Il connubio tra dimensione storica e mitologica emerge ancor di più nei canti successivi, dato che nei cc. X-XI la storia entra prepotentemente nel mito, sin dalla descrizione della luna e dal noto elogio a Galileo che non investe «l'impianto complessivo del poema» ma «funziona da segnale di aggiornamento […] in un poema quasi stabilmente fuori dalla storia», dove il quasi è parola chiave.

Sulla Storia si chiude infatti il c. X quando, nella sfera rotante di Mercurio, Adone vede le guerre moderne, facendo entrare la violenza del tempo dell'autore nel tempo del mito. Vale anche in questo caso quanto sottolineato da Corradini per il *Ritratto per Carlo Emanuele di Savoia:*

> E così, quando si trova a rappresentare l'elemento bellico, compensa la mancanza di solennità, compostezza e vera grandiosità spingendo sul pedale dell'amplificazione iperbolica e moltiplicando i particolari visivi.[73]

In effetti, il passaggio sulle guerra – comprendente le guerre civili in Francia più e meno recenti, quella del Monferrato[74] e quella degli Uscocchi – che chiude il c. X si accosta ai panegirici mariniani perché più che l'afflato epico è la volontà encomiastica che sembra muovere il dettato delle ott. 185-287, specie per quanto riguarda la linea regnante francese, e allo stesso modo sposa quell'*amplificatio*

[73] M. CORRADINI, *Introduzione,* in G.B. MARINO, *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia,* in ID., *Panegirici,* a cura di M. Corradini, G. P. Maragoni, E. Russo, Roma 2020, pp. 11-40, partic. p. 27.

[74] Per la quale fonte nota è V. PAGANI, *Della guerra di Monferrato fatta dal Sereniss. Sig. Carlo Emanuel Duca di Savoia,* Torino 1613 e poi ampiliata nell ed. Asti 1614.

visiva giocata soprattutto su due liquidi, il mare e il sangue, a partire già da Enrico IV «fatto scoglio di ferro in mar di sangue» (190) e culminante negli scontri veneziani:

> Tremendi casi la spietata zuffa
> mesce di ferro in un, d'acqua e di foco,
> chi nel fondo del pelago s'attuffa,
> chi nel sale spumante è fatto gioco,
> chi galleggia risorto e 'l flutto sbuffa,
> chi tenta risalir, ma gli val poco,
> chi ricade ferito et a versare
> vien di tepido sangue un mar nel mare.
> (X, 274)

È un quadro dalle tinte sanguigne quello che appare ad Adone che osserva «dove la gente in gran diluvio inonda / e, diffuso in torrenti, il sangue abonda» (260) e che chiede a Mercurio di fargli «conto ond'avien, poich'ancor quivi / par si combatta e corra il sangue in rivi». In ciò, ci sembra che il Marino, sia pur sottotraccia, individui un carattere preciso delle guerre di ogni tempo e segnatamente di quelle del suo. Accanto ai grandi nomi risonanti ci sono gli effetti della violenza militare che corrompe e distrugge la società civile:

> Tragedia miserabile a vedere,
> le culte vigne divenir selvagge
> e dal furor del foco e de le spade
> abbattutti i villagi, arse le biade.
>
> [...]
>
> Il vomere già curvo, or fatto acuto
> a Bellona è donato, a cerer tolto.
> (X, 134; 136)

E che non conosce tregua:

> Tornano a scorrer l'armi, ov'ancor stassi
> la prateria sì desolata e rasa,
> che ne stillano pianto e sangue i sassi
> poiché fabrica in piè non v'è rimasa,
> né resta agli abitanti afflitti e lassi
> villa, borgo, poder, castello o casa;

già s'appresta la guerra e già la tromba
altri chiama a la gloria, altri a la tomba.
(X, 239)

Se ai potenti toccano quindi la gloria e la tromba, ai soldati senza nome spetta invece la tomba e la violenza, espressa al suo massimo, informa l'intero mondo «quando di qua, di là l'onda e la terra / tutta è nel sangue e ne l'orror involta».

In questo contesto 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 che si vince in un sol modo, stendendo «le palme» e chiedendo «pietà». Con Enrico «Furore, Discordia Fiera […] Prudenza cieca o Pietà sorda» non hanno più posto ma proprio al culmine della sua potenza «il sol de' Franchi» viene ucciso. 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 il 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*» (220) e similmente con Luigi XIII, una volta salito al trono – ascesa su cui il Cavaliere saggiamente glissa – «chi pur dianzi l'offese ottien *perdono*». In questi due canti, 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 mostri, *ira e furore*,
ma costei sosterrà scettro *innocente,*
pien di *clemenza* e privo di rigore.
(XI, 141)

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.

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 viene alla luce sotto il segno della violenza: «ferino il segno e violento il sito» al momento della sua nascita, 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» (182). Al di là della forza di Citerea, la morte di Adone sarà inevitabile e violenta. Consideriamo, dunque, in che modo la vicenda dell'innocente usignolo e quella dell'altrettanto innocente Filora finiscono per anticipare l'esito della vicenda adonia, soprattutto nell'atto finale della sepoltura come gesto estremo di pietà umana.

2. Fuggendo la dipartita

I canti XII-XIV sono per certi aspetti un corpo estraneo rispetto al poema dalla flebile e lenta trama narrativa, allontando il momento fatale della morte di Adone e offrendo invece un *excursus* inedito nella tradizione del mito. Il lettore onnivoro Marino ingloba così nella sua fabbrica anche quel gusto per il romanzesco e per il romanzo dalle sfumature picaresche e avventurose che a cavallo tra Cinque e Seicento si andava affermando con più convizione. Staccatosi finalmente da Venere, Adone è – per quanto possibile – *agens* e in questo frangente dimostra la sua attitudine alla pietà. Emblematico in questo senso il c. XIV, ma l'intero trittico propone elementi significativi e nuovi, a partire dall'originale personaggio di Falsirena:

c. XII LA FUGA: il canto si apre con l'invettiva contro la Gelosia ed è proprio la Gelosia a riferire senza alcun riserbo a Marte del tradimento di Venere; la minaccia dell'ira del dio della guerra causa la fuga di Adone mentre Citerea placa Marte con le sue doti; il giovane, in fuga, si imbatte nella bella cacciatrice Silvania che lo introduce nel reame sotterraneo della maga Falsirena; quest'ultima si innamora di Adone che però la rifiuta, finendo così imprigionato;

c. XIII LA PRIGIONE: è il canto in cui la figura di Falsirena si prende la scena, assumendo le tinte tragiche di Medea ed Eritto; dopo aver costretto un'anima a rivelarle a chi appartiene il cuore di Adone, la maga mette in atto un piano col l'aiuto della fedele ancella Idonia; tuttavia, il giovane finisce per bere per errore una pozione che lo trasforma in pappagallo, riuscendo così a tornare a Cipro dove assiste agli scambi amorosi tra Venere e Marte; disperato, Adone torna nella prigione di Falsirena, riassume forma umana e con l'aiuto di Mercurio riesce a fuggire, non senza aver sottratto le armi di Meleagro in cui ancora si cela l'ira di Diana; in chiusura la maga invia il terribile Orgonte sulle tracce di Adone;

c. XIV GLI ERRORI: nella prima parte del canto Adone, in abiti femminili, viene fatto prigioniero dalla schiera di Malagorre e imprigionato insieme ai gemelli Filora e Filauro; sia quest'ultimo, sia Malagorre si innamorano di Adone-Licasta; il covo dei banditi viene assalito dagli sgherri di Orgonte sulle tracce di Adone: tra gli scontri, spicca quello tra il bell'Armillo e l'orrido generale di Falsirena, chiara anticipazione dell'impari fronteggiarsi di Adone col cinghiale; il giovane, dimostrando un'inedita intraprendenza riesce a fuggire, causando però involontariamente la morte di Filora e Filauro; sulla sua strada trova il nobile cavaliere Sidonio che gli racconta la propria storia d'amore con Dorisbe; dopo ulteriori peripezie Sidonio e Dorisbe riusciranno a raggiungere una felice unione, grazie al perdono della regina Argene, segnando così uno dei rari lieto fine all'interno del poema.

2.1 Da Falsirena ad Argene: la legge della pietà

Il c. XII può essere considerato un canto a struttura circolare: si apre con l'empietà della Gelosia e l'ira di Marte e si chiude con «l'ira amorosa» e il proposito di vendetta di Falsirena, amante rifiutata. In mezzo, si pone la fuga di Adone dal temibile dio della guerra e la sua resistenza alle profferte della maga.

Le prime occorrenze del sema in analisi rientrano nella canonica descrizione dell'ira di Marte che ha posto «ogni pietate in bando» e di Venere che, per placare il furore dell'amante geloso, «con pietosi gesti» gli asciuga il sudore, regalando poi al lettore un magnifico monologo da commedia retto dall'abilità tutta femminile di capovolgere la situazione. Specie per quanto riguarda Citerea, la pietà si colloca ancora nel regime amoroso e su questa nota si articolerà anche il lamento finale di Falsirena.

Seguiamo Adone, in fuga dopo che Amore ha avvisato dell'arrivo di Marte, errante e spaventato come erano state Angelica nel *Furioso* (I, 33 e ss.) e Erminia nella *Liberata* (VII). Nell'orrore della notte, al suon dei grilli e degli uccelli, il giovane unisce il suo lamento, simile a quel che «suol di primavera a mezanotte / formar tra' rami il rossignuol dolente» (98). Risponde e amplifica il duolo di Adone «l'abitatrice delle opache grotte», la disperata Eco che «replica per pietà

le note estreme».[75] Il trittico rispecchiarsi di Adone-usignolo-Eco connota questa pietà come la comprensione reciproca tra coloro che hanno perso chi amavano.[76]

Stremato, Adone si addormenta. Al suo risveglio, mentre disperato scruta l'anello magico donatogli da Venere, ecco che una «cervetta estrana […] / gli salta entro le braccia» (105), cercando in lui rifugio e difesa. Naturalmente la scelta dell'animale non è casuale, complice un *topos* consolidato[77] e il ruolo stesso della cerva nell'economia del poema, sia in termine di similitudine (Venere e Psiche), sia come espediente narrativo. In particolar modo, Pozzi sottolineava come:

> un cervo in fuga (al c. 2) svia Adone e lo conduce a Venere (al bene) così come un cervo che si avvicina (qui al c. 12) avvia Adone a Falsirena (al male).

È indubbio che Marino replichi capovolgendo l'incontro di Adone con le due donne, ma non va dimenticato che una cerva già nel c. I aveva condotto il giovane da un'altra personificazione femminile, la Fortuna e parimenti adesso la cerva di Falsirena garantisce a «chi la prende alta fortuna».[78] Quel che ci interessa più da vicino è però la caratterizzazione di Adone nell'uno e nell'altro caso. Tanto nel

---

[75] L'ottava viene citata come autorevole precedente in A. APROSIO, *La vigilia del Capricorno. Note tumultuarie di Paolo Genari di Scio[...] alle Epistole heroiche [...] di Lorenzo Crasso,* Venezia 1667, opera firmata con pseudonimo da Aprosio il quale per il v. 5 dell'Epitaf. III dell'avvocato napoletano, così annota: «Il Cav. Marini, in luogo però di cui *non mi ricordo*, in proposito dell'Echo», riportando poi i vv. 5-8, ott. 98 (p. 112). Forse per questa stessa strada, considerando la somiglianza della citazione, i medesimi versi – sia pur con qualche variante – pervengono fino a P.A. CORSIGNANI, *Avvertimenti civili, politici e morali per un Giovane che desidera esercitarsi ne' Governi,* Roma, 1708, quando l'autore tratta della pazienza necessaria «al Giovane di carica», pazienza che però non deve portare a tacere delle calunnie e delle offese ricevute: «e come in un certo luogo (*che non mi ricordo*) cantò il Cavalier Marini nel proposito dell'Echo, col tacere cresce il dolore» (pp. 158-157).

[76] Una triade analoga era già comparsa nei *Sospiri d'Ergasto*: «[...] Eco, e tu, che talor de' miei lamenti / ti stanchi a replicar gli ultimi accenti. // Odi quel rossignuol, che spiega il volo / da l'orto al mirto e poi dal mirto al faggio; / odi come, dolente a tanto duolo, / del tuo torto si lagna e del mio oltraggio; e par che dica sconsolato e solo, / s'intender ben sapessi il suo linguaggio: / – Abbi pietà d'Ergasto, o Clori avara / da le cui note ogni augelletto impara! –».

[77] Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Selvaggia dilettanza,* cit., pp. 213-328 (§ *La candida cerva*) e soprattutto pp. 321-328 per l'utilizzo de *topos* nell'*Adone*; P. SISTO, *«Dietro una cerva lieve e fuggitiva». L'animale delle lunghe corna tra memorie letterarie e immagini simboliche*, «Esperienze letterarie», XLI, 2 (2016), pp. 3-18.

[78] E l'immagine della fortuna tornerà nella supplica di Falsirena ad Adone: «Intenerisci il tuo selvaggio ingegno / prendi il crin che Fortuna or t'offre in dono» (XII, 249).

c. I quanto nel successivo, quella del giovane è un'azione di movimento, del cacciare e del vagare; nel c. XII, invece, la reazione pertiene il campo degli affetti. Alla preghiera silenziosa della cerva che «con gemiti e sospir pietà chiedea» (110), Adone non resta indifferente. Se è vero che poi la ninfa Silvania ricondurrà l'attaccamento dell'animale alla capacità del bel garzone di far innamorare persino le fere, dal canto suo Adone reagisce non per amore ma per compassione. Trovandosi di fronte la ninfa e il suo «perricco», il giovane si fa difensore del «vezzoso animal» perché:

> Incrudelir ne' semplici innocenti
> non conviensi a beltà celeste e santa.
> Vive pietà ne le divine menti
> né la gloria maggior di Giove si vanta.
> Ben, s'in me fien giamai forze possenti
> a compensarti di mercé cotanta,
> potrai del mio voler come ti piace
> sempre dispor». Così le parla e tace.
> (XII, 114)

I tratti noti della fisionomia d'Adone sono essenzialmente due: amante e cacciatore. Sono queste le occasioni in cui viene coinvolto, più in senso passivo nella prima, *agens* invece nella seconda. Nel trittico dei cc. XII-XIV assume però una nuova fisionomia come *agens pietatis*. Nell'occasione della cerva, Adone sottolinea la pietà dovuta agli innocenti dalle divine menti, offrendo l'altra faccia della medaglia del *locus* di *Inf.,* XX, 28-30 sulla mancata pietà per i dannati: «Qui *vive* la *pietà* quand'è ben morta; / chi è più scellerato che colui / che al *giudicio divin* passion comporta?». Il passo dantesco permette una doppia interpretazione dove o lo scellerato è il pellegrino che prova compassione anche per i condannati, oppure – preferibilmente – indica quei dannati della quarta bolgia, ossia i maghi e gli indovini. Muovendosi tra le due, sulla soglia del regno della maga Falsirena, Adone si fa promotore di pietà verso l'innocente ma è ancora una manifestazione dimidiata. Ciò è chiaro sin dalla seconda parte dell'ottava perché nessuna forza possente ha mai dimostrato – né dimostrerà – l'imbelle figlio di Mirra, anche se è da registrare come, pure in quest'occasione, egli si offra come un sostituto, sorta di capro espiatorio. E soprattutto è evidente come la difesa da parte di Adone sia fine a sé stessa dato che la cerva è immortale. Serve però ad aggiungere qualcosa al profilo del giovane e, naturalmente, è necessaria in quanto avviamento all'avventure nel regno della maga. Ad esso, Adone viene introdotto

da Silvania prima attraverso la descrizione poi ivi conducendolo, con movenze da Virgilio dantesco.[79]

In una torsione narrativa poco sensata, all'ott. 167-168 ritorna *ex abrupto* il desiderio di vendetta di Amore che colpisce Falsirena con la sua freccia volendo tener separati Venere e Adone. Il lamento della maga innamorata è tra i punti più alti del poema e la pregiata tessitura fonica ne ha garantito la fortuna anche in musica, arte sorella in cui per la verità l'intera vicenda di Falsirena ha più di un'eco.[80] Spronata da Idonia,[81] la maga decide di avvicinarsi ad Adone dormiente, ricalcando palesemente le azioni di Venere nel c. III. Svegliato di soprassalto, si sottrae agli «assalti audaci» della nuova innamorata ed è nel dialogo tra i due che il sema 'pietà' ritorna con insistenza, instaurando una sorta di gerarchia:

Falsirena ad Adone	Reazione di Adone

[79] Emblematica l'ott. 155 in cui Silvania si rivolge al coccodrillo: «Vennegli incontro e cominciò parole / minacciose a formar d'uman linguaggio. / Taci bestia malvagia, odiosa al sole, / non impedir nostro fatal passaggio. *Così vuol chi quaggiù può quanto vole*" / disse Silvania, e seguitò 'l viaggio. / Fuggì la fera ubbidiente e tacque / e ritornossi ad appiattir ne l'acque». È significativo della parzialità di Stigiani il fatto che in queste ottave rivendichi i furti dal suo *Mondo nuovo* e non il palese calco dantesco: «L'invenzione della cerva, che ha guidato Adone è cosa vecchia [...]. Ma dove l'autor finisce la narrazion di questo guidamento, ivi comincia disperatamente a rubare a me da vari luoghi del Mondo Nuovo», T. STIGLIANI, *Dello occhiale,* cit., p. 296.

[80] Ricordiamo ovviamente il lamento di Falsirena musicato come *Pensieri di novella amante,* nelle sue *Musiche a due voci* (1615) da Sigismondo d'India, dal 1611 capo della musica di camera del duca di Savoia, presso il quale Marino soggiorna dal 1608 al 1615. L'intera vicenda di Falsirena viene poi ripresa in almeno tre melodrammi: *La catena d'Adone* di Ottavio Tronsarelli, rappresentata per la prima volta a Roma nel 1626; *La Maga fulminata* di Benedetto Ferrari, in scena a Venezia nel 1638 e sul finire del secolo (1690) ancora a Venezia *La Falsirena* con libretto di Rinaldo Cialli e musiche di Marc'Antonio Ziani. Per un'analisi ci permettiamo di rimandare a S. STIFANO, *Da La fuga a Gli errori: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l'Adone,* cit.; cfr. pure W. ZIDARIČ, *La catena d'Adone di Mazzocchi e Tronsarelli ovvero la trasposizione dell'Adone di Giovan Battista Marino sulla scena musicale barocca romana,* in *L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito – Movimento – Maraviglia,* cit., pp. 423-442.

[81] Modernissime le parole di Idonia all'ott. 220 sul libero arbitrio e sulla capacità di modificare il proprio destino: «[...]Perché cotanto / abbi teco a dolerti io non comprendo, / quando libera donna, a pien di quanto / brami hai l'arbitrio; e che non puoi volendo? / Se potendo gioir ti stilli in pianto, / pietà non ti si dee, statti piangendo. / L'influenze paventi infauste e felle? / E non sai che 'l saver vince le stelle?».

«piacciati udir, non esaudire i *preghi*; sol che 'n pace m'*ascolti* io mi consolo; non mi negar *pietà* s'*amor* mi neghi». (XII, 248)	Poi che tra lo stupore e la *pietate* Adon dubbio tra sé ristette alquanto, e prestò più benigne e men turbate l'orecchie a quel *pregar*, le *luci* al pianto, in sua voglia ostinossi a l'*ascoltate* note, non men che soglia aspe a l'incanto; sopir però quelle faville accese *volse*, se *non pietoso almen cortese*. (XII, 251)
«*volgimi* da' que' dolci amati *rai* *men crudo almen* se *non pietoso* un guardo». (XII, 250)	

Si tratta di punti nevralgici dello scambio tra Falsirena e Adone, tant'è che con un'accorta operazione di selezione, il Tronsarelli nella *Catena d'Adone* li riprenderà quasi letteralmente.[82] Nelle parole della maga il Marino stila una gerarchia, rimpicciolendo sempre più le richieste di Falsirena: se Adone non le concede amore, le dia almeno pietà; se non può esser pietoso sia almeno non crudele – vale a dire cortese – nei suoi confronti. Lo stesso *climax* discendente viene rispettato nella reazione di Adone, che volge il suo sguardo su Falsirena, assestandosi al terzo gradino della scala: non è lo sguardo di un innamorato (1° grado) ma se non pietoso (2° grado) almeno è cortese (3° grado). Il cortocircuito amore-pietà-cortesia era topos già consolidato in Dante, Petrarca e Boccaccio[83] e

[82] Eccezion fatta per il mariniano «non mi negar pietà s'amor mi neghi», per il resto mantiene tutti gli scambi in III. 3

[83] Cfr. Per Dante si consideri non soltanto la *Commedia*, ma anche l'intera vicenda della *Vita nuova* oppure formule come quelle ravvisabili in *Così nel mio parlar voglio esser aspro:* «e non sarei pietoso né cortese»; per Petrarca si può ricordare *Rvf,* 351 *Dolci durezze, et placide repulse* dove amore, pietà e cortesia sono tutte connesse a Laura, ma rilette in una luce positiva che non allontana dalla retta via; in ultimo, meravigliosa interpretazione del cortocircuito amore – pietà – cortesia si ritrova nella prima novella della IV giornata, quella di Tancredi e Ghismunda, nel *Decameron* di Boccaccio.

aveva trovato sul finire del Cinquecento nuova linfa vitale, come rivelano i *Dialoghi* tassiani.

La rielaborazione mariniana viene considerata da Stigliani come «tolta al Pastor Fido»[84], in particolare in occasione di 250, 6 e 251, 8, ossia proprio i versi interessati dalla gerarchia affettiva. Tuttavia, a ben vedere, non si tratta di ripresa letterale ma tuttalpiù concettuale, probabilmente dal lamento di Dorinda in IV. 9 dopo esser stata ferita dall'amato Silvio:

> Ma se con la pietà non è in te spenta
> gentilezza e valor, che teco nacque,
> non mi negar, ti prego,
> anima cruda sì, ma però bella,
> non mi negar a l'ultimo sospiro
> un tuo solo sospir.
> (*Pastor fido,* IV, 9)

Il passo sarà poi inserito nel libro V dei *Madrigali* di Monteverdi, a dimostrazione della fortuna del *topos* ravvisabile anche nelle voci poetiche femminili, da Gaspara Stampa a Isabella Andreini.[85]

Ma più interessanti rispetto a queste rete di comune sentire, sono le considerazioni pertinenti al Marino citatore di sé stesso. Si prendano i versi 5-8 dell'ott. 250 che chiudono il discorso di Falsirena:

> Volgimi da' que' dolci amati rai
> men crudo almen se non pietoso un guardo,
> luce mia, fiamma mia cara e gradita,
> bene, speranza, core, anima e vita.
> (XII, 250)

Come già segnalato da Russo l'intero v. 6 era stato utilizzato dal Marino nella *Sampogna*, segnatamente *Idillio XII,* ossia i *Sospiri d'Ergasto* e parimenti nella *Galeria,* nel componimento *L'immagine crudele* che chiude la sezione pittorica delle *bellicose e virtuose* e dei ritratti femminili. Al di là della ripresa letterale,

---

[84] T. STIGLIANI, *Dello Occhiale,* cit., p. 305.

[85] Cfr. G. STAMPA*, Spera nella pietà dell'amante,* in EA. *Rime,* Venezia 1554: «Rivolgete talor pietoso gli occhi / da le vostre bellezze a le mie pene, / sì che quanta altezza indi vi viene, / tanta quindi pietate il cor vi tocchi»; I. ANDREINI, *Egloga III,* in EA. *Rime,* Milano 1601: «Sgombra da lui la natural fierezza, / fa che benigno le pietose orecchie / porga a' miei giusti preghi, / e pietà non mi neghi».

fermiamoci a considerare il contesto e le conseguenze. Nei *Sospiri*, la richiesta di Ergasto affinché Clori lo guardi quantomeno in modo compassionevole resta priva di riscontro. Lo stesso pastore sa di star rivolgendosi alla ninfa tanto bella quanto «fiera e crudel», tanto più che di fronte al lamento dell'innamorato ella arma «il petto d'orgoglio» (VI). Parimenti inascoltata resta la richiesta dell'io lirico della *Galeria*: il pittore non è riuscito nel suo ritratto a emendare l'unico difetto della donna, ossia la sua crudeltà e a far sì che si mostrasse «pietosa almen dipinta». Anzi la crudeltà da attributo della donna diventa attributo della tela, «simulacro spietato». Nel citare sé stesso il Cavaliere non si sottrae al gioco di risemantizzazione e di capovolgimento già messo in atto per altri. Nel poema, contrariamente ai precedenti, la richiesta dell'innamorata non ricambiata è ascoltata e esaudita per quanto possibile, sia pur al grado più basso della cortesia.

È a questo livello che si colloca la risposta d'Adone come vedremo, sconvolgendo le attese che le ultime parole di Falsirena avrebbero potuto generare. Infatti, anche i vv. 7-8 costituiscono una ripresa mariniana, questa volta dai *Trastulli estivi,* canzone inclusa nella sezione *Amori* della *Lira* (1614):

> Dolce meco la strinsi,
> appellandola pur *luce gradita,*
> gioia, *speranza, core, anima e vita.*
> (vv. 97-99)

Anche qui si assiste al rovescio della situazione: per quanto appellato come «crudele», l'uomo arriva a possedere la donna con la sua «violenza soave». Con misogina ironia l'io lirico sottolinea nel congedo rivolgendosi alla canzone stessa che «lasciar intatta / da sé partire amata donna e bella / non *cortesia,* ma villania s'appella».

Adone, invece, non è posseduto da Falsirena. La sua risposta, anzi, si assesta sul registro cortese tradizionalmente inteso, se non addirittura epico. Il parlar «rigido e dolce» del giovane ha sfumature virgiliane quando, come novello Enea, Adone rifiuta l'amore di Falsirena perché non è signore delle sue voglie: «Ma che poss'io? / Forza d'onor mi move / e tenor di destin mi chiama altrove» per poi lanciarsi in considerazioni morali che invitano la maga a vincere la passione e a domare il desiderio. In un'inedita caratterizzazione Adone si presenta qui fermo e saldo nell'abbandonare Falsirena, ma non crudele come subito si affretta a precisare il narratore. Il caso della maga avrebbe «a pietà mosso uno scoglio»[86]

[86] Vedi *supra* per la medesima immagine nel c. IV per Psiche.

e se Adone si allontana è solo perché non potrebbe sopportare di vederla così «afflitta e trista»:[87] non crudeltà dunque, ma quasi timore di eccesso di compassione, nel senso etimologico del termine.

A nulla valgono gli allettamenti presentati da Idonia, «incantatrice astuta» ai cui assalti Adone non si piega, fermo nel suo disinteresse per l'oro e per maga.[88] Ma a questo punto si prende la scena l'affetto opposto: Falsirena è mossa dall'ira amorosa alla vendetta. Adone viene imprigionato e non sarà un caso che sia prigioniero nel carcere di Falsirena per un tempo in cui «quasi il corso passò di tutto il verno» (XII, 290), corrispondente nel mito greco a quella parte dell'anno in cui il fanciullo si trovava agli inferi insieme a Persefone secondo quanto narrato dallo Pseudo-Apollodoro nella *Biblioteca.* Per tornare tra le braccia di Afrodite/Venere l'Adone del mito dovrà attendere l'arrivo della primavera, l'Adone del poema almeno altri due canti.

Anche il c. XIII si chiude sui propositi di vendetta di Falsirena, resi ben più concreti dal terribile Orgonte. Altrettanto terribile si presenta la maga stessa nelle ottave in cui ricalca le orme di Medea ed Eritto: è qui che la figura di Falsirena giganteggia, rivelando tutta la capacità mariniana di dipingere con tinte orrifiche e macabre. Al di là però di snodi importanti per la vicenda – tra cui ricordiamo almeno la magia di Falsirena, la metamorfosi di Adone e della stessa maga, gli amori di Venere e Marte – ci interessa sottolineare come questo sia il canto della pietà negata. Se nel c. XII si son date le coordinate degli affetti in gioco, il c. XIII e il c. XIV si pongono in modo bilanciato, il primo come canto dell'empietà, il secondo come canto della pietà.

Tale empietà va ricondotta a due diversi campi semantici. Da una parte c'è l'esecrabilità dei comportamenti di Falsirena e di tutto ciò che le pertiene: già nell'invettiva iniziale la magia viene resa come «empie fiamme insane» che agitano col furore le umane menti (6); «abominandi e empi» sono i sacrifici da

---

[87] La dittologia dal sapore petrarchesco (vd. per esempio F. PETRARCA, *Trionfo d'Amore,* II, in ID., *Trionfi*) ricorre anche in Lorenzo de'Medici, nella canzone *Meglio morte che star lontano da lei*, ove si ritrovano numerosi motivi topici ricorrenti anche nel passo mariniano: il richiamo al potere d'Amore e della Fortuna, l'amore che passa per gli occhi, il timore della separazione cfr. L. DE'MEDICI, *Opere,* II, a cura di A. Simioni, Bari 1914.

[88] Russo rivela acutamente il rimando al personaggio tassiano di Goffredo: «la risposta di Adone, all'insegna della moderazione e della sobrietà, è audacemente calcata da quella di Goffredo a Emireno, nel passaggio conclusivo della *Liberata* (XX, 142: "Il ciel non diemme / animo tal che di tesor m'invoglie. / Ciò che ti vien da l'indiche maremme / abbiti pure, e ciò che Persia accoglie"); operazione grazie alla quale l'eroe imberbe del poema di pace pronuncia le parole del pio Goffredo sulle soglie del Santo Sepolcro», E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 1294.

lei perpetrati (20), così come tra gli ingredienti della «mistura immonda» compaiono «abominande fecce, empi sozzumi» (56); sulla stessa scia, la pronuncia dell'anima richiamata a forza dal «mondo empio e funesto» (76) che racconta quanto ascoltato dall'«empia Gelosia» ma che si lancia anche in una condanna finale di Falsirena:

> Permette il *giust*o ciel per questo scempio
> e per l'audacia sol del tuo peccato
> ch'osò con *strano* e *non udito* essempio
> *sforzar natura e violare il fato*,
> che non s'adempia mai del tuo cor *empio*
> il *malvagio* appetito e *scelerato*:
> né te l'amato bene amerà mai
> né tu del bene amato unqua godrai.
> (XIII, 81)

«Empio soggiorno» (166), «empia magion» (227), «maga empia» (241) dunque. Tuttavia, va segnalato che nel susseguirsi di processi e censure, l'aspetto profano della magia nera di Falsirena non costituirà mai un particolare problema, cogliendo in esso soprattutto un'operazione letteraria.

Oltre che a un campo di una scelleratezza sacrilega, l'empietà viene attratta – come spesso accade nel poema – all'interno delle dinamiche dell'*eros*, nel senso di crudeltà e di mancata compartecipazione ai sentimenti dell'innamorata. Dal punto di vista di Falsirena è dunque Adone l'«Idol crudel» (26), come rivela nel suo lamento intessuto di tessere petrarchesche (ott. 22-30) per le quali aggiungiamo la segnalazione di *Rvf,* 265 per l'ott. 27:

Pregando, amando, lagrimando, ahi folle, ottener l'impossibile credei. Far una selce impenetrabil *molle* Più tosto che quel core io *spererei*. (XIII, 27)	Vivo sol di *speranza,* rimembrando Che poco humor già per continua prova *Consumar* vidi marmi et pietre salde. Non è sì duro cor che, *lagrimando, pregando, amando*, talor non si smova, né sì freddo voler, che non si scalde. (*Rvf,* 265)

Marino ribalta qui sia l'andamento formale sia quello concettuale del sonetto di Petrarca. Se quest'ultimo presentava prima il motivo della speranza, poi quello proverbiale latino del *gutta cavat lapidem* e poi la catena di gerundi per descrivere le azioni dell'innamorato nei confronti dell'amata,[89] nell'ottava del Marino i tre motivi si trovano secondo la sequenza opposta proprio per corrispondere al rovescio del concetto. In Petrarca la speranza è flebile ma possibile perché, così come la goccia intacca la dura pietra, anche il più duro cuore può esser smosso da lacrime, preghiere e amore. Nel caso di Falsirena siamo invece nel reame dell'impossibile perché Adone schernisce i suoi affanni e ingrato – come era stato Narciso – chiude le porte alla pietà, chiusura su cui insiste anche la fedele Idonia contro questo barbaro «empio e protervo» che «di chi langue d'amor pietà non prende» (84). Per questo, spiega Idonia, le arti della maga devono esser impiegate affinché «l'inessorabil tuo diverrà pio» (87).

Sebbene Falsirena faccia manifestazione di pietà nei confronti di Adone («di chi mi fa doler prendo pietate»), è naturale considerare questa pietà ancora legata al campo dell'*eros* perché nulla di compassionevole c'è nel carcere in cui è rinchiuso il giovane. Anzi, la situazione è tale che persino il molle Adone viene contaminato dall'ira, reagendo all'*avance* dell'orrida Feronia: «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». È l'unica occasione nell'intero poema in cui assistiamo ad una reazione fisicamente violenta di Adone, subito sanzionata da Idonia in termini di crudeltà (104; 106), ricordandogli infin «che se non sleghi e sciogli / chi del suo prigioniero è prigioniera / senza trovar pietà fra tanti affanni / in villana prigion perderai gli anni».

---

[89] Cfr. G. BRITONIO, *Gelosia del Sole,* a cura di M. Marrocco, Roma 2016, Parte I, 32 *Fondo ne l'aria sempre e scrivo in l'onde* dove l'impossibilità dell'esperienza d'amore ricambiato viene sintetizzata nella terzina conclusiva: «Provo piangendo, amando e lagrimando / volger i fiumi adietro da lor corso, / e fuor di spene andar pietà cercando»; P. BEMBO, *Rime rifiutate,* III, in ID., *Prose e Rime,* a cura di C. Dionisotti, Torino 1966[2], dove si legge: «Dolce tacendo, amando, e desiando / romper un sasso, e raccender un gelo / pregando, sospirando, o lagrimando». Oltre alla puntuale e precisa *Introduzione a Pietro bembo* di Dionisotti, ivi, pp. 9-56, si veda P. SABBATINO, *Sulla tradizione a stampa delle Rime di Bembo,* «Studi e problemi di critica testuale», 28 (1984), pp. 57-98; per una declinazione spirituale del motivo cfr. M. BUONARROTI, *Oimmè, oimmè, ch'i' son tradito,* in ID., *Rime,* cit., canzone in cui si legge: «Le fallace speranze e 'l van desio, / piangendo, amando, ardendo e sospirando / (ch'affetto alcun mortal non m'è più nuovo) / m'hanno tenuto, ond'il conosco e pruovo, lontan certo dal vero».

Per il resto la caratterizzazione di Adone – sia pur presentando alcuni tratti innovativi in termini di onore e astuzia – resta soprattutto quello dell'innamorato. Sostituito il suo anello magico e senza la possibilità di rimirare il volto amato, il giovane si lascia prendere dallo sconforto e si lancia in una *vituperatio amoris* che coinvolge tanto l'«Amor empio» quanto l'«empia Fortuna». È grazie all'intervento di Mercurio che Adone scopre l'inganno e scopre di esser ancor amato da Venere anch'ella rinchiusa in una «cruda prigion», ossia la compagnia di Marte, di cui non può liberarsi perché «Amor contro Furor non ha possanza» (140).[90]

La chiusura gnomica della lettera di Venere è, come segnalato da Russo, «un bel rovesciamento rispetto alla potenza infinita di Amore tante volte dichiarata», sebbene non rispecchi poi a pieno le vicende narrative del canto. Il c. XIII, infatti, vede l'addensarsi di numerose vendette su Adone. Si parta da quella di Vulcano, istigato da Apollo (accoppiata a cui si deve anche l'invenzione della prigione e della catena di Falsirena): vendetta che ha per oggetto Venere ma che mira a servirsi del giovane come mezzo. Nel «torto dio» torna il ben noto collegamento tra vendetta e ira («dal furor trafitto e vinto»; «negli spiriti inquieti impeto d'ira» «fabro crudel»; «spietata mano»; «feritore infuriato e pazzo»), ma la freccia consegnata da Apollo che avrebbe dovuto portar «crudelitate e sangue» viene sostituita da Mercurio con una freccia sottratta dalla faretra d'Amore. In questo modo, Vulcano ottiene il risultato opposto: anziché uccidere Adone e sottrarlo così a Venere, fa sì che la passione del giovane per la dea diventi ancor più forte. Vince dunque qui l'effetto dell'amore su quello del furore e parimenti anche il quadro di Venere e Marte che si offre agli occhi d'Adone trasformato in

[90] Il verso viene riportato identico nella commedia F. GENTILE, *Li Trastulli d'amore di don Francesco Gentile da Barletta,* dedicata a Carlo Gonzaga, Viterbo 1647. L'altrimenti sconosciuto Francesco Gentile mette in atto una vera e propria operazione di scomposizione e appropriazione dei versi mariniani dell'*Adone,* sebbene non faccia mai il nome né dell'autore né del poema in anni in cui, nonostante la condanna ventennale all'Indice, l'interesse per l'*Adone* doveva essere ancora vivo come prova l'estremo tentativo di Anton Giulio Brignole Sale documentata in C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura,* cit., pp. 292-306. La commedia in musica del Gentile è un interessante caso di studio per la sopravvivenza 'a frammenti' dell'*Adone*, echeggiato sin dal titolo ma anche nel prologo nello scambio tra Amore e Sdegno, per cui vd. *Ad.,* XVIII, 1-6 e come si diceva nell'utilizzo dei versi a mo' di *sententiae* per cui registriamo già solo in atto I, scena 1: «Langue ferita, e di ferir pur vaga / Impiagato m'ha il cuor con la sua piaga» da *Ad.,* III, 119; «E chi celar potrà fiamma rinchiusa / Se col proprio splendor se stess'accusa?» da *Ad.,* XII, 211; «Amor contro furor non ha possanza» da *Ad.,* XIII, 140.

pappagallo rispetta la medesima dinamica, questa volta condensata nel finale «vincan, vincan gli amori e cedan l'armi!».

Insieme alla vendetta di Vulcano – che come dio furente di gelosia sarà sostituita nell'atto finale da Marte –, su Adone si abbatte la furia di Diana e di Falsirena. Su quest'ultima si chiude il canto, con la maga che affida la propria vendetta al terribile Orgonte il quale «pietà, ragion, religion non cura» e le cui gesta saranno il motore degli eventi dal c. XIV. Scompare così Falsirena dalla scena del poema, anche se troverà nuova linfa vitale al di fuori di esso,[91] e per la verità anche gli esiti della sua vendetta non andranno oltre il canto successivo con cui si chiudono le vicissitudini di Adone separato da Venere.

Ma prima della vendetta di costei, Adone attira su di sé anche l'ira di Diana nel momento in cui sottrae le armi di Meleagro al tesoro della maga dell'oro. È un passaggio piuttosto incidentale, segnalato però dall'intervento profetico del narratore.[92] È questa infatti la vendetta che su tutte avrà maggior seguito, contribuendo infine alla morte del giovane sia pur nel susseguirsi di una flebile trama narrativa. Il ruolo di Adone come catalizzatore di vendetta e violenza veniva sottolineato anche da Angelico Aprosio nel corso della sua strenua difesa del poema mariniano. È indubbio che la critica di Stigliani nell'*Occhiale* sulla mancanza di compattezza e coesione dell'*Adone* ne cogliesse certamente uno dei maggiori difetti. Ecco allora che nel voler trovare un filo conduttore l'Aprosio si rivolge nel capitolo IV della sua *Sferza poetica* a Scipione Errico (altro partigiano mariniano) per sottolineare l'errore di Stigliani: in primis, si sottolinea come l'ira di un Dio – in questo caso di Amore sferzato dalla madre – sia più che sufficiente per dare il via alla macchina narrativa perché «dallo sdegno d'Amore cattivello, Signore Stigliani, nasce ogni cosa».[93] Il Sapricio, pseudonimo per l'occasione di

---

[91] Per la fortuna del personaggio di Falsirena in musica ne *La catena d'Adone* (1627), *La maga fulminata* (1638) e *La Falsirena* (1690) cfr. *supra,* nota 80.

[92] *Ad.,* XVIII, 251: «Adon che fai? Deh qual follia ti tira / armi a toccar d'infernal tosco infette? / Ahi trascurato, ahi forsennato, mira / chi quell'arco adoprò, quelle saette. / V'è di Diana ancor nascosta l'ira, / son fatalmente infauste e maledette. / Da che la fera sua fu da lor morta / infelici l'ha fatte a chi le porta».

[93] A sostegno della sua tesi sulla potenza dell'ira Aprosio porta due notevoli *auctoritates,* ossia l'Achille omerico citato secondo la *Versio latina,* ed. Genova 1580 (cfr. R. SOWERBY, *The Homeric "Versio Latina",* «Illinois Classical Studies», 21 (1996), pp. 161-202) e il prologo dell'*Aminta* tassiana per cui Amore è «[...] non mica un dio / selvaggio, o de la plebe degli Dei, / Ma tra grandi, e celesti il più potente, / Che fa spesso cader di mano a Marte / La sanguinosa spada, et a Nettuno / Scotitor de la terra, il gran Tridente, / E i folgori eterni al sommo Giove», A. APROSIO, *La Sferza poetica di Sapricio Saprici,* Venezia 1643, p. 20.

Aprosio, continua poi la requisitoria contro la pretesa dell'autore dell'*Occhiale* secondo il quale la morte di Adone nasce dalla sola gelosia di Marte. Si dice che non solo la furia del dio sarebbe «bastantissima cagione» ma si recupera poi il filo narrativo legato alle armi di Meleagro e all'ira di Diana, riportando proprio l'ott. 251 così commentata:

> S'aggiunge, che non solo Marte ma Diana ancora cospirò alla morte dell'infelice Adone, come si può vedere dalle stanze xxxij per fino alla xxxxi del ca. xiix. Anzi nella xxxx ragionasi delle armi di Meleagro, le quali già dicemmo esser stata cagione della sua morte.[94]

E in effetti il Marino riprenderà il riferimento alle armi maledette nel c. XVIII, quando Marte e Diana si apprestano ormai a preparare l'agguato fatale contro Adone.

Con il c. XIV si chiude il trittico di Falsirena con un Adone, ancora una volta, ben poco eroico e nuovamente in fuga. Per sfuggire al terribile Orgonte, il giovane non esita ad indossare abiti femminili in un travestitismo che è chiara eco della vicenda di Achille[95] e che è al contempo un palese rovesciamento delle vestizioni dei nobili cavalieri. Riprendendo la struttura ellittica individuata da Pozzi per l'intero poema, anche il c. XIV si articola su due fuochi, l'uno con vicende di guerra (lo scontro tra le bande di Orgonte e Malagorre), l'altro con vicende d'amore (gli innamorati Sidonio e Dorisbe). A fare da collante si pone soprattutto Adone ma anche la coppia di gemelli Filauro e Filora ricopre un ruolo importante, specie come vedremo per quanto riguarda la connessione pietà-sepoltura.

In questo procedere duale anche l'invettiva d'apertura contro la decadenza dell'arte militare presenta due vizi propri non solo della realtà dei personaggi, ma pure della realtà dell'autore stesso. Da una parte si lamenta la mollezza di una società in cui alla guerra si è sostituita la *giostra*, dove ci si misura non sui campi di battaglia ma nei tornei e nei teatri, dove l'obiettivo non è ottenere la fama dalle proprie nobili imprese ma il piacere della donna amata. A questo nucleo corrisponde la vicenda di Sidonio e Dorisbe[96] e in questo senso, il Seicento

---

[94] Ivi, pp. 23-24.

[95] Per l'episodio di Achille a Sciro vd. STAZIO, *Achilleide,* I; IGINO, *Fab.* 96 ed oltre alle fonti classiche DANTE, *Purg.,* IX, 34-42.

[96] Per dimostrare il suo nobile *status* a Dorisbe, Sidonio racconta ad Adone che: «Io per farle talor più chiara mostra / de l'esser mio, di lucid'armi adorno, / uscire in piazza e comparire in giostra / con pompose livree soleva il giorno» (283) e nel momendo decisivo dell'incontro la

sempre presentarsi come il secolo delle grandi corti, dei grandi spettacoli, della leggiadria e della mollezza.

L'invettiva si chiude però sull'aspetto paradossale del tempo: se alle guerre sembrano preferirsi le giostre, è pur vero che la violenza non è scomparsa e anzi l'arte militare – e la 'nobile' violenza legata ad imprese virtuose e prode – ha subito un'ulteriore *degradatio* nella brama del possesso che muove gli attuali uomini d'arme tal che «son le guerre per lor fatte rapine». A questo nucleo corrisponde la figura di Malagorre[97] e in questo senso il Seicento si presenta come il secolo del sangue, degli scontri, delle invidie e della decadenza.

A questo dualismo va ricondotta anche la nostra linea d'indagine circa la pietà come antidoto della violenza. In linea di massima, possiamo dire che se nella parte del canto occupata da Orgonte è nettamente prevalente l'aspetto orrifico e crudele, dall'altra con la vicenda di Sidonio e Dorisbe e soprattutto con la risoluzione finale di Argene la pietà risulta come forza vincitrice. In mezzo, si pone passivamente Adone, eccezion fatta per l'azione rispecchiata nei suoi doppi (Armillo, Sidonio e Filora) e per il suo sentire pietoso che mai come in questo canto si prende la scena. È questo il canto dove Adone è davvero *agens pietatis*, di una pietà che raggiunge il suo acme nell'atto tutto umano della sepoltura.

La prima occasione che Adone ha per mostrarsi compassionevole è in occasione della sua – ennesima – prigionia, dopo esser stato catturato dalla banda di Malagorre e aver assunto l'identità femminile di Licasta. Si ritrova così con i gemelli Filora e Filauro, nipoti della regina Argene, anch'essi prigionieri. È l'uomo a raccontare la loro triste storia e tuttavia, anche qui, Marino opera il consueto slittamento dalla dimensione affettiva a quella erotico-sensuale, slittamento che si registra proprio nel confronto con la fonte principale dell'episodio, ossia le *Etiopiche* di Eliodoro. Nel romanzo greco gli amanti Cariclea e Teagene si fingono sorella e fratello una volta catturati. Durante la prigionia, raccontano la loro storia a Cnemone il quale, greco anch'egli, prova pietà per la loro situazione. Nel poema del Seicento, invece, quella comunione che si fondava su un'identità condivisa, prende corpo a partire dalla conoscenza dell'amore, l'unico campo in cui Adone sa effettivamente qualcosa più degli altri: non solo conosce Amore ma ama, riamato, la dea che lo generò. Di conseguenza,

---

dimensione della «guerra» (XIV, 344) passa nel giro di un'ottava ad essere quella della «giostra o torneo» (XIV, 221) che infatti non mieterà vittime.

[97] «Più di una volta in guerra armò la mano / ch'a nobil opre, a grand'imprese er'atta; / ma di vendette cupido e di prede / a l'indegno mestier poscia si diede» (XIV, 17).

la pietà di Adone non è mossa tanto dalle infelici vicissitudini dei gemelli, quanto dalla consapevolezza che Filauro è ormai già catturato da un amore impossibile nei confronti di Adone-Licasta:

> Tacque e volendo dir ch'altra prigione
> tenea e voglie sue strette e legate,
> sospirò sì che ne sorrise Adone
> e parte di quel male ebbe pietate,
> ché, già dotto in amor, di ciò cagione
> ben conobbe esser sol la sua beltate:
> beltà, principio e fin d'un gran tormento,
> vista, amata e perduta in un momento.
> (XIV, 42)

L'arrivo di Orgonte sulla scena separa la coppia da Adone,[98] i primi portati via dal viscido Furcillo, il secondo caduto nuovamente nelle mani di Malagorre il quale, per impedire che la sua amata fugga, la rinchiude in una grotta adombrando già il motivo della sepoltura: «fu dentro questa inospitata caverna / non so se pur depositata io dica / ne la maggior profonditate interna, / o sepolta da lui l'amata amica».

Si assiste così finalmente allo scontro tra le bande armate, scontro in cui risaltano soprattutto Armillo e Orgonte, nel quale si mescolano movenze cavalleresche e animalesche. Il primo è il doppio dichiarato di Adone nonché – nel suo rapporto con Melanto – riproposizione delle epiche coppie di Lesbino e Soldano, Medoro e Cloridiano, Eurialo e Niso. Il suo è quindi un destino segnato:

---

[98] La debolezza di Filauro, anch'egli come Adone acerbe e imbelle, viene resa in questo frangente con una notevole insistenza sulla 'pietà' nelle ott. 52-53 con il motivo della rondine che «con pietoso gemito dolente / l'orecchie assedia a chi pietà non sente», in questo caso il serpente. Il motivo dell'uccello disperato si ritrova in VIRGILIO, *Georg.,* VI, 511-515 e in T. TASSO, *Liberata,* XII, 90 e più in generale, sfruttato dallo stesso Marino in *Ad.,* XVIII, 211, in HOM. *Od*., XVI, 215-219; A. DI COSTANZO, *Rime,* XVI; G. CINZIO, *Hercole,* VI, 38; G. MALMIGNATI, *L'Enrico,* IX; R. GUALFEROTTI, *L'universo,* IV 17; T. STIGLIANI, *Il Canzoniero,* VII per cui vd. *supra.* Sembra comunque che Marino avese ben presente L. GHINI, *Historie di Heliodoro delle cose ethiopiche [...] Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Ghini,* Venezia 1556, libro II, pp. 75-76: «e son simile fatto a quegli uccelli, a cui qualche serpe habbia guasto il nido, e gli divori i figliuoli davanti agli occhi, che temono d'accostarvisi, ne gli sostiene il cuore di doversi quindi partire; combattendo in essi parimente la pietà e 'l timore. Onde tutti turbati volano d'intorno al nido; e con materni lamenti, spargendo vani preghi, assediano le crudeli orecchie; e cercano d'indurre a pietà coloro, che naturalmente non la conoscono».

la sua morte riecheggerà tanto quella degli altri giovani eroi quanto quella del medesimo Adone, l'uno ucciso da Orgonte «innebriato di sangue», l'altro dal cinghiale «ebro di sangue» a sua volta.[99] Ciononostante, l'uccisione di Armillo è l'unica occasione in cui il bestiale Orgonte ha almeno un minimo di dubbio, similmente a quanto accadeva allo Zerbino ariostesco. Mentre però costui finiva per ritirare la mano, con Orgonte restiamo nel regime delle possibilità palesato dalla reiterazione del forse: «et era di ferirlo ancora in forse / e forse, più da presso avendo scorto / quel bel viso gentil, non l'avria morto». Di fatto ad uccidere il bell'Armillo è il «colpo pio» del fido amico Melanto, con una chiara ripresa dei moduli tassiani di nuovo modificati per l'occasione, perché mentre in Tasso Solimano (corrispondente al Melanto mariniano) ha la meglio su Argillano (la cui funzione invece è pari a quella di Orgonte), nel caso del poema secentesco l'esito è diverso:

> In un punto al meschino ardono il petto
> due fiamme, anzi due furie, *Amore* et *Ira*.
> quello il *move a pietà* del giovinetto,
> questa in sé stesso *a vendicarlo il tira*.
> Ma mentre la sua mente un doppio affetto
> or quinci or quindi irrisoluta aggira,
> dal busto il capo Orgonte ecco gli scioglie
> e dal dubbio e dal mondo insieme il toglie.
> (*Ad.*, XIV, 115)

> Ma come vede il ferro ostil che molle
> fuma nel sangue ancor del giovenetto,
> la pietà cede, e l'ira avampa e bolle,
> e le lagrime sue stagna nel petto.
> Corre sovra Argillano e 'l ferro estolle,
> parte lo scudo opposto, indi l'elmetto,
> indi il capo e la gola; e de lo sdegno
> di Soliman ben quel gran colpo è degno.
> (*Liberata*, IX, 87)

[99] Per ulteriori somiglianze si rimanda a S. STIFANO, *Errare heroicum est: l'eroe ne Gli errori del canto XIV dell'Adone*, in *Vita e morte dell'eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*, a cura di M. Sabbatino, Pisa 2021, pp. 217-241, partic. pp. 222-223.

L'uccisione di Melanto appare necessaria per più motivi: in primis non siamo di fronte a leggendari cavalieri e re ma in una banda di masnadieri i cui scontri potrebbero avere qualcosa di epico, se non fosse per l'onomastica e il carattere grottesco delle morti. È quindi naturale conseguenza che il suo agire sia meno efficace e anzi la sua indecisione si qualifica come uno degli errori fatali che danno il titolo al canto. Inoltre in questo modo si ricongiunge ad Armillo ma con il dubbio di un'armonia raggiunta perché lo sguardo finale del giovane sembra non d'amore ma di vendetta.[100]

La seconda parte del canto è dedicata alla vicenda di Sidonio e Dorisbe, necessario completamento anche per comprendere il ruolo della coppia Filauro-Filora. In altra sede si è indagato l'eco tassiano della figura di Clorinda,[101] qui basti dire che se Armillo rappresentava ciò che Adone sarebbe realmente stato in battaglia (con un'impreparazione tale da condurre alla morte), Sidonio è ciò che Adone dovrebbe idealmente essere: un nobile e reale cavaliere. Anche con Sidonio la comunione d'affetti scaturisce dalla condivisa esperienza amorosa, tant'è che Adone ne interrompe il lamento collocando sé medesimo nella corte dei fedeli d'Amore: «cheggio pace e pietà, che ben mi basta / se con Fortuna e con Amor guerreggio».[102] Alle due forze designate come empie nel lamento del c. XIII Adone oppone il binomio – foneticamente segnato – di «pace e pietà». Ed è proprio quest'ultimo affetto che si impadronisce di Adone al sentire la sfortunata storia degli amanti, che genera «pietate e meraviglia», per bocca del cavaliere:

> Egli m'ha ben di sì *pietosa cura*
> vostro dolce languire il core impresso [...].
> (XIV, 188, 1-2)
>
> E tanto più de l'ascoltate pene
> forte *a pietà* m'intenerisco e movo [...].
> (xiv, 189, 1-2)

[100] «Quei la man bella in su 'l costato manco / si pone e dice all'uccisor col guardo: "Io moro, ahi crudo, ma la tua saetta / porta insieme l'offesa e la vendetta"» (XIV, 112).

[101] Cfr. S. STIFANO, *Errare heroicum est*, cit.; EAD., *«L'imagine sua bella e guerriera». Tracce di Clorinda nella galassia mariniana*, di prossima pubblicazione; M. CORRADINI, *Tancredi e il cinghiale*, in ID., *In terra di letteratura*, cit., pp. 179-199.

[102] Nel proprio lamento nel c. XIII Adone aveva designato proprio queste due forze come empie: «Deh che farò? Com'avrò pace alcuna? / Con voi parlo, Amor empio, empia fortuna. // Fortuna empia, empio Amor, quai pene o danni / non sostien chi per voi piagne e sospira?» (XIII, 123-124).

> [...] dissegli Adon: «*Pietosa istoria* invero
> signor narrate, e con pietà v'ascolto».
> (XIV, 314, 3-4)

Una storia che fino all'ultimo atto vede decisamente prevalere la forza opposta alla pietà: significativamente il folgorante incontro tra Sidonio e Dorisbe avviene nel tempio della Vendetta[103] ed è dal desiderio di vendetta che è mossa la regina Argene, madre della giovane, contro lo sconosciuto uccisore – che si rivelerà esser lo stesso Sidonio – del re.

L'atto finale di Sidonio e Dorisbe ricalca palesemente il c. XII della *Liberata*, con i due amanti che si scontrano senza conoscere l'identità dell'altro. Tuttavia, mentre il duello tra Tancredi e Clorinda avviene sul campo di battaglia ed è segnato da un procedere fatale, quello degli amanti mariniani è uno scontro 'organizzato' e la differenza dell'esito passa tutta in un verbo. Quando Sidonio slaccia l'elmo a Dorisbe e la vede e conosce – verbi tassiani –, «bacia colei che *crede* aver trafitta». In quel passaggio alla soggettività si percepisce che Dorisbe non è morta: la «vergin per amor fatta guerriera» (in ciò simile a Erminia) si ridesta. Anzi, di fronte alla terribile scoperta del proprio errore, ossia l'essersi innamorata dell'assassinio del padre, si presenta ben più salda e risoluta, avvicinandosi a un'altra vergine tassiana, la straordinaria Sofronia, ed è pronta a darsi la morte. È qui che avviene la metamorfosi di Argene, personaggio centrale per capire l'importanza del canto nel nostro discorso.

Già quando crede che Dorisbe sia morta – e le è noto il solo crimine di passione di Sidonio – Argene «negar non può pertanto al proprio sangue / la devuta pietà benché severa». In primis, quindi, il sentimento è legato all'affetto familiare. Ma quando Sidonio confessa il suo «errore» e dunque l'uccisione del re, Argene si trova davanti a un bivio: «dee crudel dimostrarsi o mansueta?». Sono le stesse due forze, amore e ira, che già avevano mosso Melanto davanti alla morte di Armillo, l'una generando pietà, l'altra vendetta. L'equazione amore vs ira = pietà vs vendetta si ripropone nella riflessione d'Argene, dilaniata tra il debito verso il consorte assassinato e il sentimento umanissimo espresso da una potente avversativa:

---

[103] Tra gli indubbi echi tassiani del canto si noti che l'antefatto della storia di Sidonio e Dorisbe si svolge in un ambiente che non è quello sacro dove è stata sottratta l'immagine sacra della Madonna, come nel c. II della *Liberata,* bensì in quello profano del tempio della Vendetta, esatto ribaltamento della *misericordia Mariae.*

S'avien che 'l diritto e 'l debito mi mova
quel sangue a vendicar ch sangue grida,
un che già preso in mio poter si trova
senza alcuna pietà convien ch'uccida;
un che di mia virtù viene a far prova
et umilmente in mia bontà confida;
un che pentito e supplice mi chiede
d'involontario error grazia e mercede.

S'essaudisco il pregar di chi mi prega
e 'l gran castigo a perdonar m'abbasso,
al cener degno il suo dever si nega
e l'alta ingiuria invendicata io lascio.
Oimé, chi mi ritiene? E chi mi lega
sì che intra due rimango immobil sasso?
Punir devrei l'offesa onde mi doglio,
ma divenir carnefice non voglio.
(XIV, 381-382)

La regina di Menfi, dopo l'impeto d'ira iniziale, sceglie alfine di far prevalere l'amore e quella pietà cha dà li nasce, compiendo una scelta fondamentale sia in termini di relazioni umane, sia in termini di buon governo, allineandosi in questo modo alla clemenza richiesta nei sovrani del proprio tempo dall'autore, così come già era emerso nei passi più marcatamente encomiastici del poema, in primis nel ritratto di Maria de' Medici.

Anche la figlia Dorisbe è chiamata a scegliere e, nonostante la scelta della madre, è in procinto di trafiggersi per soddisfare la supposta ira paterna: «Poco a lui, meno a me si dee *pietate,* / anzi a lui si perdoni, a me non mai. / Io sol le leggi ho rotte e violate».[104] La principessa è pronta a vendicare in un sol colpo «il padre ucciso e l'onestà tradita» ma viene fermata, fisicamente dalla mano di Sidonio, moralmente dalle parole della stessa Argene che ci consegnano la misura esistenziale che permette ai due amanti di sopravvivere e vivere insieme. Riprendendo l'avverbio usato da Tasso per Sofronia – «umanamente» – si qualifica l'agire umano come la scelta di agire con pietà, perdono, clemenza e amore:

[104] La 'solitudine' della vergine guerriera è tratto in comune con le vergini tassiane: «Sol di me stessa io consapevol fui, / sol consigliera e sola esecutrice» (*Liberata,* II, 23); «[...] e sol Clorinda esclusa. // Sola esclusa ne fu [...]» (*Liberata,* XII, 49).

[...] già d'amor tutta e di *pietà* compunta,
e 'l morir disturbando a l'infelice
la riconforta umanamente e dice:

«Pon giù la spada insieme a l'ira,
il pentimento ogni gran biasmo scolpa
[...]

Poich'al passato mal non è riparo,
et io deposto ho già gli antichi sdegni,
vivi contenta, affrena il pianto amaro,
e del prim'odio ogni favilla spegni.
Abbi di te pietate e del tuo caro
ch'oggi ha d'amor sì chiari segni,
degno teco d'unirsi ad egual giogo
e degno d'altro laccio e d'altro rogo»
(xiv, 392, 6-8; 393, 1-2; 394)

Chiudendosi su alcune delle parole chiave di *Liberata* II, lo schieramento amore-pietà esce infine vittorioso e la coppia, come gli Olindo e i Sofronia tassiani, è una delle poche a raggiungere l'agognata unione.

Il momento di gioia è interrotto dalla notizia della morte di Filora e Filauro, nipoti di Argene: Adone viene nuovamente imprigionato ma in poche ottave la situazione viene chiarita tramite l'entrata in scena di Furcillo, lo sgherro di Malagorre che a suo tempo era venuto a portar via Filora con l'intento di «violarla e torle poi / con le misere spoglie anche la vita», senza che il molle Filauro fosse capace di nulla «contro quel fiero nemico di pietade», tanto che come una rondine di fronte a un serpente che le divora il nido «con *pietoso* gemito dolente» aveva assediato le orecchie «a chi pietà non sente».[105]

In seguito, lo stesso Filauro diventa colui che è sordo alla preghiera di pietà. Nel momento in cui è pronto ad abbandonare la sorella per andare in cerca dell'amata Licasta, Filora pronuncia una sentenza inappellabile:

Frate (dicea la misera) tu vai
e tra fere mi lasci e tra ladorni
e mi predice il cor che più giamai
non t'ho da riveder se m'abbandoni.
Se non senti *pietà* del mio dolore

[105] Vedi *supra* nota 98.

murato hai ben di rigid'alpe il core.
(XIV, 76)

Alla pietà dovuta all'amore fraterno, si oppone questa volta quell'amore che nasce dall'infatuazione e che finisce per prevalere. D'altra parte, la stessa *invocatio* di Filora si chiude con la metafora-metonimia del cuore duro tipica del linguaggio amoroso, e in quanto tale già utilizzata dallo stesso Marino.

Filora ritorna dunque da sola ed è vittima innocente prima del furore di Malagorre – che la uccide, in preda alla gelosia, credendola Licasta –, poi della cupidigia del meschino Furcillo che vuole spogliarne il cadavere. Rievocando i moduli boccacciani della novella di Andreuccio, i malfattori si allontano spaventati quando odono un rumore provenire dall'«arca» dove Adone si era nascosto. Il giovane si trova quindi di fronte alla «sventurata donna / sanguinosa, trafitta e senza gonna», la riconosce e «n'ha pietate e doglia». Scatta qui, mosso dalla pietà, l'intento della sepoltura, analogamente a quanto già avvenuto nel c. VII. Significativamente Adone vien definito «pietoso» in questo frangente, ma altrettanto significativamente non è in grado di portare a termine il compito per mancanza di tempo e soprattutto di forze. Mentre, come visto, la scelta di Argene ha un immediato effetto, la volontà pietosa di Adone resta incompiuta e incompleta, riuscendo solo nell'«ufficio pio» di rivestire il nudo «corpo de la giovane innocente». In questo modo la fatale trasformazione di Filora in Adone/Licasta è perfetta e ci svela la sorte dell'ennesimo doppio, dimostrando ciò che sarebbe potuto accadere ad Adone se fosse stato davvero una donna. Altri due scempi deve però ancora subire Filora: prima il suo volto viene divorato dal mastino Ciaffo, fin quando sazio «la bocca sollevò dal fiero pasto»; poi il gemello, non riconoscendone i dilaniati lineamenti, la crede Licasta e disperato uccide prima il mastino e poi sé stesso. Neanche questo estremo riconoscimento ha la povera innocente: il fratello, nell'uccidersi, scegli di farlo non per pietà verso la sorella, bensì per la passione (impossibile) verso Licasta.

Soltanto grazie all'intervento di Sidonio i due, in un secondo momento, riceveranno sepoltura. È dunque necessario l'intervento di un 'altro' – non a caso del nobile cavaliere che «per pietà» versa molte lacrime – per far sì che i due gemelli riposano in pace. Ed in effetti con l'agire di Sidonio vengono replicati i medesimi moduli del musico del c. VII

	c. VII 55-56	c. XIV 327-329

Pietà e lacrime per il defunto	Il musico gentil per gran pietate l'estinto corpicel lavò col pianto,	le vide e lacerate et insepolte, forte gli spiacque e da le luci triste ne versò per pietà lagrime molte
Il destino crudele e le lodi del defunto	et accusò con lagrime e querele non men sé stesso che 'l destin crudele, et ammirando il generoso ingegno, fin negli aliti estremi invitto e forte,	e disse: «Ah, ben contro ragion si toglie l'onor devuto a queste belle spoglie. Spoglie belle e reali, ahi quanto a torto giacete esposte a le ferine brame [...]».
L'atto di sepoltura e l'atto di scrittura	nel cavo ventre del sonoro legno il volse sepelir dopo la morte. Né dar potea sepolcro unqua più degno a sì nobil cadavere la sorte. Poi con le penne de l'augello istesso vi scrisse di sua man tutto il successo.	Così dicendo, acconcio il peso e messo sovr'una bara d'intrecciati steli, ne la tomba ch'eretta era là presso depositaro i duo squarciati veli; ciò fatto, il cavalier col sangue istesso ch'uscì de le lor piaghe aspre e crudeli nel sasso de l'avel scrisse di fora: «Reliquie di Filauro e di Filora».

Da notare che in entrambi i casi la sepoltura viene siglata con l'atto della scrittura, necessario per garantire il riconoscimento e quindi l'eternità per i defunti, specie se si utilizza un'estensione del defunto stesso, nel primo caso la penna dell'usignolo, nel secondo il sangue dei gemelli.

Nel frattempo Adone «compatisce e stupisce», né comprende come sia lui stesso causa di quegli eventi. L'ingenuità del giovane nel cogliere le relazioni di causa-effetto comporta anche la scelta funesta di portar con sé la cinta di Filauro e il velo macchiato di sangue di Filora, due oggetti che sono sì reliquie ma che,

sommate alle armi di Melagro sottratte nel canto precedente, si presentano come un non troppo sfumato *memento mori*.

In poche ottave si arriva alla risoluzione finale del canto: Adone, creduto l'assassino dei gemelli perché trovato in possesso dei loro averi, viene provvidenzialmente scagionato dall'intervento di Sidonio e dall'apparizione di Furcillo. Mentre sullo sfondo le spoglie di Filora e Filauro vengono ricondotte in città, Adone si allontana dal corteo funebre preso per mano da Mercurio e si riaddormenta. Di lì a poco si risveglierà, ignaro com'era partito, tra le braccia di Venere.

2.2 Pietà tra amore e misericordia

Prima di procedere all'analisi dell'ultimo blocco di canti, ove con la morte di Adone si raggiunge il climax finale del sentimento di pietà, è necessaria qualche breve considerazione sui cc. XV-XVII. Tale trittico si offre come cerniera tra il prima e il dopo: nel c. XV si ripropone un nuovo incontro tra Venere e Adone, analogamente a quanto accaduto nel c. III; nel c. XVII l'inserimento della «dipartita» della dea dal giovane spalanca le porte agli eventi infausti del c. XVIII; in mezzo si pone il c. XVI, che se con la sua rassegna di bellezze maschili si propone come specchio riflesso delle bellezze femminili del c. II, con la sua decisa subordinazione del *buon governo* alla forza dell'amore e della bellezza svela ancora una volta la gerarchia di valori che informa l'intero poema.

Le prime occorrenze del lemma in analisi si ritrovano nel c. XV nel lamento d'Adone rivolto a Venere: assimilando la dea e il pianeta, il giovane considera l'uno e l'altra privi «di pietate» o perché lontani o perché disinteressati al suo dolore:

> *So*r*g*i *s*tella d'amo*r*, fi*a*m*m*a *m*i*a* c*a*ra
> dolce vaghezza mia, dolce sospiro.
> L'*o*m*br*a de l'*o*rizonte *o*mai *r*ischi*ar*a,
> *ma* più quelle *o*v'io ciec*o* *o*gn*o*r *m'a*ggir*o*.
> *Sa*rai *s*ì di pie*t*a*t*e in *t*er*r*a ava*r*a
> come *l*arga di *l*uce in cie*l* ti miro?
> *M*iri tu la *m*ia pena e 'l *m*io dolore?
> *O* da *m*e, c*o*me l'*o*cchi*o*, hai lunge il c*o*re?
> (XV, 19)

Le continue allitterazioni sono un chiaro segnale della perizia fonica del Cavaliere nel tessere le proprie ottave, perizia ulteriormente rimarcata dall'uso di

parallelismi (v. 2, con una formula usata anche nella *Lettera amorosa* musicata da Sigismondo d'India), poliptoti (vv. 6-7, ove la figura retorica svolge quasi il ruolo di *capfinidas* nell'unire i primi sei versi con il distico a rima baciata finale) e dittologie (v. 7). L'attenzione all'aspetto sonoro e il tono marcatamente elegiaco del lamento ne hanno probabilmente favorito la messa in musica, operata dall'organista veronese Antonio Marastoni nei suoi *Madrigali concertati a due e tre voci* (Verona, 1628), e la culminazione finale nel *topos* dell'uccello che accompagna con il suo canto pietoso il dolore dell'amante:

> E tu ch'afflitto degli afflitti amico,
> solitario augellin, sì dolce piagni,
> o che la doglia del tuo strazio antico
> languir ti faccia o che d'amor ti lagni,
> ferma pietoso il volo a quant'io dico
> né sdegnar che nel duolo io t'accompagni,
> che se 'l mio stato al tuo conforme è tanto
> ragion è ben che sia commune il pianto.
> (XV, 23)

La vaga denominazione di «augellin» torna frequentemente nel poema[106] e del resto la forma diminutiva era ricorrente nella lirica di stampo petrarchesco.[107] In più, anche l'aggettivazione si collega a un ben noto sonetto del poeta di Valchiusa, *Passer mai solitario in alcun tetto* (*Rvf,* 226), che aveva goduto di eccellenti rielaborazioni.[108] Tuttavia, è chiaro che questo «solitario augellin» sia specchio dell'«infelice augellin» del c. VII, ossia del «miser rossignuol» più volte espressamente menzionato nel poema anche al di là dell'episodio della sepoltura. Val la pena sottolineare che il canto del «rossignuol selvaggio» (9) aveva svegliato Adone proprio all'inizio del c. XV e che Marino, perfettamente consapevole del *topos* in questione,[109] aveva già accostato la voce lamentosa di Adone e quella del «rossignuol dolente», quale eco della pena umana, in c. XII, 98. Inoltre, come già sottolineato, il tema della morte avvicina il protagonista del

[106] Cfr. *Ad.,* VII, 19, 32; VIII, 94; XI, 21, 29; XII, 103.

[107] Si ritrova, tra gli altri, in Della Casa, Bembo, Tasso, sebbene la preferenza del Petrarca sembra essere per la forma diminutiva in –etto.

[108] Cfr. P. SABBATINO, *Passeri solitari. Giordano Bruno e Francesco Petrarca,* «Parole rubate», 21 (2020), pp. 9-20.

[109] Il *topos,* usato da Marino pure in *Ad.,* IX, 107 aveva avuto notevole fortuna. Vedi *supra* nota 62.

poema a questo suo minuto emblema, tant'è che nel c. XVIII l'immagine dell'usignolo addolorato per la perdita subita ritornerà accostata questa volta al dolore di Amore di fronte al corpo senza vita del giovane.

Come segnalato da Russo, l'ottava è costruita riprendendo soprattutto moduli petrarcheschi,[110] compresa la rielaborazione datane da Bembo, specialmente in *Rime,* 48 con quella «variante della solidarietà» che secondo Pozzi «avvicina particolarmente lo svolgimento mariniano a quello del sonetto» bembesco. In effetti, nei componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta,* in un caso l'usignolo «piagne [...] / con note sì *pietose* e scorte» per le sue personali vicissitudini e non per una richiesta altrui, nell'altro la conoscenza dell'altrui dolore dell'amante è solo ipotetica ed è quest'ultimo che parla con pietà, non ne è il soggetto richiedente. In Bembo, invece, la richiesta dettata da un comune sentire apre il sonetto 48, ma uomo e uccello finiscono per non coincidere e solo un marcato periodo ipotetico permetterebbe a entrambi di «insieme [...] fare i nostri lai». In nessuno dei precedenti si trova inoltre la minima traccia del poliptoto di apertura, che nella allitterazione della vocale 'a' e della liquida si lega ulteriormente al «solitario augellin» a cui si riferisce.[111]

D'altra parte la terna usignolo-afflizione-musica non è certo una novità nella produzione mariniana, interessando almeno due luoghi chiave delle *Dicerie sacre*. L'essere afflitto è peculiare attributo del solo Cristo, afflitto sia nell'anima – pensando ai peccati dell'uomo –, sia nel corpo – al momento della crocifissione.[112] In entrambi i casi, la 'cura' è la musica, associata già nell'*Iconologia* all'usignolo. Nell'opera mariniana però l'uccellino assurge ulteriormente a simbolo non solo di Cristo (65-66) bensì anche dello stesso Marino (3). Tuttavia, se il poeta si identifica con la soavità del cinguettio, il Figlio di Dio – attraverso il mito di Procne e Filomena – è vicino al doloroso lamento

---

[110] Cfr. F. PETRARCA, *Rvf,* 311 *Quel rosignuol, che sì soave piagne*; *Rvf,* 353 *Vago augello che cantando vai*. Ancora nel Seicento il motivo godeva di una consolidata fortuna, vedi per esempio A. ANTONINI, *Rossignolo rassomigliato a se medesimo,* in ID., *Rime,* XXI, Udine 1615.

[111] Neppure in *Liberata,* XII, 90: «Come usignuol cui 'l villan duro invole / dal nido i figli non pennuti ancora / che in miserabil canto agglitte e sole / piange le notti».

[112] Cfr. G.B. MARINO, *La musica,* in ID., *Dicerie sacre,* a cura di E. Ardissino, Roma 2014, I, 15: «Per le quali cose afflitto et addolorato Cristo, ecco che forma et intesse da sette bocciuoli un musicale stromento, al cui suono canta, anzi deplora e piagne il mal impiegato amor suo e la malvagia ingratitudine nostra» (p. 180); ivi, II, 51: «Ma quantunque il corpo del Signor nostro, sopra quanti ne formò giamai natura dilicato e gentile, sia, più di quanti ne furono giamai tormentati da tiranni, tormentato et afflitto, non però punto, per non guastar la sua musica, si ramarica o si lamenta» (p. 233).

dell'usignolo quando invoca «Deus meus, Deus meus, ut quid me derelinquisti?». L'uno e l'altro aspetto, soavità e sofferenza, ritornano nelle parole di Adone che si propone come ultimo e definitivo doppio del «solitario augellin».

Nello scegliere di presentare l'«augellin» come «afflitto degli afflitti amico», Marino riecheggia non solo sé stesso ma anche una pagina fondamentale della grande tradizione letteraria. Nell'identificare l'atto di sepoltura come atto di pietà, il *Decameron* ricordava infatti che «umana cosa è avere compassione degli afflitti» e, in tempi più vicini all'*Adone,* anche Tirenio nel *Pastor fido* si rivolge così al figlio Montano: «Lodo la tua pietà, ch'umana cosa / è l'aver degli afflitti / compassione [...]».[113] Ad aggiungere sovrasenso al richiamo letterario concorrono due *loci* biblici che alimentano il cortocircuito tra sacro e profano, sempre più profondo man mano che ci si avvicina alla morte del giovane. Infatti, la consolazione dell'usignolo al lamento di Adone rispetta sia il precetto evangelico «Beati qui lugent quoniam ipsi consolabuntur» (*Vulgata,* 1592, Mt, 5, 5) sia quanto prescritto in Siracide 7, 38: «Non defis plorantibus in consolatione et cum lugentibus ambula», con il verbo finale che appare perfettamente capovolto nella richiesta di Adone rivolta al dolente compagno: «*ferma* pietoso il volo a quant'io dico».

Il resto delle occorrenze ruota intorno le vicende che Adone racconta alla falsa zingara, vicende di cui persino la Crudeltà avrebbe «pietate». Nella sua risposta, Citerea travestita riprende perfettamente quello slittamento che il giovane aveva operato all'inizio del suo lamento tra la dea e il pianeta. Non da solo infatti è riuscito a resistere e a sfuggire alla «strega malvagia»: solo perché «il *ciel* [...] pietà n'ebbe» (84) non è caduto sotto gli inganni della maga e solo con l'aiuto della sua «pietosa e sviscerata *amica*» (85) è stato in grado di fuggire. Nella sua doppia veste di cielo e amica, Venere ha dunque contribuito alla salvezza di Adone, per pietà e per forte passione, indicata con l'aggettivo «sviscerata» estraneo alla tradizione poetica[114] ma con una doppia valenza che ben si armonizza con il concettismo mariniano: il Cavaliere lo aveva infatti utilizzato nel canto precedente come sinonimo di sventrato (XIV, 214, 324), nel canto successivo avrà invece il senso di 'appassionate preghiere' (XV, 31) per poi culminare nel lamento della dea, dove passione e sventramento si uniscono: «per

[113] Il motivo si ritrova pure in L. DE'MEDICI, *Opere,* cit., I, 28: «È cosa molto naturale e umana aver compassione degli afflitti».

[114] Il lemma non compare nella *Commedia,* nei *Rerum vulgarium fragmenta,* nell'*Orlando furioso* e nella *Gerusalemme liberata* e l'Accademia della Crusca lo registra solo a partire dalla terza edizione del 1691.

mostrarmi il tuo amor securo e certo / sviscerato il bel fianco e 'l core aperto» (XVIII, 179).

La parte seconda del canto è occupata dalla partita a scacchi, in cui la violenza della guerra viene sublimata e traslata sul tavolo da gioco. È però la violenza di Venere che ci interessa maggiormente, perché Marino riutilizza il meccanismo già a più riprese evidenziato di ira *versus* pietà: di fronte all'agire ingannevole di Galania, istigata da Mercurio, Venere «spinta dall'ira» la picchia «con tanta furia e forza» con la scacchiera da trasformarla in tartaruga. Sarà Mercurio che «pietà ne prese» a restituirle nuova dignità, utilizzando quel carapace simbolo di punizione come struttura portante della lira donata ad Apollo. In ultimo, è importante evidenziare l'avversione all'ira di Adone, rimarcata in tre occasioni: quanto interviene nella disputa tra Mercurio e Amore, sottolineando l'inutilità di «garrir [...] con tanta rabbia», quando Venere gli dona il regno di Cipro dopo aver «deposto / l'ira che al bell'Adon pose spavento» e in ultimo quando con i suoi occhi affettuosi e pii risponde alla dea proclamando la sua preferenza per il cacciare piuttosto che per il regnare, attività che porta «angoscia eterna» dovendo aver a che fare con «false relazioni, dubbi consigli / insidie occulte, immoderate spese, / di popoli incostanti ire e scompigli, / di domestici servi odi et offese». Tutto ciò vuole evitare Adone, tutto ciò è disposto a sopportare per rispettare il desiderio di Venere.

Nel c. XVI il lemma analizzato ricorre poche volte, appena tre. Tuttavia, le stanze 33-34 dove il sema fa la sua prima apparizione – senza contare l'aggiunta già imposta nell'edizione Sarzina del 1623 – rivestono una peculiare importanza.[115] Il tempio in cui si svolgono i «riti solenni del culto pio», in onore della «luce del terzo ciel, pietosa diva» e in preparazione dell'elezione del re di Cipro, viene edificato da Marino ricorrendo soprattutto alla nota fonte francese *Le temple de Cupidon* di Clement Marot secondo una prospettiva perfettamente sintetizzata da Pozzi:

> al solito egli ritaglia dal testo modello, ricolloca in ordine diverso e parafrasa; in ciò ch'egli mette di proprio si legge la

[115] Per la descrizione del tempio già A. GASPARY, *Di una fonte francese del Marino,* «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1 (1890), pp. 306-309 evidenzia i prestiti da C. MAROT, *Le temple de Cupidon,* in ID., *Oeuvres,* Rouen 1596; vedi pure D. BOILLET, *Les scandaleuses libertés du style lascif dans l'Adone de Marino,* «Italies», 11 (2007), pp. 379-418, specie per quanto riguarda la commistione tra sacro e profano e le correzioni apposte all'edizione veneziana del 1623.

> tendenza ad accentuare la presenza di elementi propri alla sfera culturale cattolica ed alle manifestazioni esteriori della devozione e della pietà.[116]

Le «treissanctes reliques» di Marot diventano «amorose reliquie» poste non in tabernacoli segreti («secrets tabernacles») bensì in «santuario profano in seno ascose». In questo contesto i «miracoli maggior», la memoria dell'«altrui pietate» serbata nelle «mille votive imagini e tabelle»,[117] il discorso evangelico (Mt, 25) enumerante le opere di misericordia, si spostano tutti sul versante profano. Il lessico sacro viene risemantizzato all'interno del tempio di Venere dove i salmi e le elemosine diventano «d'amore», ossia degli amanti e non dei cristiani:

Les dames donnent aux malades qui sont recomandez aux prosnes ris, baiser, regardes et œillades car ce sont d'amour les aumones.	Agli egri afflitti, ai poveri infelici ch'accattan del gran tempio in su le porte, donan le belle ninfe abitatrici sguardi, risi, piacer di varia sorte. Vestir ignudi, ristorar mendici, affamati cibar vicini a morte, albergar peregrini a tutte l'ore, queste son le limosine d'amore. (XVI, 34)	Così la lor pietade usa i mendici Ristorar e cibar vicini a morte: queste le grazie son, ch'a tutte l'ore comparte lor la cortesia d'Amore. (ed. Sarzina)

La stanza 34 «profana e sporca» è uno dei casi più emblematici dell'eclettismo mariniano: il dettato evangelico, come tutte le altre fonti, è lì pronto per essere usato a proprio piacimento dell'autore e finanche la versione del 1623 – più consapevole dei problemi ai quali il poema (e il poeta) stava andando incontro – non riesce a mascherare il pericoloso accostamento tra sacro

[116] G. POZZI, *Commento,* cit., p. 607.

[117] lI dettaglio delle «mille [...] tabelle» si ritrova pure in N. FRANCO, *Tempio d'amore,* Venezia 1536 (e già un'edizione precedente del 1535 di cui però non si conosce luogo e editore segnalata su EDIT16).

e profano. Anzi, l'utilizzo del termine «pietade» ben poco nasconde, considerando che nell'ottava precedente, rimasta invariata «l'altrui pietate» è inequivocabilmente quella amorosa e nulla ha a che fare con il misericordioso operare. La valenza insufficiente delle correzioni applicate nell'edizione Sarzina (1623) è già stata indagata da Carminati, all'interno del più ampio contesto delle correzioni ecclesiastiche e dello scontro tra Stigliani e Aleandri.[118] La problematicità di questi *loci* è ben evidente anche a più moderati sostenitori del Marino, come Villani (prima citazione) e Aprosio (seconda citazione):

> Si descrive in questo luogo il tempio di Venere con tutte le appartenenze e cerimonie sue; ma con sì manifesta allusione alla costuma sacra dei Cristiani che ciò non si può leggere senza stomaco e senza scandalo. [...] E maravigliomi senza fine dello Aleandro, che insulti sì acerbamente lo Stigliani, per haver qui ripreso il Marini; degno qui, se altrove mai, di acerrima e gravissima riprensione. [...] bene esser vero, che la profana Gentilità molti riti haveva, che a quegli dei Cristiani erano simiglianti; ma da ciò non seguirne altro se non che trattandosi della falsa religione loro, bisogni ciò fare secondi i riti e le cerimonie di quella. [...] Perciò che dei tempi di Venere ben se ne leggono molti appresso i Gentili, ma niuno se ne troverà che tali, o tutte le cerimonie havesse, che descritte son qui dal Marini: e però bisognerà credere, che egli a bello studio le habbia o finte o unite [...]. Conchiudo però che non è maggior luogo in tutto l'Adone di maggiore irriverenza di questo; e che più la correttione meriti della spugna.[119]

> In tutto 'l libro non credo ci sia luogo, sopra 'l quale io discorra con manco gusto del presente. [...] descrivendo il Poeta il Tempio di Venere, e le cerimonie, che 'n esso si usavano, mi pare ardito oltramodo [...]. Né mi si dica, che perciò non debba chiamarsi ardito, conciosiacosache le cerimonie della Chiesa siano cavate in parte da quelle degli Etnici, e che molte di queste cose s'avessero da loro: perché io replicarò, che se s'usavano in parte, non s'usavano tutte: e che per lo più sono state finte dal Poeta. Aggiungo di più, che l'arditezza non consiste in haverle usate come cerimonie degli Etnici; [...] ma di haverle tacitamente contrapposte alle cerimonie della Chiesa Catholica.[120]

---

[118] Cfr. C. CARMINATI, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa 2020, pp. 137 e ss.

[119] N. VILLANI, *Considerationi di messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale [...]*, cit., pp. 469-472.

[120] A. APROSIO, *Del Veratro apologia di Sapricio Saprici [...]*, cit., pp. 124-125.

Tuttavia, proprio la natura spregiudicata di questi versi garantisce loro un'eco più lunga, trovando posto nell'opera dell'altrettanto spregiudicato Gregorio Leti come si legge nella *Retorica delle Monache*: «Chi vivono in chiazzi, chi sollazzano, chi piange, e chi ride potendosi dire col' Poeta: *Guarda il Genio lor' chiostri, e cura n'have: / E Priapo Hortolan ne tien' la chiave*», chiusa in rima baciata dell'ott. 33.[121]

L'avvicinarsi al secolo dei lumi non cancella il travagliato rapporto tra sacro e profano che aveva segnato buona parte della letteratura e dell'arte secentesca. Non stupisce allora ritrovare ne *Le vite de' pittori messinesi* (1724) di Francesco Susinno un giudizio su Caravaggio con motivazioni assai analoghe a quelle presenti in Stigliani, Villani e Aprosio:

> l'aver voluto altresì fuor della sua professione andar questionando le cose della nostra sacrosante religione, gli dà taccia di miscredente, quando gli stessi Gentili hanno mostrato una gran modestia ne' misteri di essa.[122]

Il rimando a Caravaggio non è certo peregrino considerando che l'enumerazione delle «limosine d'amore» (34) evoca chiaramente le opere di misericordia, tema di uno dei quadri più noti del Merisi. Il pittore del vero e il poeta della meraviglia si sfiorano a più riprese: basti ricordare il ritratto caravaggesco del non ancora Cavaliere, oppure le occasioni in cui Marino celebra l'artista «creatore più che pittore».[123] Vero è che il poeta non è a Napoli quando il quadro viene commissionato e realizzato (fine 1606 – inizio 1607) bensì nel «deserto» ravennate, a cui si sottrae con continui viaggi.[124] Considerata però la sua peculiare attenzione per le arti figurative, ci riesce difficile immaginare che l'eco di questo lavoro straordinario non gli sia arrivata. Anche perché nel selezionare alcune delle opere di misericordia, Marino sembra riprendere proprio la fascia in primo piano del quadro, sposandone pure gli accostamenti: il «vestir gli ignudi» e «ristorar mendici» sono uniti nel gesto del cavaliere con la piuma sulla sinistra; il cibar gli «affamati [...] vicino a morte» concentra in un unico

---

[121] Per Gregorio Leti cfr. *DBI* alla voce curata da E. Bufacchi. In G. LETI, *Retorica delle monache,* s.e. 1672, Marino viene citato per circa venti volte, in una quantità nettamente maggiore rispetto agli altri poeti volgari. Al Guarini infatti toccano meno di dieci menzioni, mentre tra i latini il primato va ad Ovidio con 16 *loci.*

[122] F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi,* a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 114.

[123] Cfr. S. STIFANO, *«Venendo nell'Accademie cantato il nome del poeta e del pittore»*, cit.

[124] Cfr. E. RUSSO, *Marino,* cit., pp. 24-25.

endecasillabo il gesto di Pero verso il padre Cimone condannato a morte sulla destra; in ultimo, proprio come nell'atto di scrittura, si ritorna sulla sinistra del quadro con l'«albergar peregrini a tutte l'ore». Se procedessimo verso destra arriveremmo così alla sepoltura, ma nel mondo del poema non è ancora arrivato il momento.

Sebbene, dunque, tanto il pittore, quanto il poeta, siano stati in grado di creare vasti schieramenti – ove ammirazione e reprensione si fronteggiano ben oltre il loro tempo[125] – è indubbio che i due siano mossi da forze diverse, il primo da quella del vero, il secondo da quella della finzione. Tuttavia, l'inesauribile apparato meraviglioso usato da Marino rischia di far sfuggire dati ancorati alla realtà del suo tempo. Tra di essi ci appare possibile ricondurre anche la scelta della innovativa forma ottagonale del tempio di Venere. Secondo Pozzi,[126] le otto colonne e la sovrastante cupola anticiperebbero la sfilata di bellezze maschili che di lì a poco si prenderà la scena, con gli otto concorrenti sconfitti dall'inarrivabile splendore di Adone.[127] Tuttavia, non marginali sono altre considerazioni. In primis, il numero otto negli edifici sacri a pianta centrale è un rimando all'anastasi e il suo simbolismo è ben chiarito dai versi di Ambrogio per la Chiesa

[125] Per Caravaggio, oltre che la già citata vita in F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi,* cit., si considerino almeno le biografie in G.B. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni,* Roma 1672 e in B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori e architetti napoletani,* Napoli 1742-1745. Al riguardo vedi A. ZEZZA, *Un seminario su Matteo di Capua,* in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento,* cit., pp. 33-40, partic. p. 47: «Con l'estinzione della famiglia è stato soprattutto il ricordo della prestigiosa collezione di opere d'arte antica e moderna da lui raccolta a continuare a vivere: dopo essere stata esaltata dalle fonti coeve e dopo essere servita a un Giovan Battista Marino non ancora cavaliere come punto di partenza per le sue prime prove di poesia iconica, trovò un ruolo da protagonista – sebbene abusivo – nelle storie dell'arte a metà del Settecento, a partire dalle *Vite* degli artisti napoletani dello spregiudicato biografo Bernardo De Dominici, dove è spesso utilizzata – senza alcun fondamento e sulla sola base degli echi lasciati nelle fonti più antiche – come luogo in cui i pittori napoletani del Seicento avrebbero potuto completare la loro formazione davanti a illustri esempi "classici", in particolare quello di Guido Reni, e mondarsi così dalla nefasta attrazione per l'allora esecrata "maniera orrenda" del Caravaggio».

[126] Cfr. G. POZZI, *Commento,* p. 607.

[127] Alla bellezza superiore di Adone si aggiunge il riconoscimento da parte di Alinda, fedele nutrice di Mirra, la quale ricorda come il giovane sia stato concepito grazie a una mescolanza di compassione, coraggio ed errore: «A l'inganno amoroso *ardir* mi diede *pietà* del suo languir; *l'error* confesso». A ciò si aggiungono i segnali cristologici come la voglia all'altezza del costato (237) e la colomba che gli si posa sulla spalla dopo esser scampata al sacrificio (195) per cui cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., p. 605.

di Santa Tecla e il suo battistero di San Giovanni alle fonti, ove battezzò Agostino:

> Octachorum sanctos templum surrexit in usus
> octagonus fons est munere dignus eo
> hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
> surgere quo populis vera salus rediit
> luce resurgentis Christi [...]

Un simbolismo che non sfuggì all'architettura paleocristiana e medievale (e che fu fatto proprio anche da molti Ordini Militari)[128] e che aggiunge ulteriore criticità al pagano tempio del poema. Inoltre, la pianta ottagonale nel tempo di Marino stava tornando velocemente alla ribalta: si pensi alla cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli (1608-1646)[129] e, precedentemente nella stessa città, alla sagrestia ottagona della chiesa di S. Maria della Sanità (1602-1613); o ancora alla chiesa e convento di Santa Maria del Monte di Torino, specie negli anni 1611-1615 sotto la direzione di Ascanio Vitozzi, quando Marino risiede nella capitale sabauda. La scelta della forma, novità rispetto alla fonte francese, ci pare ben corrispondere al gusto architettonico affermatosi agli inizi del XVII sec., a cui in anni successivi a quelli del poema si rifarà anche Francesco Antonio Picchiatti, ingegnere del Regno, a cui viene affidato nel 1658 il progetto della cappella, a pianta ottagonale, che da allora accoglie *le Sette Opere della Misericordia* di Caravaggio.

Con il c. XVII ci si avvia all'atto finale, sebbene sia un incedere lento e macchinoso, rallentato dallo scambio tra i due che si separano e dal viaggio di Venere. La pietà viene quasi completamente attratta nell'universo elegiaco dello scambio di battute tra gli amanti,[130] che poco possono rispetto alla «violenza fatal

---

[128] Oltre che nella costruzione delle proprie chiese, si ricordi ad esempio la croce ottagona – lanceolata del Sovrano militare Ordine di Malta.

[129] G. CANTONE, *L'architettura,* in *Civiltà del Seicento a Napoli,* (Museo di Capodimonte – Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 – 14 aprile 1985), Napoli 1984, pp. 49-76, partic. pp. 60 e ss.

[130] «Ah che pietà di me non ti compunge!» (18, 6); «E chi pensato avria che que' bei rai / mi devesser mirar pietosamente» (21, 5-6), con l'avverbio *hapax* nel poema; «Ma poiché nulla [...] può [...] / il rigor di quell'animo superbo / intenerir sì ch'a pietà si pieghi» (31, 1-4); «Facciami acerba e dispietata sorte / pianger la vita mia nella tua morte» (41, 7-8); «Ciò detto, con pietoso e languid'atto / la coppia alquanto il favelar ritenne» (44, 1-2); «ch'ella tutta a quel dire s'intenerisce / arde d'amore e di pietà languisce» (46, 7-8); «o talor spieghi in tragici lamenti / reina illustre i suoi pietosi affetti» (69, 5-6); «quindi il corso tra via lento sospese e'n pietos'atto a lei si volse e disse» (130, 5-6). Si noti la connessione istituita tra il languire amoroso e la pietà,

di legge eterna». Il sintagma, di matrice scolastica, compare in altri due *loci* significativi del poema: nel c. XIII, quando attraverso una lettera, Citerea incoraggia Adone a resistere alla prigionia perché se «stan le doglie ai piacer sempre vicine» – echeggiando chiaramente il motto del poema – ancora spera di tornare «in breve a l'allegrezza antica»; nel c. IV, nella rassegnazione del padre di Psiche circa il destino della figlia. Se in questo secondo caso il volere del cielo permetterà infine la felicità di Amore e Psiche, per il mito di primo grado la violenza del Fato è inevitabile, come è chiaro dai numerosi presagi di morte che già aleggiano sul c. XVII, non senza una certa ironia. Tra gli *adynata* di Adone spicca infatti quello in chiusura (42): «Se mai rivolgo da l'antica fede / ad altro oggetto i miei pensieri intenti, / traggami iniqua stella inerme e stanco / *dove mostro crudel mi squarci il fianco*». E i mostri crudeli sono adombrati da Venere nell'unica occasione – insieme a quella già incontrata nel c. XIV – in cui Adone si lascia prendere dall'ira. Nel momento in cui la dea in partenza sembra negargli l'unico piacere rimastogli, ossia quello della caccia, Adone si adombra e «vibra umido d'ira il raggio ardente». Di fronte a ciò, Venere finisce per cedere, assecondando il desiderio del giovane nonostante il pericolo imminente: per questo lo esorta ad evitare il cinghiale, caratterizzato da «livor», «orgoglio» e «rabbia»,[131] a non sfidare «l'ira [...] de l'implacabil orso», né tantomeno quella della tigre, pronta a «sparge[*re*] d'ira le macchie» per difendere i suoi piccoli e a tenersi lontano dall'«iracondo» leone. Marino riprende così un bestiario consolidato in cui il sentimento dell'*ira* si presenta come il tratto connotativo di una *ferinitas* non esclusa finanche dal regno di Venere; inoltre, questa natura irata può ben essere considerata come una lunga coda dell'ira di Marte, ponendosi come specchio capovolto di quella natura che, con lacrime pietose, amplificando il dolore della dea, accompagnerà la morte del giovane nel canto successivo. Il tentativo di Citerea di trattenere Adone, passaggio decisivo, non a caso ha goduto di notevole fortuna figurativa, specie a partire dalla iconologia tizianesca, rimaneggiata con più o meno originalità, tra gli altri, da Veronese, Cambiaso, Rubens e ancora nei decenni successivi da Pasqualino Rossi e dal Padovanino.[132]

---

mentre con l'arrivo di Celia si registra la contrapposizione tra gli «amorosi accenti» del registro mediano e i «tragici lamenti» in cui si esprimono i «pietosi affetti». Ciò segna non solo la contrapposizione tra i generi dell'elegia e della tragedia, ma pure tra la vicenda amorosa e quel sublime sacro evocato e manipolato a proprio piacimento da Marino: i «pietosi affetti» sono anche quelli di Grillo, i «tragici lamenti» sono pure quelli di Geremia ricordati in *La musica,* III, 11.

[131] Attributi in comune con Orgonte.

[132] Cfr. T. DALLA COSTA, *Venere e Adone di Tiziano,* Venezia 2019.

A questo momento, Marino dedica versi precisi, tra i pochi sottratti al discorso diretto degli amanti:

> Tenta stornarlo da la folle impresa,
> tenta mollirgli l'animo ostinato.
> Ma può solo appagar la voglia accesa
> la chiesta grazia del piacer vietato;
> grazia ingrata a colei che la concede
> e dannosa e mortale a chi la chiede.
> (XVII, 51)

L'anafora rivela l'impegno tanto iterato quanto inutile di Venere di trattenere il giovane, su cui si addensano sempre più presagi di morte. Non è, allora, solo il partirsi della dea a esser condizione risolutiva perché si avveri il nefasto presagio. Decisivo è anche l'allontanamento di Adone, il suo sottrarsi alla stretta di Venere e soprattutto a ciò che Citerea rappresenta: il volersi distanziare dall'universo lirico-amoroso per lanciarsi in quello ferino e venatorio, la sua pretesa di passare dallo *status* passivo di amante a quello attivo del cacciatore, condurranno inevitabilmente alla sua definitiva dipartita.

Capitolo III: Il quadro

1. *«Chi può la morte accompagnar col pianto? Chi può l'imago celebrar col canto?»: la morte di Adone tra parole e immagini*

Con il c. XVIII arriviamo al cuore pulsante del nostro lavoro. L'episodio della morte di Adone è non soltanto culmine topico della vicenda ma pure il motivo che ci permette di indagare più sapientamente l'impatto del mito adonio e segnatamente del poema mariniano nelle arti figurative del tempo. Del cortocircuito tra parole e immagini resta come manifesto la sezione dei due madrigali [6; 6A] nelle *Favole* della *Galeria*:

> 6. *Adone morto di Pier Francesco Morazzoni*
> Del cacciatore amato
> Dala Dea dele Gratie e degli Amori,
> Da fiera zanna estinto,
> Da dotta man dipinto,
> Chi può la morte accompagnar col pianto?
> Chi può l'imago celebrar col canto?
> Poich'io gli veggio a lato
> La bella Diva con gli augei canori,
> Mentre versa tra' fior' rivi sanguigni,
> Piangalo Citherea, càntinlo i Cigni.
>
> 6A. *Adone morto di Francesco Maria Vanni.*
> Quel tu'Adon Vanni mio,
> Se'l mio stil tanto vale,
> Sarà dopo'l morir fatto immortale.
> E se'l fianco gli aprio
> Con morso aspro e pungente
> Di feroce Cinghiale acuto dente,
> Non fia che'l morda almen, quantunque forte,
> Dente ingordo di Morte.
> Viè più la tromba gli si dee col canto,
> Che la tomba col pianto.

Il motivo del pianto e della celebrazione in versi troverà ampio spazio nel poema, per la verità opera assai più ecfrastica della *Galeria,* specie in questo c.

XVIII. Punto di contatto precipuo è naturalmente il Morazzone,[1] al quale è rivolto l'appello dell'ott. 99:

> Tu, Morazzon, che con colori vivi
> moribondo il fingesti in vive carte,
> e la sua dea rappresentatsti e i rivi
> de l'acque amare da' begli occhi sparte,
> spira agl'inchiostri miei di vita privi
> l'aura vital de la tua nobil arte,
> et a ritrarlo, ancor morto ma bello,
> insegni a la mia penna il tuo pennello.

L'inserto «improvviso, e deliberato a interrompere il flusso emotivo del racconto»[2] ci permette anche di individuare due macrosezioni definite nella nostra analisi del canto:

- ott 1-97: è il momento dell'ira e della vendetta, con Falsirena che per mezzo di Aurilla informa Marte del tradimento, Marte e Diana che progettano la loro vendetta e la caccia fatale del cinghiale, con la conseguente morte di Adone; unico barlume di pietà è quello dimostrato ancora una volta dal giovane cacciatore, che «corre pietoso» al fianco del fedele Saetta, ferito anch'esso mortalmente dal cinghiale;
- ott. 98-99: forniscono la cerniera tra le due sezioni, sottolineando la bellezza di Adone persino nella morte e la capacità dell'arte e della poesia di eternarne il mito;
- ott. 100- 225: è il momento della pietà, con il compianto da parte della natura, delle ninfe, di Venere e di Amore; nelle due divinità «cordoglio et ira» si intrecciano, più elegiaca – se non a tratti tragici – la rabbia della dea verso l'inguisto destino, più comica e paradossale quella del piccolo dio, da cui d'altronde tutto era partito
- la 'coda' del canto è data da due microsezioni, in cui parimenti ira e pietà si bilanciano: le ott. 226-241 sono occupate dal processo al cinghiale, avviato a causa del furore di Venere contro l'assassino e

[1] Su Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone cfr. *DBI, ad vocem,* a cura di A. Serafini, Roma 2008.

[2] E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 1906.

> conclusosi con la pietà e il perdono della dea; le ott. 242-252 riguardano invece il suicidio di Aurilla, innescato dalla rabbia e dal pentimento della ninfa per aver osato tradire l'«innocente beltà» di Adone e in parte mitigato dalla «pietà» di Bacco che la trasforma in «leggiadra aura vagante», destinata ad accarezzare il caduco fiore

Si analizza di conseguenza innanzitutto la prima parte, con riguardo ai moduli scelti dal Marino all'interno della tradizione del mito per narrare la morte di Adone; in seconda battuta, a partire dall'appello al Morazzone, il discorso si apre sulle arti figurative, in particolar modo sulla pittura dei secoli XVI-XVII, tracciando un *iter* con delle decise tendenze a cavallo tra Cinque e Seicento e evidenziando, là dove riscontrati, punti di contatto con il poema mariniano; in ultimo, ci si concentra sul momento del compianto a partire dai versi del Cavaliere, valutando le interferenze tra sacro e profano, già sottolineate con riguardo alla resa pittorica, non solo per quanto riguarda Adone *figura Christi* ma pure Venere quale *Mater dolorosa* e forsennata Maddalena.

1.1. «Lacero in terra il meschinel rimane»: il momento della violenza

Nel XVIII canto i segni vittimari addensatisi su Adone trovano finalmente sfogo nella morte del giovane, richiamata sin dal titolo. Insieme alle vicende d'amore, l'uccisione del giovane è l'altro momento chiave del mito, nodo binario di *eros* e *thanatos* da cui lo stesso Marino era partito – com'è evidente dalle ottave 101-104 della redazione A dei *Sospiri d'Ergasto* –[3], già all'altezza del 1605 ampliato con l'innamoramento[4] e, successivamente intorno al 1614,[5] con la «Dipartita».

La scansione del canto viene fornita da Marino-Scoto nell'allegoria[6] e viene così articolata da Pozzi:

> Il canto consta di dieci pannelli: 1. tradimento di Aurilla (ott.8-42); 2. caccia (ott.43-101); 3. presagi, sogno e partenza di Venere

[3] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., pp. 103-105; F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica,* cit., pp. 65-68.

[4] Cfr. G.B. MARINO, *Lettere,* cit., p. 53, num. 34.

[5] Cfr. G.B. MARINO, *Lettera Claretti,* in E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino,* cit., pp. 138-184.

[6] «Nella congiura di Marte e Diana [...]. Nella morte di Adone [...]. Nel pianto di Venere [...]. Nella scusa che fa il porco alla dea [...]. Nel tradimento di Aurilla [...]»

(ott. 102-131); 4 lamento delle ninfe (ott. 131-38); 5. avviso della sciagura alla dea e suo lamento (ott. 139-68); natura partecipe, secondo lamento di Venere e morte di Adone (169-86); 7. lamento degli Amori (ott.187-92); 8. ricerca di Amore, sua venuta sul luogo della disgrazia (ott. 193-227); 9. ricerca del cinghiale e processo (ott. 228-41); 10. suicidio di Aurilla (ott. 242-53). I pannelli sono rigorosamente distribuiti secondo un criterio concentrico, da cui nascono le corrispondenze di 1. a 10; 2. a 9.; 3. a 8.; 4.a 7; 5. a 6.[7]

Da questa struttura, sia pur con lievi modifiche, sono partiti i più recenti contributi sul canto, tra i quali ricordiamo almeno quelli di Guardiani, Cherchi[8] e Corradini.[9] Specialmente quest'ultimo, ha privilegiato maggiormente l'approccio contrastivo, suggerito già dalle ottave di apertura che vedono affrontarsi «Amore e Sdegno». Su questa stessa linea ci poniamo, proponendo di leggere il c. XVIII come il luogo dell'ultima battaglia tra ira e pietà: se la prima risulterà vincitrice per la morte di Adone, sarà la seconda ad avere l'ultima parola, grazie al perdono di Venere verso il cinghiale e ai successivi due canti, dove l'onda lunga della pietà innescata dalla morte di Adone troverà espressione dapprima a livello dei miti di secondo grado del c. XIX, per poi approdare alla Storia con gli spettacoli del c. XX.

Questa scansione ci permette anche di individuare una cesura precisa all'interno del disegno mariniano. Le ott. 1-97 sono dominate dalla componente del *furor,* associato non solo allo «Sdegno» in sé e alla *ferinitas* del cinghiale ma pure a tutti coloro il cui intento è vendicarsi su Adone (o meglio, su Venere per mezzo di Adone): lo Sdegno è «ira» (3), «rabbia» (4); Falsirena è consigliata dal

[7] G. POZZI, *Commento,* cit., p. 641.

[8] Particolarmente esplicativo lo schema proposto in P. CHERCHI, *Le metamorfosi dell'Adone,* cit., pp. 72-73, ove l'autore evidenzia il «nucleo tematico –stilistico del canto» nella sezione centrale dei lamenti (dal lamento delle ninfe al lamento degli amori), sottolineando ad ogni modo l'unità del canto, garantita dalla costruzione a specchio e «dal fatto che quasi tutti i personaggi siano spinti ad agire da una o da tutte e due le forze indicate nel primo verso del canto, cioè Amore e Sdegno».

[9] F. GUARDIANI, *I trastulli del cinghiale,* in *Lectura Marini,* cit., pp. 301-316; ID., *La meravigliosa retorica,* cit., pp. 51-52; P. CHERCHI, *Le metamorfosi dell'Adone,* cit., pp 71-92; M. CORRADINI, *In terra di letteratura,* partic. *Tancredi e il cinghiale* (pp. 179-199), *Ragione, amore e sdegno nella Gerusalemme liberata e nell'Adone,* (pp. 201-221), *Adone: il tragico e la tragedia* (pp. 225-277); vedi pure A. TORRE, *L'edonista riluttante. Erotismo, sessualità e mito adonico nel Rinascimento,* «Italique», 17 (2014), pp. 73-101; G. CASCIO, *Il cinghiale e il ragazzo bello. Su Adone XVIII,* «Mythos», 13 (2019), https://doi.org/10.4000/mythos.918.

«Furor» (7) che la spinge alla vendetta – riprendendo così la catena causa (ira)-effetto (vendetta) già più volte evidenziata –; Aurilla ha «carca d'oro la mano e d'ira il seno» (13) e naturalmente alle parole della ninfa traditrice che gli discopre gli amori di Venere e Adone, Marte stesso è emblema dell'ira, resa non a caso con una similitudine animale:

> Qual robusto talor tauro si mira,
> superbo duca del cornuto armento,[10]
> che col fiero rivale entrato in *ira*
> schiuma sangue, ala foco e sbuffa vento,
> dagli sguardi feroci il *furor* spira,
> ne' tremendi muggiti ha lo spavento,
> nella bocca e negli occhi orror raddoppia
> folgore che rosseggia e tuon che scoppia,
>
> tal da gelosi stimuli ferito
> tra sé fremendo il capitano eterno
> poi ch'ha l'annunzio inaspettato udito,
> par *furia* agli atti et ha nel cor l'inferno,
> fuor de l'albergo e di sé stesso uscito,
> il ferro appresta a *vendicar* lo scherno
> e senza indugio, ebro d'orgoglio insano,
> il giovane *sbranar* vuol di sua mano. (18-19)

dove il verbo finale rivela la sovrapposizione ultima tra Marte e la *ferinitas* incarnata poi dal cinghiale,[11] tant'è che poco dopo si alzerà il lamento delle ninfe: «Piangete Adone, Adon degno è di pianto, / *sbranato* da cinghial crudo e vorace».

---

[10] Su questa metafora giudicata «ardita» da T. STIGLIANI, *Dello occhiale,* cit., p. 375 si veda N. VILLANI, *Considerationi di messer Fagiano,* cit., pp. 555-557, A. APROSIO, *Del Veratro,* cit., pp. 167-169.

[11] Il verbo ricorre nel poema in più occasioni, in forma metaforica come per Caterina de'Medici e le guerre: «e rintuzzar saprà l'armi omicide / ch'han col tempo a sbranar Gallia meschina» (XI, 136); per gli effetti d'amore in Sidonio «sbranato il core et arso in fiamma viva» (XIV, 214), e più spesso in senso letterale, specie con riferimento ai ben noti doppi di Adone e ai loro antagonisti: «pace mai non avrò tanto ch'a pieno / e lei sbranata e me sbramata io veggia» (IV, 245) afferma Venere contro Psiche; «venne sbranato il giovane a morire» (IV, 149) per Atteone; «ecco sulla sbranata giovinetta» per Filora (XIV, 167); per i sacrifici nel tempio di Cipro, danti «a le fiamme gli sbranati cori» (XVI, 62); per Polifemo «ch'un ne sbrana, un ne scanna, un ne trangugia» (XIX, 156); per il destrierio di Doresio che «spesso sbrana le fauci» (XX, 357) Il verbo veniva già riferito a Marte in XII, 69, ove il dio furioso «sbrana le nubi e fa scoppiarne il tuono», assecondando la sovrapposizione tra il dio e l'animale che era parte della tradizione del

Dopo questa alta – in termini di registro epico – rappresentazione dell'ira di Marte, ben presto il dio della guerra viene riportato ad un livello più consono al tono del poema, lanciandosi in un elegiaco lamento da amante tradito mentre «con l'amor l'ira combatte» (23) ed egli stesso riconosce come proprie caratteristiche il «furore», l'esser «senza pietate» e «l'ira» (27). Il patetismo di Marte viene rimproverato da Diana,[12] ancora con una similitudine animale:[13] si noti che anche l'*accusatio* della dea è rivolta soprattutto contro Venere, vero oggetto della vendetta:

> Or per punir questa insolenza stolta
> io vo' nocendo a lui, nocere a lei,
> che, quantunque immortal, l'ama sì forte
> che so ch'ella morrà ne la sua morte. (39)

Adone come girardiano capro espiatorio dunque, benché anch'egli abbia commesso un atto d'offesa nei confronti di Diana, quando ha rubato le armi di Meleagro nelle quali è ancora chiuso il «furor» della dea (40). Le «vendette» divine e la «crudel congiura» sono ormai decise.

Dobbiamo giungere alla stanza 43 per spostare finalmente il focus su Adone. Ben poche volte il giovane è stato *agens* in grado di compiere scelte: significativo allora che il «crudo destin [...] ben ebbe d'esseguir l'*ira sua* campo abbastanza» (44) poiché Adone è preso da troppo «orgoglio», «da folle audacia» e decide di cacciare nonostante gli avvertimenti di Venere. Ma Adone valuta la propria perizia e il proprio coraggio in maniera erronea perché, come rivela l'ott. 43 e come segnalato da Russo «l'incolumità [...] nei giorni precedenti è frutto della sua bellezza e non della sua forza». Così l'«Adone ardito» dell'ott. 43 si rivela

---

mito adonio, come si ritrova per esempio nelle *Metamorfosi* dell'Anguillara, per cui cfr. Appendice 1.

[12] Movenze opposte ha invece la Diana di Ronsard, muta complice della vendetta di Marte, cfr. P. DE RONSARD, *L'Adonis,* in ID., *Oeuvres complètes,* XII, *Trois livres du recueil des nouvelles poésies 1563-1564,* ed. critique avec introd. et comment., par Paul Laumonier, Paris 1946, I, pp. 108- 126, partic. p. 117. Per la traduzione italiana si fa riferimento a P. DE RONSARD, *L'Adone. Elegia,* a cura di M.G. Porcelli in A. GRILLI (a cura di), *Adone. Variazioni sul mito,* Venezia 2021, pp. 107-119. Ivi, pp. 49-53 (§ *L'Adonis di Ronsard*). Per l'analisi vedi *supra* Appendice 1.

[13] «Sembri schermando la spezzata spada / tigre che dietro al cacciator si affretta, / ma trattiene il suo corso a meza strada / su 'l bel cristal ch'a vaneggiar l'alletta, / e mentre sta pur neghittosa a bada / perde la prole insieme e la vendetta, / quando volar devrebbe e con gli artigli / toglier la vita a chi le tolse i figli» (34).

essere il «tropp'ardito Adone, che d'aver crede / altrettanto valor quant'ha bellezza» e addirittura il peccato d'orgoglio arriva ad «aspreggiare [...] il dolce riso» in un'ossimorica «bella ferocia» (58). La *hybris* di Adone si ritrova a concorre nel mettere in moto il volere del fato che lo vuole morto.[14] Questo elemento della volontà – che, sproporzionata, non è capace di misurare realmente la situazione – viene ulteriormente rimarcato nell'incontro decisivo con la bestia omicida. Di un Adone spavaldo ci sono tracce nella rete intertestuale del mito a partire dall'ovidiano «sed stat monitis contraria virtus», ma la dinamica iniziale che porta il giovane sulla strada del cinghiale non è sempre corrispondente alla fonte latina. In *Met.* X, 710-713 lo svolgimento del volere del fato prende le mosse dalla casualità e dall'azione dei cani:

> *Forte* suem latebris vestigia certa secuti
> excivere canes, silvisque exire parantem
> fixerat iuvenis Cinyreius ictu [...].

Individuiamo il medesimo *locus* nelle principali rielaborazioni del mito adonio, indicando autore, titolo e data della prima edizione, tenendo presente che numerose opere tra queste hanno goduto di successive pubblicazioni fino al XVII sec. e se non tutte, la maggior parte di esse faceva sicuramente parte della biblioteca mariniana:[15]

---

[14] «Capita al fatal loco ov'ha prescritto / il fine al viver suo stella omicida»» (66).

[15] Per le edizioni si faccia riferimento a: L. DOLCE, *Il Capitano. Comedia di M. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'Eccellentiss. Signor Duca. Con alcune Stanze del medesimo nella Favola d'Adone,* Venezia 1545, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 75-104; G. BOCCACCIO, *Genealogia de gli dei. I quindeci libri di m. Giovanni Boccaccio [...]. Tradotti et adornati per messer Giuseppe Betussi da Bassano [...],* Venezia 1545; G. TARCAGNOTA, *L'Adone,* Venezia 1550, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 105-132; G. PARABOSCO, *Favola d'Adone,* in ID., *Il terzo libro delle Lettere Amorose di M. Girolamo Parabosco. Con un dialogo amoroso et alcune stanze in lode di alcune gentildonne venetiane,* Venezia 1553, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 31-51; L. DOLCE, P. OVIDIO NASO, *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce,* Venezia 1553; ID., *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce. In questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate [...],* Venezia 1561; G.A. DELL'ANGUILLARA, P. OVIDIO, NASO, *Le Metamorfosi d'Ovidio [...] di Giovanni Andrea dell'Anguillara,* Venezia 1561; ID., *Le Metamorfosi d'Ovidio [...] di Giovanni Andrea dell'Anguillara [...] In questa nuova impressione di vaghe figure ornate,* Venezia 1584; P. DE RONSARD, *L'Adonis,* in ID., *Oeuvres complètes,* XII, *Trois livres du recueil des nouvelles poésies 1563-1564,* ed. critique avec introd. et comment., Paris 1946, I, pp. 108- 126; G. LE BRETON, *L'Adonis, tragédie [...],* in ID., *Diverses tragedies de plusieurs autheurs de ce temps,* Paris 1579; ID., *Adonis, tragédie françoyse [...],* Paris 1611, Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France da cui si cita; W. SHAKESPEARE, *Venus and Adonis*, London 1593; ID., *Venere*

L. Dolce, *Stanze nella favola d'Adone*, Venezia 1545	LXVI-LXVII [...] ratto ne va, dove si vede un bosco nanzi gli occhi apparir selvaggio e fosco. Entra nel bosco, ove più stretto è il calle Ove più spessi trova arbori & fronde, *ecco sente un rumor a le sue spalle,* rumor, ch'intorno altra ruina infonde. Non fugge Adone in più riposta valle, non procaccia il suo scampo & non s'asconde. Vede un Cinghial, che l'herba intorno smalta, Di bianche spume; & lui col Dardo assalta
G. Betussi, *Genealogia degli Dei*, Venezia 1545	Libro II, pp. 37-38 Ma avvenne un giorno che egli *mal ricordevole* delle parole di Venere, facendo empito da un cinghiale da lui fu morto
G. Tarcagnota, *L'Adone*, Venezia 1550	VI-VII [...] non molto sta, che andar per l'aria a volo *gran rumore sente*, e par che l'abbia avante; [...] S'alza tosto di terra, e le arme prende Ne già di quel rumore prende spavento: [...] *si muove, e con piacer la caccia attende* *tutto a la gloria, et a ben fare intento*; che e' pensa di far sì, che con suo onore risponda a la beltà l'ardir del core
G. Parabosco, *La favola d'Adone*, Venezia 1553	XXXVI-XXXVII [...] *drizza l'orecchie a un romor ch'ode 'n tanto* da un bosco a se lungi vicino scorge, uscirne per solingo aspro sentiero, un atroce cinghial orrido e fiero.

e Adone, traduzione a cura di V. Malosti, in *Adone. Variazioni sul mito,* cit., pp. 121-163; G.B. BASILE, *La Venere addolorata,* in ID., *Opere poetiche [...],* Mantova 1613; L. DE VEGA, *Adonis y Venus,* in ID., *Decimasexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid 1621, a cura di J. Oleza, ed. digitale a cura di V. Ros Ferrer su *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

	Non sbigottisce il giovane animoso L'improviso aparir de l'animale *Che gli esce incontra*, horribile e schiumoso Con vista ardente e viva fiamma eguale: ma da coraggio ardito e valoroso spirito, col ferro nudo il mostro assale, hevendo in tutto la memoria priva del saggio aviso della bella diva
L. Dolce, *Le Trasformationi*, Venezia 1553	XXI, 77-79 [...] la Dea gl'insegna & ammonisce forte: *Ma contraria a sue voglie era la sorte*. Però, ch'a pena era levata in alto La Santa dea per ritornarsi al cielo, *Che i Can del bello Adon fecero assalto* *A un gran Chinghial con rabbuffato pelo*. Ei di spume tingea l'herboso smalto: E, come vento, o folgorante telo Correndo, usciva fuor de la foresta, Né la furia de' Can punto l'arresta. Si ferma Adone, *e sua sventura volle* Che 'l dardo, che vibrò, la bestia colse
G. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi*, Venezia 1561	X, 301 Hor, mentre Adon per lo difficil monte Col Re cortese a' suoi piaceri intende; *Marte, cangiando la divina fronte,* *D'un superbo cinghial il volto prende*, Per darlo ò l'alta ripa di Caronte Contra d'Adone il verre il corso stende Con lo spiedo ei l'attende ardito, e forte, che vuol del capo ornar le regie porte
P. de Ronsard, *Adonis*, Paris 1564	Il regarde deça, il regarde dela: Il chassa longuement, et longuement alla Sans trouver nulle proye: *à la parfin il treuve* Un sanglier, le melheur de sa premiere preuve
G. Le Breton, *Adonis*, Paris 1579	IV.1 Lors dit le Paphien, Assaillons les grands bois, Seconde moy Sylvin *il y a plus de grace*

(prima rappresentazione 1569)	*De rompre l'ennemy qui plus fort nous menasse*: A gens effeminez ceste chasse appartient, Cherchons autre gibier, quelle crainte nous tient, Ainsi prompt et hardi par la forest prochaine Compagnon de ses pas à l'instant il me maine Et ne cesse iamais qu'il ne soit parvenu Le part ou s'embuchoit le danger incognu. [...] Bien avant dans le bois un vallon escarté Solitaire, mussard, remply d'obscurité [...] *De là sort un sanglier* [...]
W. Shakespeare, *Venus and Adonis*, London 1593	Tell me, Love's master, shall we meet to-morrow Say, shall we? shall we? wilt thou make the match?' He tells her, no; to-morrow *he intends* *To hunt the boar* with certain of his friends. 'The boar!' quoth she; [...]
G. B. Basile, *La Venere addolorata*, Mantova 1613	III.2 Ad: Forse l'amata caccia Alleggiarà 'l duol mio. [...] *D'orso o cinghiale* *Spero portar la palma*. Ben è l'haver spavento D'alma debole, e inferma.[16]
L. de Vega, *Adonis y Venus,* Madrid 1621 (1614 prima rappresentazione)	III. Frondoso [A Adonis]: Por no estorbar que Albania y que Camila Te diijesen sus celos, me detuve. *Por este monte sube* *Agora un jabalì cerdoso y fiero:* *si quieres que te sirva de montero,* *sìgueme, Adonis, y daràsle muerte* *con esta jabalina.*

[16] Ivi l'incontro col cinghiale e la morte di Adone avvengono fuori scena: nella tragedia di Basile è Marte che si tramuta in cinghiale.

Adonis: ¡Oh, buen pastor!
Frondoso: *Agora, Adonis fuerte,*
quiero ver tu valor y gentileza.
Adonis: Por la huella camina,
mientras mis perros llamo
Frondoso: Pues empieza
Adonis: ¡To, Melampo! ¡To, Castor! ¡To, Menipo!
Ya vienen.
Frondoso: Pues al paso me anticipo[17]

Che sia la sensazione sonora – in Dolce, Tarcagnota e Parabosco –,[18] o il fermo volere di Marte – in Anguillara – o l'inganno ordito da Apollo – in Lope –, o l'agire dei cani – nelle *Trasformazioni* – o ancora la casualità della caccia legata al *locus horridus* – in Ronsard e Breton – in nessuno dei nodi della rete intertestuale Adone si propone espressamente la caccia di quel preciso cinghiale. L'unico precedente che si avvicina a quest'intenzione è quello inglese («he *intends*») ma la fonte shakespeariana propone una lettura del mito molto diversa da quella mariniana, con un Adone ritroso modellato sulla figura di Ippolito.[19]

L'attuarsi inevitabile del fato assume quindi forme molto diverse e la scelta di Marino va in una chiara direzione: con l'ironia antifrastica che attraversa l'intero poema il Cavaliere fa sì che Adone, personaggio passivo per eccellenza, contribuisca con il proprio agire alla propria morte, data la sua precisa volontà di vedere e distruggere il cinghiale, andando incontro al «fatal loco ov'ha prescritto / il fine al viver suo stella omicida»:[20]

[17] Il ruolo di Frondoso nella tragicommedia di Lope, sia pur con le dovute diversità, è analogo a quello di Lidia in Basile e di Aurilla in Marino, partecipi corrotti alla vendetta divina.

[18] Da notare che nelle tre *favole* lo stratagemma che porta Adone sulla strada del cinghiale è il medesimo mentre, viceversa, le ragioni del cinghiale sono molto diverse: in Dolce è mandato da Giove, in Parabosco è sollecitato dall'attacco del cacciatore e in Tarcagnota è invaghito d'Adone. Cfr. G. TALLINI, *Stanze nella favola d'Adone,* cit., p. 217.

[19] Cfr. A. GRILLI, *Adone. Variazioni sul mito,* cit., pp. 54-65.

[20] L'apostrofe mariniana presenta diverse coincidenze con quella tassiana nel topico momento del c. XII, 58-59, specie se si pensa alla successiva ott. 64: «Ma ecco omai l'ora fatale è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve». Cfr. M. CORRADINI, *In terra di letteratura,* cit., p. 184. Il rimando alla stella omicida trova corrispondenza non solo nel precedente oroscopo di Mercurio ma anche nelle successive invocazioni di Venere contro il cielo e il fato che hanno stabilito il triste destino di Adone.

Scorre Adon la verdura, entra soletto
tra i più folti cespugli e scende e poggia
tanto che trova un torbido laghetto
accumulato di corrotta pioggia
e s'accosta a la costa, ove gli è detto
che gran cinghiale e spaventoso alloggia,
perché veder, perché distrugger vole
quell'animata e smisurata mole (62).

Da questo momento in poi l'ira diventa connotato del cinghiale, trovando un rispecchiamento prima nel *locus horridus* che gli fa d'albergo e poi nell'assalto: «arrabbiata belva» (66), prodotto da «l'ira del ciel» (70), ha «minaccioso ciglio» (71) e «cova in seno il furor» (74); fuoriesce dal suo nascondiglio «infuriato» e pronto a «vendicarsi di chi lo l'attizza» (77); «ebro di sangue» mette in fuga prima i cacciatori, poi con la «spietata zanna»[21] si scaglia contro i cani e «molti sdruciti [...] / ne lascia, altri ne squarta, altri ne scanna» (80).[22] Contro il «crudel mostro inumano»[23], Adone «con l'armi in mano / sen corre ad incontrar *l'ira ferina*». Ma il colpo del giovane è ovviamente troppo debole e non fa altro che inasprire il cinghiale: «quel *furor* ch'ha già raccolto in seno / cresce senza riparo e senza freno». Il secondo colpo, col dardo di Cupido, fa sì che «nel fiero e furioso core / s'accoppiaro due furie, Ira et Amore», riprendendo palesemente la dicotomia che aveva aperto il canto e che aveva già caratterizzato Marte. Questo «violento e mostruoso foco» d'amore innaturale è la tessera finale, perché la morte del giovane si ottiene solo dal concorso delle due forze opposte, amore e ira. Di fronte al cinghiale che lo accerchia Adone si mostra ancora «intrepido»,

[21] Il sintagma era già stato usato da Marino per il mostruoso mastino Ciaffo nell'atto di sbranare Filora (XIV, 167).

[22] Il rimando a *Inf.,* VI, 18 «graffia li spiriti, scuoia e disquatra» operato da Russo è sicuramente puntuale, ma ci sembra che il Marino prediliga qui la rielaborazione datane da Ariosto in *Furioso* XV, 43: «Tu non andrai più che sei miglia inante, / che troverai la sanguinosa stanza / dove s'alberga un orribil gigante / ch'otto piedi ogni statura avanza. / Non abbia cavallier né viandante / di partirsi da lui, vivo, speranza: / ch'altri il *crudel ne scanna, altri ne scuoia, / molti ne squarta,* e vivo alcun ne'ingoia». Il passo ariostesco presenta più di una somiglianza con la vicenda mariniana: l'eroe (Astolfo/Adone) viene messo in guardia dall'evitare un *locus horridus* e il suo furioso abitante (Caligorante/cinghiale). Significativo che Astolfo, decidendo per onore di affrontare il gigante abbia poi successo, mentre ben diverso è l'esito per Adone.

[23] Formula già usata per Orgonte in XIV, 110. Per le somiglianze tra la morte di Adone e quella di Armillo vedi *supra,* Cap. II, § 2.1 e *infra.*

passando dall'arco alla spada,[24] arma dell'eroe epico per eccellenza,[25] ma nulla può quando «il grifo» squarcia la gola al coraggioso Saetta. La morte del proprio cane colpisce il giovane nel profondo ed è certamente occasione originale per Marino di offrire una «rivisitazione [...] dimidiata e implicitamente ironica» della perdita del proprio fido compagno che segna numerosi eroi dell'epica. Tuttavia, è anche la prima occorrenza positiva del lemma in analisi nel c. XVIII: nella sezione dell'ira, l'unica spia concessa alla pietà è attribuita ad Adone che «corre pietoso ov'anelando spira» il fedele animale. Saetta è l'ennesima vittima innocente: la pietà, sottratta al campo semantico amoroso in cui spesso è iscritta negli scambi tra Citerea e il giovane, è qui indice di una compassione più profonda che aveva già caratterizzato il figlio di Mirra quando era fuoriuscito dal suo ruolo passivo di amante.[26] Se è vero che la reazione commossa di Adone verso l'animale appare sproporzionata rispetto al motivo epico, è anche vero che la pietà del giovane verso Saetta è un passo nella direzione venatoria di Diana. Quasi *out of character* rispetto al *role play* imposto da Venere, lontano da Citerea Adone si riscopre cacciatore e seguace di Diana, come sarà chiaro anche dal suo "testamento" in punto di morte. Questa atipicità del personaggio continua nelle ottave successive: mai prima d'ora abbiamo assistito ad un Adone fuori controllo e con propositi di vendetta e non è il sentimento erotico a muoverlo bensì il «troppo amar Saetta». Riprendendo gli atteggiamenti già consacrati dalla tradizione del mito – Adone che punta il piede e vibra il colpo, la pelle del cinghiale impenetrabile come ferro, la decisione del giovane di fuggire –, Marino si avvicina all'atto finale ampliando la versione di Tarcagnota: mentre il cinghiale lo insegue, un vento «gli alzò la vesta e gli scoprì la coscia» e il destino di Adone è segnato:

---

[24] In ciò si discosta anche dalla versione di Tarcagnota, che pure funge da modello per l'atteggiamento del cinghiale: nella *favola* mentre il cinghiale gli gira intorno, Adone è già preso da terrore («e 'l fiero aspetto omai gli aggiaccia il core»). Puntuale, come sempre, il commento di Pozzi a riguardo, che rinvia al precedente di Nestore (*Met.,* VIII, 365-68): «Si comprende come M. potesse disegnare la figura dell'antieroe, ma non del vile, specialmente nell'istante supremo. La mancanza di eroismo appartiene alla sfera del privato, da lui vagheggiata; la viltà non vi è ammessa. D'altronde la scarsa ammirazione per il gesto temerario del protagonista è ben sottolineata (c. 18, 48; 58; 63-64; 93); ma è un'irragionevolezza mossa anche da nobile sentimento, come la fedeltà al cane all'ott. 90-91», G. POZZI, *Commento,* cit., p. 648.

[25] Cfr. M. PALUMBO, *Metamorfosi dell'eroe epico,* cit.

[26] Si ricordi la difesa della cerva e la reazione di fronte al corpo di Filora nel c. XIV. Vedi *supra,* Cap. II, § 2.1.

Tutta calda d'amor la bestia folle,
senza punto saper ciò che facesse,
col mostaccio crudel baciar gli volle
il fianco che vincea le nevi istesse,
e, credendo lambir l'avorio molle,
del fier dente la stampa entro v'impresse.
Vezzi fur gli urti: atti amorosi e gesti
non le insegnò Natura altri che questi.

L'ottava cesella in modo esemplare l'ambiguità che intercorre tra un attacco violento e un assalto amoroso, sintetizzata dal primo emistichio del penultimo verso: «vezzi fur gli urti». Inoltre, apre le porte a tre motivi che – in misura differente – troveranno sviluppo nelle stanze successive:

- l'agire del cinghiale vien scusato sin da adesso, riconoscendo al «mostro innamorato» l'inconsapevolezza dettata dal turbinio amoroso e dalla mancata educazione sentimentale: «senza punto saper ciò che facesse», «*credendo* lambir l'avorio molle», «atti amorosi e gesti / *non le insegnò* Natura altri che questi»;
- da qui Marino inizia a dipingere la morte di Adone, insistendo su un preciso cromatismo che trova riscontro non solo nella tradizione letteraria ma anche nell'iconografia. Il corpo del giovane è bianco tanto quanto – se non di più – delle «nevi istesse» e dell'«avorio molle» ancora prima di diventare pallido per la morte, come avviene nella maggior parte dei precedenti. Questa attenzione al colorismo trova il suo miglior antecedente nelle *Stanze* del Dolce («candido fianco», «alabastrine membra», «bell'avorio bianco») sia pur se per un Adone già morto – a cui si aggiungono «l'avorio» del Tarcagnota e «l'Adon pallido e bianco» dell'Anguillara –; a ciò si affianca la delicatezza del giovane (che rimanda naturalmente anche a una mollezza caratteriale), opposta alla pelle dura come il ferro del cinghiale, come altro tratto topico.[27] Marino nell'ott.95 non solo anticipa la metafora della neve dell'ott.97 ma, unendo il gusto per il concettismo alla realistica consistenza della materia, restituisce la

[27] Per la quale si ricordino almeno «la carne molle» nelle *Trasformationi* del Dolce, il «soft flank» in Shakespeare, «la carne delicada» in Lope de Vega e il «delicato regio corpo» in L. CONTILE, *La Nice,* Milano 1551, v. 761.

corporalità d'Adone con l'immagine ossimorica dell'«avorio molle», congiungendo così i due motivi;

- l'ambiguità sulla collocazione della ferita: dalla «coscia» di ott. 94, si passa qui al «fianco» per arrivare poi all'«anca» in ott.97 (e in ultima battuta al «costato» di ott. 152). La questione investe il problema della sovrapposizione tra Adone e Cristo. In effetti il Cavaliere poteva, senza alcuna problematizzazione, ritrovare il termine 'fianco' nel precedente «candido fianco» delle *Stanze* e nel «manco fianco» delle *Trasformazioni* del Dolce, o ancora nel «vago fianco» del Parabosco, mentre il rimando alla coscia è presente nella formulazione del Tarcagnota che Marino segue qui da vicino: «ella li ficca quelli aguzzi denti /nel sommo de la coscia»; ma il fianco è anche il luogo dove la lancia di Longino ferisce il corpo di Cristo (Gv 19, 34),[28] come sottolinea tra gli altri Grillo nel *Capitolo al Crocifisso. Nel Venerdì Santo* («e 'l fianco aperto, ond'esce il gran torrente») e poi nel sonetto con cui invita «i fedeli Cristiani ad abbracciare la Croce ed a compatire Cristo affisso in quella»: «contemplate la piaga, anzi vorago / del fianco aperto, in cui ne mostra il core». Il rimando a una letteratura pietosa e delle lagrime non appare peregrino, in termini sia lessicali sia semantici, specie considerando il successivo lamento di Venere. Ma già qui possiamo ravvisare nel v.6 «del fier *dente* la stampa entro *v'impresse*» un probabile calco del «e 'l *dente* reo *v'impresse*» estratto dalle *Lagrime di S. Pietro. Pianto terzo* del Tansillo, utilizzato in una topica similitudine animale per rendere lo sgomento di Pietro quando «la cruda morte [di Cristo] a lui si para innanzi».[29]

A questo punto, contaminando il tracciato del Tarcagnota con una ripresa palese della *Favola* di Parabosco,[30] Marino descrive l'ultimo scontro tra il

[28] All'episodio dedica numerose stanze anche R. CAMPEGGI, *Le Lagrime di Maria Vergine,* a cura di M.T. Pedretti*,* Lavis 2009, XIII, 48-72 e si ricordi il *Mad. CLXXXXI. Alla lancia di Longino* dello stesso Marino, in *Rime. Parte seconda. Madrigali e Canzoni,* Venezia 1602.

[29]Cfr. *Le Lagrime di S. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di S. Maria Maddalena e quelle del penitente, con un capitolo al Crocifisso e il lamento di Maria vergine. Versi di Luigi Tansillo, di T. Tasso, Erasmo da Valvasone ed Angelo Grillo,* Milano 1838.

[30] Ad *Ad.,* XVIII, 96 corrisponde tanto per le riprese lessicali quanto per le movenze dei due personaggi G. PARABOSCO, *Favola d'Adone,* cit., 40: «Come si vede il crudo et inhumano / Tronco il preso sentier ch'Adon gli taglia, / Rabuffa il dosso setoloso e strano, / Ruota le zanne,

cacciatore e la bestia, dove sia l'uno che l'altro hanno ormai mutato ruolo: il primo è diventato preda, il secondo si è metamorfizzato nella figura dell'amante:

> Vibra quei lo spuntone e gli contrasta
> ma l'altro incontra lui s'aventa e serra,
> rota le zanne infellonito e l'asta
> che l'ha percosso e che 'l disturba afferra,
> e di man gliela svelle e far non basta
> Adon alfin che non sia spinto a terra.
> L'atterra e poi con le ferine braccia
> il cinghial sovra lui tutto si caccia.

Lo scontro è reso in maniera dinamica, con un martellare di verbi che restituiscono l'*amplexus* in cui i due si trovano stretti: «vibra», «contrasta», «s'aventa e serra», «rota», «percosso», «disturba», «afferra», «svelle», «far», «spinto», «l'atterra», «si caccia». Nell'arco di otto versi Adone passa dall'azione (vibra, contrasta) alla sottomissione. Il passaggio ad una verticalità di dominio rimanda alla gerarchia tra Venere e Adone: più di una volta la dea, dall'alto, osserva in basso il bel giovane, oggetto passivo di attenzione:[31] lo aveva fatto nell'atto dell'innamoramento (III, 76 «tutta *sovra lui* pende e trabocca») e lo farà prima di seppellirlo quando «geme, l'abbraccia e *sovra lui* si gitta». I rimandi interni al poema rivelano ulteriori connessioni. La caduta di Adone echeggia da vicino la violenza dimidiata della partita a scacchi del c. XV:

> Tira il rege in disparte et *indifeso*
> l'elefante meschino è *spinto a terra*,
> ma 'l fiero corridor ch'al pian l'ha steso
> non pertanto impunito esce di guerra.
> Tenta il rischio *fuggir*, ma gli è conteso

---

e addosso a quel si scaglia, / Che, mentre di ferirlo studia in vano, / e non sa trovar modo che gli vaglia, / nel vago fianco e misero l'afferra / L'irata fera, e morto il caccia in terra».

[31] La stessa dinamica di sottomissione – ancor più esacerbata – ricorreva in W. SHAKESPEARE, *Venus and Adonis,* cit.: «Vouchsafe, thou wonder, to alight thy steed, / and rein his proud head to the saddle -bow» (vv. 13-14) implora Venere che ben presto passa dalle parole ai fatti: «With this she seizeth on his sweating palm, / The precedent of pith and livelihood, / And, trembling in her passion, calls it balm, / Earath's sovereign salve to do a goddess good: / *Being so enrag'd, desire doth lend her force / Courageously to pluck him from his horse. //* Over one arm the lusty courser's rein / *Under her other was the tender boy* // [...] Backward *she pus'd him,* as she would be thrust, / *And govern'd him in strenght,* though not in lust» (vv. 25-32; vv. 41-42).

Da la gente da piè che 'ntorno il *serra*.
Ucciso intanto da la vergin forte
Termina il viver suo con bella morte. (144)

Tutto ciò che era accaduto sulla scacchiera coinvolgendo il re, la torre, il cavallo e la regina riguarda adesso Adone: è lui ad essere «indifeso», lui aveva tentato di fuggire, lui è «spinto a terra» mentre il cinghiale «serra» ed è lui a terminare «il viver suo con bella morte», ove l'aggettivo non sottintende solo una morte eroica – con tutta l'ironia del caso – ma rimanda allo stesso giovane, nel quale «morte in sì bel viso è bella». Inoltre, se le mosse di Venere erano dettate dalla volontà di salvare il re, nel c. XVIII Adone-re[32] è ormai senza difese e la sua morte appare inevitabile. La violenza trasmigra così dal gioco degli scacchi al gioco della caccia, rivelandosi però in tutta la sua realtà – sia pur all'interno della *fictio* letteraria – e compiendo il tragico destino che incombeva su Adone.

La morte violenta del giovane fornisce pure l'occasione al Marino per un'ulteriore antifrasi sulla caratura eroica del suo protagonista. Le movenze del cinghiale, infatti, se da una parte possono essere ricondotte a quelle di un amante, dall'altra rinviano a quelle di precisi eroi della tradizione epico-cavalleresca, in relazione a scontri dove vi è una notevole differenza di mole e di forza tra i combattenti e dove uno viene schiacciato a terra dall'altro. Si veda per esempio nell'ultimo canto del *Furioso* (XLVI, 124)*,* quando Rodomonte – il cui «braccio possente» fa il paio con «le ferine braccia» del cinghiale – benché disarmato si scaglia su Ruggiero:

Rodomonte per questo non s'arresta,
ma *s'aventa* a Ruggier che nulla sente;
[...]
gli cinge il collo col *braccio possente*
e con tal nodo e tanta forza *afferra,*
che de l'arcion lo svelle, e *caccia a terra.*

O nella *Liberata,* con Argante che assale Raimondo (VII, 89):

[32] Sulla tradizione di Adone-re, presente pure nelle *Metamorfosi* dell'Anguillara, cfr. P. CHERCHI, *Il re Adone,* in *The Sense of Marino,* edited by F. Guardiani, Toronto 1994, pp. 9-33; S. MORANDO, *Adone a teatro, Adone re*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico,* a cura di E. Selmi e E. Zucchi, Bologna 2016, pp. 117-133; C. CARUSO, *Giovanni Battista Marino's Adone (ii): The king's poem,* in ID., *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance,* London-New York 2015, pp. 73-94, partic. pp. 88-90.

Ma il feroce pagan, che seco vòle
più stretta zuffa, a lui *s'aventa e serra*.
L'altro, ch'al peso di sì vasta mole
teme d'andar co 'l suo destriero a *terra*,
qui cede [...].

E similmente Solimano su Sveno che ancora resiste (VIII, 23):

Quando ecco furiando a *lui s'aventa*
uom grande, c'ha sembiante e guardo atroce;
e dopo lunga ed ostinata guerra
con l'aita di molti al fin *l'atterra.*

A Rodomonte, Argante e Solimano si accosta l'orrida figura di Orgonte, «mostruoso di forze e di statura» che come un'isola dal corpo gigantesco sorge dal mare di sangue provocato dai suoi stessi colpi. L'uomo fornisce un doppio del cinghiale interno al medesimo poema, ponendosi come gradino intermedio tra gli eroi epici e la bestia ferina. I rimandi al terribile luogotenente di Falsirena sono chiari sin dalla descrizione che chiude il c. XIII (255-257): l'«orgoglioso cinghial» del c. XVIII si specchia in Orgonte che «Orgoglio ha nome»; se il primo appare prodotto dall'«ira del ciel», il secondo «de la Superbia e del Furore è figlio»; al «nubiloso ciglio» dell'uomo corrisponde il «fosco e minaccioso ciglio» dell'animale; alle zanne di quest'ultimo le «zanne di mastino» dell'altro che presenta non pochi tratti animaleschi, specie quando descritto con «bruno il viso, irto il crine, il pelo irsuto», alla pari del cinghiale che «calloso ha il cuoio, il fianco, e 'l rozo tergo / arma di dure sete ispido usbergo». L'accostamento tra i due si fa ancor più evidente quando si prende in considerazione il c. XIV con la morte di Armillo (109-110), doppio di Adone: per descrivere Orgonte in questo frangente Marino utilizza la perifrasi «crudel mostro inumano» che ritorna precisa in XVIII, 81 all'apparizione del cinghiale; come quest'ultimo «rota le zanne», l'altro «rota la spada»; «di sangue innebriato» è Orgonte e parimenti l'animale è «ebro di sangue» e anche la movenza finale è la stessa quando, vedendo Armillo indifeso, «*sovra* gli va di rabbia *infellonito*».

La sorte di Adone è dunque segnata: iscrivendosi nella tradizione letteraria che riconosce nella morte del giovane un momento ad alto tasso ecfrastico, Marino descrive così l'attimo fatale (97-99):

Tornando a sollevar la falda in alto
squarcia la spoglia, e da la 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 da l'amato cane
lacero in terra il meschinel rimane.

O come dolce spira e dolce langue,
e qual *dolce pallor* gl'*imbianca* il volto.
Orribil no, ché ne l'orror, nel *sangue*
il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor voto et essangue
e trionfa negli occhi Amor sepolto,
e chiusa e spenta l'una e l'altra stella
lampeggia, e morte in sì bel viso è bella.

Tu, Morazzon, che con *colori vivi*
moribondo il fingesti in vive carte,
e la sua dea rappresentasti e i rivi
de l'acque amare da' begli occhi sparte,
spira agl'inchiostri miei di vita privi
aura vital de la tua nobil'arte,
et a ritrarlo, *ancor morto ma bello,*
insegni a la mia penna il tuo pennello.

L'azione della violenta uccisione viene chiuso dall'icastico verbo finale, «rimane», l'unico dell'intera ott. 97 per il quale Adone svolge funzione di soggetto ma che ha ovviamente insito in sé una passività definitiva, tanto più che in questo caso non viene neanche chiamato per nome ma indicato come «meschinel», così com'era già stato per i suoi 'doppi' Psiche e Armillo,[33] lemma che naturalmente porta con sé una *diminutio* del supposto eroe. L'espressione «in terra [...] rimane» non si ritrova nella tradizione italiana del mito, la quale di solito predilige un singolo verbo che riprenda il movimento dall'alto verso il basso

[33] In IV, 180 la «meschinella» Psiche viene così appellatta dopo il lamento e il tentativo di suicidio, quando poi sulla scena compare Pan a consolarla; il rimando ad Armillo in XIV, 107 è più pregnante, considerati i numerosi punti di contatto tra le morti dei due bei giovani. Adone stesso, inoltre, si era appellatto in questo modo in XIII, 216, dopo aver assistito sotto forma di uccello agli amori tra Venere e Marte.

dello «stravit» ovidiano;[34] ha i suoi più vicini precedenti nelle *favole* di Tarcagnota – «pone a terra» – e Parabosco – «caccia in terra» –, ma in entrambi i casi l'azione viene riferita al cinghiale e in quanto tale corrisponde più ad «Adone [...] spinto a terra» nell'ottava precedente. Anche per il cinghiale Marino utilizza un verbo originale che coinvolge direttamente la bocca della belva,[35] giocando sulla somiglianze dell'atto del mordere e del baciare, accostati nel solito connubio di *eros* e *thanatos* non solo in questo frangente all'interno del poema: successivamente, nel processo, il cinghiale si difenderà dicendo «lasso, ma senza morso e senza danno / l'ispide labbre mie baciar non sanno» (238); già prima nel c. VII delle *delizie* si era detto della Lusinga che era come «vipera e scorpion, con arti infide / baciando morde et abbracciando uccide» (85); si era visto come Amore alla sua nascita fosse riuscito a sovvertire l'ordine naturale, facendo sì che «bacia l'agnel con innocente morso / acceso il lupo d'amorosa fiamma» e ancora, nell'inno all'amore di Talia come per la vipera «son baci i morsi»; e soprattutto, nei *Trastulli* del c. VIII Venere aveva istruito Adone sulla natura dei baci, spiegandogli che «son del mio cor, che 'l tuo baciando morde, / muti accenti i sospiri e i baci stessi». Elemento del tutto originale è poi la collocazione del corpo del giovane cacciatore vicino a quello dell'amato Saetta, dato che permette di analizzare anche all'interno della storia dell'arte la fortuna del poema mariniano.[36] Dal punto di vista iconografico, come vedremo, la sovrapposizione tra Adone e Cristo conduce a una serie di motivi ricorrenti – il drappo rosso, la lancia, la ferita –, ma anche dal punto di vista letterario i due si avvicininano per il ricorrere dei poeti ai medesimi stilemi. È difficile stabilire la direzionalità dei calchi e dei prestiti, senza contare che in alcuni casi potrebbe trattarsi di una vicinanza occasionale dettata dalle somiglianze delle vicende. Certamente, il lettore onnivoro Marino aveva confidenza anche con la letteratura sacra,[37] e in particolar modo con il motivo delle *Lacrime,* come rivela non solo la sua personale produzione – si pensi alle canzoni *Stabat mater dolorosa* e *La Pietà* –

[34] In Dolce, sia nelle *Stanze* sia nelle *Trasformationi* la scelta è «cadde»; parimenti nella *Venere addolorata* di Basile o nel «cadente rival» di Martinengo. Cfr. *infra,* Appendice 1.

[35] Nei diversi testi in *Appendice 1* ritroviamo invece: percosso, percossa, aprio, squarciò, aperse, afferra, trafisse etc.

[36] La morte di alcuni cani, a cui corrisponde *Ad.,* XVIII, 80, si ritrova in alcuni testi della tradizione adonia ma in nessuno di essi viene identificato con precisione un singolo animale e soprattutto in nessuno di essi il corpo di Adone viene collocato accanto a quello del fedele 'compagno'.

[37] Per una panoramica cfr. *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento,* a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Alessandria 2009.

ma anche la sua affinità con un autore come Ridolfo Campeggi che, nelle innumerevoli celebrazioni per il Cavaliere, non esita a menzionarlo nel suo capolavoro *Le lagrime di Maria Vergine* (III, 16), come ricorda lo stesso Marino nella *Lettera IV* della *Sampogna*:[38]

> Più mi pregio che il conte Ridolfo Campeggi, una delle più franche penne che oggidì volino per lo cielo italiano, nel suo poema delle *Lagrime della Vergine* abbia fatta onorata menzione di me [...].

Su questa linea sottile tra sacro e profano volutamente si muove Marino, non per innalzare il suo eroe al pari di Cristo ma piuttosto per dimostrare che nel suo libertino eclettismo non esita a pescare dal repertorio del sacro.

Il cromatismo della scena viene reso da Marino col «purpureo smalto» la «neve bianca» e il neologismo «rubineggiare». Certamente il rubino come metafora per il colore rosso non è una novità, venendo spesso utilizzato per indicare le labbra, le guance o anche l'uva e il vino. Va detto che rispetto a testi che presentano un'occorrenza solo accidentale della preziosa gemma,[39] Marino – come già l'Imperiale prima di lui – ne fa un largo uso.[40] Tuttavia, l'idea dei rubini come flusso di sangue da una ferita non sembra così diffusa come si potrebbe credere: nella tradizione del mito adonio non ne abbiamo trovato traccia e pure a distanza di anni dal poema nel suo *Cannocchiale aristotelico* Tesauro, nel disquisire sulla *Metafora di simiglianza* e sui «coloriti» ricorda gli «smeraldi dell'herbe, i correnti christali de' ruscelletti, le labra di rose, collo di avorio, chiome di oro, le nevi della fredda vecchiezza» ma non i rubini, i quali non vengono menzionati neppure in occasione dell'esposizione dell'iperbole, tutta

---

[38] Cfr. G.B. MARINO, *La Sampogna,* cit., pp. 26-27. Sul tema delle *Lacrime* nella produzione cinque-seicentesca e sui legami di Campeggi e Marini cfr. P. SABBATINO, *Torquato Tasso e la letteratura sulle «lagrime» della Madonna,* in *«Nel mondo mutabile e leggero». Torquato Tasso e la cultura del suo tempo,* a cura di D. Della Terza, P. Sabbatino, G. Scognamiglio, Napoli 2003, pp. 75-138.

[39] In DANTE, *Commedia, Par.,* xxx, 66: «quasi rubin che oro circunscrive»; in F. PETRARCA, *Rvf,* non si registra alcuna occorrenza; in L. ARIOSTO, *Furioso*, VII, 3 «ch'avevan di più color gemme distinto: / rubin vermiglio, crisolito giallo»; ivi, XXXIII, 104 «rubin, smeraldi, zafiri e topazii»; ivi, XXXIV, 49 «zafir, rubini, oro, topazi, perle»; ivi, XLIII, 36 «i rubini, i diamanti e gli smeraldi»; in T. TASSO, *Liberata:* XV, 5 «or d'accesi rubin sembra un monile»; ivi, III, 30 «come rosseggia l'or che di rubini».

[40] Cfr. *v. Indici – Indice tematico dei curatori, ad vocem,* in G. V. IMPERIALI, *Lo stato rustico,* a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernasocchi, G. Sopranzi, 2 voll., Roma 2015, I, p. 256.

giocata sul «sudar sangue» di Cristo.[41] Né tantomeno se ne trova traccia nei trattati d'arte. È invece ben presente nel repertorio mariniano rispetto al quale possiamo ipotizzare almeno un paio di fonti. In *Ad.,* III, 67 così come per *Piramo e Tisbe* nella *Sampogna,* il Cavaliere utilizza la metafora del rubino per indicare l'arrossarsi a causa del sangue che scorre rispettivamente della rosa e dei «candidi frutti» del moro; in *Ad.,* XIV, 129 propone un'altra variazione verbale, questa volta però con il chiaro antecedente della novella boccaccesca di Ciacco e Biondello (IX, 8), quando la spada di Malagorre penetra nel bel seno di Filora, doppio di Adone «e'l vivo latte arrubinando tinse di calde porporette e rugiadose»; soprattutto di lì a poco nel c. XVIII, ott. 152 Venere asciugherà con i propri capelli «del costato i tepidi rubini». Il medesimo sintagma viene utilizzato dal Marino nell'idillio *Pianto d'Adone* e ciò ci aiuta a mettere a fuoco le possibili fonti del legame rubino-sangue.[42] In primis, specie considerando che di lì a poco Clizio apparirà sulla scena (101), si veda l'amara sentenza nel lamento del quinto pastore dello *Stato rustico, parte VI,* vv. 603-608, ove il giovane dice alla donna, puntasi in precedenza da una rosa, che lei è fatta di pietra e dunque il «sangue questo / che da tue *bianche nevi* ondeggia e stilla / qual di *molle rubin* vivo ruscello» non può esser suo: in questo caso l'immagine del rubino contrapposta alla neve bianca è la medesima di *Ad.,* XVIII 97, senza contare che il sintagma del poeta genovese ricorre variato nei «molli rubini» di *Ad.*, VII, 104 per il melograno e nel «tenero rubino» di *Ad.,* IV, 236 per la lingua di Venere. Inoltre, nell'*Idillio*, Adone «versa un *rio* di tepidi rubin», pari al «ruscello» dello *St. rust.*[43] Se nella tradizione adonia non troviamo riferimento al rubino, lo stesso non si può dire per la poesia sacra. Segnaliamo almeno tre occasioni di poeti certamente noti al Marino. Nel *Pianto secondo* delle *Lagrime di S. Pietro* Tansillo mette in versi il

[41] Sulla fortuna del motivo ricordiamo almeno G.B. MARINO, *Il sudore del sangue*, in ID. *Della Lira, parte III, Divozioni,* Venezia 1614.

[42] Cfr. G. B. MARINO, *Pianto d'Adone [...],* Padova 1623, in A. TORRE, *Variazioni su Adone,* I, cit., pp. 197-213.

[43] Sul tema giustamente Torre rimanda anche «al tema della fonte adonia (rinvenibile in Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio,* X, 306-307 e Marino, *Adone* XIX, 419, 1-4) ossia alla tradizione secondo cui le acque del fiume fenicio Adone divengono rosse ogni anno nel giorno della morte dell'eroe che gli diede il nome». Cfr. A. TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, p. 198. Si segnala che anche L. TANSILLO, *Pianto duodecimo* delle *Lagrime di S. Pietro* ove nel descrivere la crocifissione il poeta ricorre alla medesima espressione: «le dure punte, o vena o nodo, / fan di sangue spicciar vivi ruscelli» o ancora «e fe' nel bel costato ampia finestra / Onde di sangue e d'acqua uscir due rivi», Il verbo «spicciar», in un contesto simile, viene utilizzato nel *Furioso* da Ariosto in più occasioni. Cfr. *Appendice 1.*

ricordo di Pietro della cattura di Gesù, con l'apostolo che strappa un ciuffo delle «sante erbe» su cui si era sparso il sangue di Cristo: «Parean del sangue quasi ancora caldo / Le stille che piovute eran su l'erba, / Fior di rubini, / in campo di smeraldo». Il passo, oltre a presentare il legame sangue-rubini, offre anche la percezione sensoriale caldo/freddo riscontrabile nei mariniani rubini tiepidi. Meno pregnante il rimando invece al «poema heroico» *Le lagrime di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi, ove nel *pianto settimo* ritroviamo la connessione tra la pietra e il liquido – «del sangue (oime) che su le tempie meste / già fiammeggiar vegg'io, Rubin Celeste» – ma in una formula lontana dal poema mitologico. Tuttavia, nel medesimo testo, il Campeggi descrive in questi termine l'agire di Maria Maddalena, simile alla Venere di *Ad.,* XVIII 52, quando asciuga le stille del sangue di Cristo rimaste su Maria: «Prende le chiome astretta alfine, e terge / Con quelle il casto petto, ò pur lo spoglia / Di quelle macchie pie di quei divini / Più che segni di sangue almi Rubini» (X, 19). Lo stesso Marino propone altrove tale associazione: nella *Pittura,* nella descrizione della Sindone, ritroviamo infatti l'espressione «rubine di sangue, perle di lacrime» (*Ds,* I, 54), con i primi riferiti al figlio e le seconde alla madre.

La rima smalto/assalto è un altro caso di sovrapposizione tra sacro e profano. La si ritrova nella *Trasformationi* di Dolce proprio in riferimento ad Adone ma l'organizzazione dell'ottava è ben diversa perché sono i cani del cacciatore che «fecero assalto» al cinghiale, il quale con la sua bava tinse il verde smalto «herboso»; la rima si ritrova anche nella *Liberata* – IX, 55; XX, 42 – ma neppure in questo caso abbiamo la costruzione aggettivo + sostantivo per «assalto» e «smalto», sebbene in quest'ultimo caso in IX, 55 si faccia riferimento alle tende fatte «rosse [...] di sanguigno smalto». Questa medesima espressione e un'impostazione analoga a quella mariniana è riscontrabile in un'altra opera tassiana: ne *Le lagrime della Beata Vergine,* il cui *refrain* ricorda molto da vicino l'*Epitafio* di Bione, si dice che Maria vide «'l crudele assalto» dato al «dolce Figlio» e «vide tinta di sanguigno smalto / la lancia». Dal canto suo Marino opta per un aggetttivazione altamente significativa: «amoroso» e «ruinoso» rimarcano la sovrapposizione tra amore e morte che percorre l'intero poema, mentre con «purpureo» di fatto espunge qualsiasi riferimento letterale al sangue, diluendo così la violenza dell'atto ma d'altra parte alzando il tasso cromatico della descrizione. L'opposizione rosso/bianco segna le morti non solo di numerosi giovani del repertorio mitologico ma nell'ambito della poesia sara anche dello stesso Cristo. Nel *Pianto undecimo* delle sue *Lagrime di Maria Vergine,* Campeggi descrive così le sevizie al corpo di Gesù (st. 93):

Ne con furia minor, poi ch'a lui tratte
Con violenza fur le sacre spoglie,
Sangue versar le vene, hoggimai fatte
Misero essempio d'infinite doglie.
De le sue carni dive il puro latte
Copre il sangue così, che il suolo accogli,
Che ben che nudo ei sia, vestite sembra
d'una purpurea veste haver le Membra.

La semantica di *eros* e *thanatos* è dunque più che mai intrecciata al momento della morte di Adone, tant'è che numerosi sono i rimandi al c. III del poema, ossia al momento dell'innamoramento dei due, ove il lessico presenta un'insita e insistita violenza. Basti ricordare la catena di rime essangue/langue/sangue in III, 121 e in XVIII, 97, ma si consideri pure il «purpureo umor» di III, 122 e il «bel viso» di III, 123 che torneranno nelle ottave in esame. La «dolce pena» dell'innamoramento carica di dolcezza anche l'attimo più amaro, in cui Adone «dolce spira e dolce langue», con un «dolce pallor», alla pari di Clorinda e soprattutto di Laura colta in «quasi un dolce dormir» nel *Triumphus Mortis* di Petrarca. Ripresa palese è poi l'ultimo endecasillabo dell'ott. 97 che ricalca la conclusione del *Trimphus* «Morte bella parea in sì bel viso». Ma la 'dolcezza', come visto,[44] è pure tratto topico che avvicina Adone a Cristo, tant'è che Vittoria Colonna nel suo *Pianto della Marchesa di Pescara, Sopra la Passione di Christo* (Venezia 1556) scriveva:[45]

perché la morte che nelli altri usa violenza, e però rimangono come persone offese, in Christo, che con tanta dolcezza l'havea chiamata, e disiderata, vi rimase in atto tanto dolce, soave e pietoso che rinteneriva ogni duro cuore et accendeva ogni fredda mente; né solamente la bruttezzza della morte era bella nel bellissimo volto, ma la fierezza si convertì in dolcezza grande, l'oscurità in chiara luce.

[44] Cfr. *supra* nota 48, cap. II.

[45] Sul medesimo motivo cfr. A. GRILLO, *Pietosi affetti,* a cura di M. Chiarla, Lecce 2013, soprattutto la canz. *L'alta pietà, cha a la dolente e mesta*: «L'alta divinità, ch'era entro occolta, / Per le sembianze già monde parea, / Che si scorgesse, quasi luce accolta / In bel cristal sì bello il volto fea; / E la morte in quel viso / Vita sembrò, l'Inferno il Paradiso. / Era nel mio Giesù, ch'a se chiamolla / Così dolce la morte, e sì soave [...]».

I vv. 3-4 dell'ott. 98 potrebbero essere elevati a sintesi dell'intero poema: per quanto la violenza entri nel racconto mariniano, l'«orribil no»[46] se non un orrore fantastico ed esagerato che può generare ribrezzo ma non paura e terrore. Sicchè nella disposizione a chiasmo di orrore-piacere e di sangue-riso sono i termini secondi ad uscire vincitori. Se il «sangue» e l'«orrore» sono i segni della «Discordia» che agita le guerre nel tempo reale del poeta,[47] nel tempo del racconto la guerra viene estetizzata in singoli e/o coreografati combattimenti, tant'è che «*par* che di sangue il sol si sparga» e che «armonica e per arte è la battaglia» messa in scena durante la tragedia di Atteone nel c. V e alla fine «in mezo a l'orror» nasce «il diletto».[48] La stessa dinamica, propria quindi della messinscena e non del reale, segna la morte di Adone, con la dolce bellezza del giovane che scaccia l'orrore della morte.

Come anticipato, le catene di rime riconducono al c. III del poema sia per langue/sangue/essangue (III, 121), sia per volto/raccolto/sepolto (III, 96, con la variante «accolto»). Tuttavia, specie per la prima possiamo individuare altri due riferimenti: Tasso nella *Liberata* utilizza il trittico almeno quattro volte,[49] tra cui XII, 58, canto cloridiano che certamente esercitò una notevole influenza su Marino,[50] ma le medesime rime aprono anche le sue *Lagrime di Cristo*;[51] sempre nell'ambito della poesia sacra, le stesse parole-rima compaiono per quasi dieci volte nelle *Lagrime di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi: I 48, II 87, VI 18, VII

[46] Si ricordi il petrarchesco: «Pallida no, [...]».

[47] Cfr. *Ad.,* X, 276: «Or quando più crudel bolle la guerra / e va baccando la Discordia stolta, / quando di qua, di là, l'onda e la terra / tutta è nel sangue e ne l'orrore involta».

[48] A tal riguardo, come manifesto della poetica barocca che si apre a un'estetica del brutto e dell'orrido si ricordi anche il componimento della *Galeria* per *La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni*: «Che fai Guido? Che fai? / La man, che forme angeliche dipigne, / Tratta or'opre sanguigne? / Non vedi tu, che mentre il sanguinoso / stuol de'fanciulli ravivando vai, / Nova morte gli dai? / Oh, nella crudeltate anco pietoso / Fabro gentil, ben sai / Ch'ancor tragico caso è caro oggetto, / *E che spesso l'orror va col diletto*». Cfr. pure T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750),* Roma 2020^2, pp. 39-40; p. 125.

[49] A fronte di una sola occorrenza in L. ARIOSTO, *Furioso* XXIV, 71.

[50] Anche il «dolce pallore» di Adone morente ricorda il «bel pallore» di Clorinda. Per Clorinda all'interno dell'immaginario mariniano cfr. M. CORRADINI, *Tancredi e il cinghiale,* in ID., *In terra di letteratura,* cit., pp. 179-199. Ci permettiamo di rimandare anche a S. STIFANO, *Errare heroicum est,* cit.; EAD., *«L'imagine sua bella e guerriera»,* cit.

[51] Cfr. T. TASSO, *Le lagrime di Cristo,* in ID., *Stanze [...] per le Lagrime di Maria Vergine Santissima e di Giesu Christo Nostro Signore,* Roma, presso a Giorgio Ferrari, 1593, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 237-242.

44, X 6, X 44, XI 100, XII 15, XII 84.[52] La rima essangue/langue si ritrova pure nel sonetto di Campeggi *Morte di Clori* (*Delle poesie,* Venezia 1620), componimento che presenta più di un punto di contatto con l'ott. 97 in cui Marino descrive il corpo morto di Adone. L'uno e l'altra sono accomunati dal pallore, dagli occhi pari a «stelle», dal «riso», e dall'esser belli persino nella morte. Tuttavia se «pur, Clori, sei bella», la morte vince sulla giovane, mutando la gioia e il riso in pianto e dolore, la luce degli occhi in notte oscura, il «bel vermiglio in torbido pallore». Per Adone invece i topici effetti fisiologici vengono resi sempre con estrema dolcezza e languore, tale che alfine non «trionfa» la morte bensì la bellezza. Anzi, come al trionfo della morte petrarchesco seguiva la fama, nel poema secentesco il tempo si ferma per l'appello al pittore Morazzone, annullando qualisivoglia vittoria della morte attraverso la bellezza e i «colori vivi» e le «vive carte» dell'arte.

1.2. «O come dolce spira e dolce langue»: il compianto nell'arte

Sia l'apostrofe all'interno del poema sia il componimento della *Galeria* per Morazzone associano alla rappresentazione del morto il pianto della dea. Marino però capovolge l'immagine dei rivi: se nella *Galeria* è Adone a versare «tra' fior' rivi sanguigni» mentre Citerea lo piange, nell ott. 99 è Venere ad essere rappresentata mentre «i rivi de l'acque amare da' begli occhi sparte».[53] Partendo da questo dato che coinvolge tutte le dicotomie del mito adonio (Adone/Venere, sangue/lacrime, rosso/bianco) cerchiamo di capire in che modo la morte di Adone è stata rappresentata nell'arte prima, intorno e dopo Marino, rimandando all'*Appendice* per un catalogo più completo. Tenendo ben conto dell'aspetto quantitativo-statistico,[54] possiamo evidenziare sin da subito due aspetti. Innanzitutto, Venere è quasi sempre presente, sia che sia colta nell'attimo in cui arriva, sia che stia già compiangendo l'amato: raramente Adone si trova da solo, ma varrà la pena sottolineare alcuni casi in cui ciò accade perché si tratta di

[52] Per il versante non sacro se ne ricorda l'occorrenza in R. CAMPEGGI, *Effusione di sangue alla presenza dell'amata, La Gelosia, Al padre francescano Bonifazio Fausti*, in ID. *Delle Poesie,* Venezia 1620. Per Marino varrà invece la pena ricordare *L'amante ruffiano* in *Della Lira, parte terza, Capricci,* dove ricorre la medesima catena rimica; gli stessi termini compaiono, sia pur non in rima, nella *La corona di spine,* in *Della Lira, parte terza, Divozioni* a riprova della sovrapposizione lessicale e semantica tra sacro e profano.

[53] «Acque amare» sono versate anche da Maria in R. CAMPEGGI, *Lagrime,* cit., XIII, 96 e dai «begli occhi» di Maria Maddalena in X, 20-21

[54] Sono circa duecento i dipinti, i disegni e le stampe analizzate cfr. *Appendice 2.*

eccezioni importanti e significative. In secondo luogo, se è ben noto che la morte di Adone – tanto nelle lettere quanto nelle arti – presenta dei rimandi cristologici, è anche l'atteggiamento di Citerea a potere offrire un *discrimen* notevole tra una Venere statica che sviene o sorregge il corpo del giovane – simile in ciò a Maria, *mater dolorosa* –, e una Venere dinamica che invece si approccia al corpo di Adone, in un grado di maggiore o minore vicinanza, ma soprattutto con diverse gradazioni dell'espressione del dolore, ricordando in ciò Maria Maddalena, tanto nella sua sommessa disperazione quando nel suo urlo di dolore. L'una e l'altra Maria/Venere trovano una perfetta esemplificazione nella *Pietà* di Tiziano, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove «la Maddalena urlante, con le braccia levata, fa da raccordo tra l'interno e l'esterno, coinvolgendo lo spettatore nella scena sacra». (figura 30)[55]

Ci siamo focalizzati sui secc. XVI-XVII per indagare in maniera sincronica e diacronica la rappresentazione della morte di Adone, concentrando la nostra attenzione sulla pittura, sulle stampe e sui disegni. Proprio a partire dai disegni di due maestri del Rinascimento possiamo invididuare entrambi i moduli sopra accennati. Nel disegno di Raffaello (figura 31) conservato all'Ashmolean Museum Venere accorre presso il corpo di Adone, discinta e con i capelli al vento; nel disegno di Giulio Romano al Louvre, invece, la dea è seduta in questo caso lontano dal corpo di Adone e addirittura senza neanche guardarlo ma indicandolo con una mano, mentre con l'altra si asciuga le lacrime (figura 32).

Gli amorini che conducono il cinghiale davanti a lei affinché sia processato provano già a questa altezza (1515 ca.) la diffusione nell'iconografia di una tradizione alternativa a quella ovidiana, vale a dire quella (pseudo)teocritea che ritornerà poi in Tarcagnota, nella traduzione latina di Minturno e in quella inglese dei *Sixe idillia,* nonché nel *Conde claros de Adonis* di Pernette Du Gillet e naturalmente nel poema mariniano. D'altronde, a riprova della fortuna di questa linea alternativa, si ricordi la menzione che ne fa Giraldi nel suo *De deis gentium* (1560), opera mitografica che di fatto sostituirà le *Genalogie* di Boccaccio come canovaccio mitologico per letterati e artisti a partire dalla seconda metà del XVI secolo.

Possiamo trarre un'altra importante informazione dall'organizzazione dei disegni: in nessuno dei due è Venere a sostenere Adone. Il ricalco dell'iconografia della pietà, nel corso del Cinquecento, non è così diffuso come

[55] *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico,* a cura di M. Mosco, Catalogo della mostra a Palazzo Pitti, 24 maggio – 7 settembre 1986, Milano 1986, p. 121.

si potrebbe credere se non, come vedremo, intorno a determinati artisti. Anzi, nelle rappresentazioni coeve di Sebastiano Peruzzi, Venere appare interessata più alla propria ferita che a quella del giovane – come nel quadro conservato agli Uffizi di Firenze (1512 ca.) – o addirittura è del tutto assente: la *Morte di Adone* oggi al Museo Amedeo Lia (1510 ca.) è uno dei pochi casi in cui il soggetto prescelto è segnatamente l'uccisione del giovane cacciatore da parte del cinghiale e non il compianto di Venere. Se poi accostiamo al quadro degli Uffizi il coevo affresco di Baldassarre Peruzzi alla Villa Farnesina (1511-12), è possibile notare un'ulteriore deviazione dal dettato ovidiano: specie nell'opera del Peruzzi è evidente come la ferita non venga collocata «sub inguine» bensì al di sopra del fianco. Come in letteratura, ben presto anche nell'iconografia adonia si registra un'incertezza nel posizionamento della ferita, il cui spostamento dall'inguine al costato segna un'interferenza con l'iconografia cristologica.

Tanto la Venere dinamica quanto quella statica trovano eccellenti rappresentazioni, con un importante cambiamento intorno agli ultimi due decenni del secolo. Per Citerea che accorre sulla scena possiamo ricordare numerosi esempi in area italiana e francese. Per quest'ultima il cantiere di Fontainebleu si rileva una tappa importante, a partire dall'affresco del Rosso Fiorentino (1535-1540).[56]Anche l'incisore Étienne Delaune si cimentò con la storia di Venere e Adone in più occasioni, con la dea rappresentata nel gesto estremo di strapparsi i capelli sia nella stampa tratta da Luca Penni del British Museum sia nel disegno dell'Albertina.[57] L'operazione più importante però, con importanti echi al di fuori dell'aerea francese, è senza dubbio l'*Ovide figurée* illustrato da Bernard Salomon (1557) (figura 33). In questo caso, dinamicità e staticità si intrecciano perché se è vero che Venere è già in ginocchio vicino al corpo di Adone, è chiaro che la dea è appena giunta sul posto – come rivela il carro alle sue spalle – e la sua gestualità è decisamente caricata, specie per le mani giunte al di sopra del capo in segno di dolore. Un discorso analogo potrebbe farsi per il quadro di Tintoretto ove invece una Venere riccamente vestita allarga le braccia per esprimere tutta la

[56] L'affresco presenta un'iconografia non perfettamente sovrapponibile al mito adonio, tant'è che in tempi recenti è stato piuttosto accostato alla vicenda di Ati e Cibele, cfr. R. ZORACH, *"The flower that falls before the fruit". The Galerie François I^er^ at Fonatinebleau and Atys excastratus,* «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 62 (2000), pp. 63-87. Alla scuola di Fontainebleu sono riconducibili anche il dipinto dell'Anonimo francese, *Vénus pleurant la mort d'Adonis*, Parigi, Musée du Louvre, DL 1970 20 e il quadro anonimo oggi ad Arezzo, Palazzo Bruni-Ciocchi *Venere piange la morte di Adone* per cui cfr. Appendice 2.

[57] Rispettivamente Londra, British Museum, 1874,0711.1788 e Vienna, Albertina, 11157.

sua sofferenza e naturalmente per l'illustrazione di Simeoni, vera e propria copia di quella di Salomon.[58] La dinamicità di Venere è ulteriormente accentuata nell'affresco a Palazzo Besta di Aragoni (1580 ca.), ove la postura dei due amanti rivela chiaramente l'influenza delle xilografie dell'Ovidio figurato, punto di partenza anche per numerosi artisti nei decenni a venire. Come in Salamon, Citerea appare vestita ma è importante registrare che continua a sussistere una Venere nuda che accorre presso l'amato, come nell'affresco di Giulio Mazzoni nel romano Palazzo Spada (1551-1552) o come nel quadro di Bertoja (1569 ca.) e nel disegno di Bezzi (post 1550) con la sua Venere erculea di cui si contano numerose copie, entrambi al Louvre, o addirittura la dea 'volante' dell'incisione di Benedetto Stefani (1570-1580 ca.) nella collezione del British Museum.

Nuda è pure una delle prime Veneri a sorreggere Adone, visibile nella stampa di Giovanni Giacomo Caraglio esemplata a partire da Perin del Vaga (1527 ca.). Siamo però ancora ben lontani dal modulo iconografico della pietà: la dea è al lato del corpo dell'amato – il quale poggia la testa sulla mano di lei – ma né il volto né i gesti tradiscono alcun sconvolgimento emotivo e anzi Citerea appare in tutta la sua sensualità al momento del compianto. È importante sottolineare però come, anche in queste prime rappresentazioni del pianto di Venere, costei sia quasi sempre accompagnata da Amore. Pure nei casi in cui non sono presenti i numerosi comprimari – come le donne e/o uomini che sorreggono il mortale e consolano la dea o i numerosi putti –, raramente la dea si trova da sola a compiangere il suo amato: Amore, tranne poche eccezioni, è sempre insieme alla madre.

Andando verso la seconda metà del secolo l'iconografia del mito adonio inizia a mutare, specie per quanto riguarda la scuola italiana e quella fiamminga. Un caso emblematico è offerto dallo stesso Perin del Vaga. Se la stampa del Caraglio era tratta da una sua opera, alla sua cerchia è attribuito *Venere e Cupido piangono Adone morente,* realizzato probabilmente nei medesimi anni della decorazione di Castel Sant'Angelo (1543-1548).[59] Il quadro viene riprodotto in una elegante stampa firmata da Philips Galle (figura 34), di cui si può trovare un esemplare all'Albertina di Vienna o al British Museum di Londra. L'incisore

[58] Per l'*Ovide figurée* e l'importanza dei libri illustrati per l'iconografia adonia cfr. *infra* Appendice 1.

[59] Ai lavori partecipa anche Girolamo Siciolante da Sermoneta i cui affreschi all'ex Palazzo Orsini di Monterotondo contano anche una *Morte di Adone* interessante soprattutto per la rappresentazione sincronica dei diversi eventi. Segnaliamo che in questo caso la ferita di Adone è perfettamente visibile sull'interno coscia, rispettando il testo ovidiano.

fiammingo, collaboratore e amico di Hieronymus Cock, appunta espressamente come *inventor* Anthonie Blocklandt van Montfoort, allievo di Floris, il che crea un certo problema riguardo l'autore del dipinto conservato oggi al Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto. Va detto che sia Galle sia Montfoort visitarono il territorio italiano, quindi non sarebbe da escludere una copia esemplata successivamente al viaggio. A ciò va aggiunto che pure i loro maestri, Cock e Floris, dimostrarono interesse per il mito adonio secondo un nuovo modulo che inizia ad avvicinarsi a quello della pietà:

L'incisione è accompagnata da versi estratti e leggermente modificati di *Met.* X, 717-720 ma in realtà, al di là di una Venere abbozzata sullo sfondo che dà profondità diacronica allo svolgersi degli eventi, nulla dell'atteggiamento delle figure principali rispetta il testo ovidiano. La dea non si straccia le vesti e i capelli, non si batte il petto, non maledice i fati né tantomeno è sul punto di versare nettare profumato su Adone.Venere ci appare infatti con una fine acconciatura, avvolta in un ampio panneggio e intenta a sostenere il corpo del giovane amato, accostando il proprio viso quanto più possibile al suo. La composizione piramidale è chiusa da Amore, assente nelle *Metamorfosi*. Inoltre, a partire dal secondo quarto del Cinquecento, il compianto di Adone si arrichisce di nuovi attributi, quali le armi del cacciatore abbandonate in terra, tra cui segnaliamo soprattutto la lancia per la sua contingenza con la vicenda cristologica, nonché una serie di comprimari, come cani e figure intente a sostenere Adone e occasionalmente la dea che sviene di fronte alla tragica morte del suo amato, echeggiando così la spasimo di Maria dinnanzi al figlio crocifisso (figura 35).

L'attribuzione a Venere di movenze sante si fa ancora più marcata se guardiamo al cortocircuito che si viene a creare in area veneta. Punto di partenza è il quadro di Giuseppe Porta detto il Salviati oggi in collezione privata. Il dipinto però non solo è analizzabile grazie alla Fototeca Zeri (num. scheda 43224) ma è anche stato pedessiquamente riproposto dall'artista fiammingo Christoph Schwarz, presente a Venezia nella prima metà degli anni Settanta del XVI sec., tant'è che il quadro viene datato 1570/1580 circa, quindi dopo il viaggio in Italia (figura 36). Evidentissima è la ferita di Adone, non certo all'inguine bensì all'altezza del fianco. D'altronde nella seconda metà del secolo numerosi testi letterari avevano già operato lo spostamento della lacerazione, basti ricordare il «candido fianco» e il «manco fianco» di Dolce e Parabosco. Ma è soprattutto la gestualità di Venere a colpire lo spettatore perché nulla è rimasto della sensuale dea dell'amore. Sorretta da una donna, Venere è completamente vestita, le mani sono giunte in preghiera all'altezza del petto e lo sguardo è rivolto verso l'alto,

avvicinandosi in ciò molto più alle rappresentazioni sacre piuttosto che a quelle profane. Questo è tangibile sia prendendo in considerazione la *Sepoltura di Cristo* dello stesso Schwarz, con una Maria sorretta che alza gli occhi al cielo e la Maddalena che regge la mano di Gesù,[60] sia soprattutto considerando il *Compianto del Cristo* del Salviati. Se per quello del maestro Francesco Salviati, conservato alla Pinacoteca di Brera, possiamo notare il gesto di Maria Maddalena, la quale – come Amore – regge la mano del morto ponendogli la propria sotto il polso, le corrispondenze con il *Compianto con tre angeli* dello stesso Giuseppe Porta sono ancor più numerose. Il quadro è conservato a Dresda e la storica attribuzione al Salviati è stata di recente messa in dubbio proponendo il nome di Maffeo Veronese (figura 37). Non sta a noi dirimere la questione, ma è evidente come il dipinto in analisi permetta di analizzare le sovrapposizioni tra rapresentazioni sacre e profane nell'area veneziana.[61]

L'atteggiamento dell'angelo che sorregge il busto di Cristo è analogo alla figura femminile alle spalle di Adone, specie per il volto rivolto verso il basso; pure la posizione dei due morti presenta diverse corrispondenze, a partire dal capo ripiegato sull'omero, dal braccio abbandonato lungo il fianco mentre l'altra mano viene sorretta rispettivamente da un secondo angelo e da Amore (sia pur in una posa diversa data anche la diversa statura del piccolo dio). La somiglianza più marcata è però senza dubbio quella tra Venere il terzo angelo del *Compianto,* anch'esso con le mani giunte all'altezza del petto e lo sguardo rivolto verso l'alto, secondo una diagonale tra mani e volto perfetta replicata nella posa di Citerea.

A fronte di queste Veneri piene di pietoso fervore – come anche nel disegno di Speckaert, ove la dea volge gli occhi al cielo e spalanca le braccia in segno di estrema sofferenza (1570 ca.) – se ne ritrovano altre che, pur sostenendo il corpo dell'amato, non sembrano minimamente partecipi al dolore, puntando piuttosto il loro sguardo penetrante verso l'osservatore, come nel quadretto di rame di Jacopo Zucchi conservato ad Arezzo presso Casa Vasari o nell'affresco alla Rocca dei Rossi di San Secondo Parmense attribuito al Samacchini, il quale lavora tra gli altri per affrescare la casina di Pio IV, ove Federico Zuccari propone un intero ciclo dedicato al mito adonio, con Venere che accorre spalancando le braccia presso il moribondo amante e il susseguente processo al cinghiale.

---

[60] Cfr. C. SCHWARZ, *Grablegung Christi,* ultimo quarto del XVI sec., Vienna, Kusthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 1524.

[61] Una stampa settecentesca esemplata proprio dall'opera di Dresda, sia pur capovolta per ragioni tecniche è conservata a Londra, British Museum, 1917,1208.840.

Nonostante queste deviazioni, l'iconografia di una Venere vicina ad Adone, intenta a sorreggere il giovane moribondo, magari cogliendone l'ultimo flebile respiro si afferma con sempre maggior forza nei decenni finale del XVI. Ciò è riscontrabile sia nella scuola fiamminga – ad esempio nella stampa di Hieronymus Cock (Albertina DG1957/337/11) ove il compianto è inserito in un'ampia scena paesaggistica o nei quadri di Floris il Vecchio comparsi sul mercato antiquario – sia soprattutto nell'opera di un maestro del tardo Rinascimento, Luca Cambiaso.[62] Tanto nei disegni, quanto nei dipinti, il pittore ligure ripropone costantemente Venere vicino ad Adone, con il volto vicinissimo a quello dell'amato e con una curva del corpo che sembra quasi volerlo riassobire al suo interno (figura 38). La focalizzazione sui due soli protagonisti – con l'aggiunta però immancabile di Amore – sembra rispecchiare a pieno quanto Annibal Caro chiedeva a suo tempo nella lettera a Giorgio Vasari:[63]

> farei solamente l'Adone abbracciato e mirato da Venere con quello affetto che si veggono morire le cose più care, posto sopra una veste di porpora, con una ferita ne la coscia, con certe righe di sangue per la persona, con gli arnesi dei cacciatori per terra e (se non pigliasse troppo loco) con qualche bel cane.

Richiesta ricordata dallo stesso Vasari nella propria *Descrizione delle opere* posta in conclusione all'edizione Giuntina. Il passo vasariano è interessante sia perché dimostra il proficuo scambio tra artisti e letterati, sia perché rivela le sorti dell'opera «quasi contra mia voglia», scrive Giorgio, condotta in Francia e data a «messer Albizo del Bene, insieme con una Psiche che sta mirando con una lucerna Amore che dorme»,[64] accostando due miti che si rispecchiano l'uno nell'altro per diverse ragioni – in primis l'amore tra una dività e un mortale – fino però a divergere drasticamente nella conclusione felice per l'uno e tragica per

---

[62] *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo,* (Genova, Palazzo Ducale, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso, 3 marzo 2007 – 8 luglio 2007), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, con la collaborazione di J. Bober, Cinisello Balsamo 2007, in partic. *II. Luca Cambiaso e i genovesi del suo tempo. Dipinti,* cat. 22 *Venere e Adone,* pp. 248-249; cat. 37 *Venere e Adone,* pp. 278-279; cat. 39, *Venere e Adone,* pp. 282-283; cat. 51 *Morte di Adone,* pp. 306-307.

[63] A. CARO, *Lettere familiari,* a cura di A. Greco, Firenze 1959, vol. II, pp. 62-64 (lettera n. 329).

[64] Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* 5 voll., edizione a cura di E. Mattioda, V, p. 438. Nelle note, puntualmente, V. Caputo ricorda che l'*Adone* è perduto, mentre la *Psiche* è visibile negli Staatliche Museen di Berlino.

l'altro, come è perfettamente visibile nel poema del Marino. Inoltre, la lettera di Caro, ripresa poi da Vasari, riconduce queste atteggiamento dei due amanti alla «descrizione di Teocrito», il quale però nel suo idillio XV non fa alcuna menzione di siffatta scena. Il riferimento è dunque ad altri testi, erroneamente attribuiti a Teocrito a quest'altezza cronologica, ossia all'*Epitafio* di Bione, tutto incentrato sul pianto di Venere e con la ferita di Adone alla coscia, e all'idillio pseudo-teocriteo, ancora anonimo, *Adone morto,* oggetto di numerose manipolazioni e traduzioni, come quella in latino di Minturno. Inoltre, l'ecfrasi vasariana utilizza l'espressione, assente nella lettera del Caro, di «Adone che muore in grembo a Venere», usata spesso nelle *Vite* per indicare il modulo iconografico della Madonna e di Cristo, bambino da abbracciare o adulto da compiangere come nella *pietà*.[65]

Questa vicinanza, nella seconda metà del Cinquecento, si fa ancora più marcata. Per quanto riguarda Cambiaso, nella versione conservata presso l'Hermitage di San Pietroburgo è visibile anche la ferita sulla coscia mentre nell'esemplare oggi a Palazzo Barberini, nonché nella copia del Museo di Capodimonte a Napoli, lo scorcio – vera e propria ossessione del pittore ligure – non permette di apprezzare alcuna «riga di sangue» ma contribuisce certamente ad eccentuare la morbidezza del corpo di Venere[66] e la pesantezza del corpo di Adone, ormai moribondo, con il braccio perennemente abbandonato lungo il fianco, il capo sostenuto e le gambe semipiegate, proprio come nel *Cristo con due Angeli,* nel *Compianto sul Cristo morto* o nella *Pietà* del medesimo pittore.[67] Nei disegni, poi si compie il passaggio decisivo: se in quelli degli anni Sessanta Venere è accompagnata da altre figure e solo parzialmente regge il peso del

[65] Ivi, p. 438. Cfr. per esempio nella *Vita* di Michelangelo per il disegno a Vittoria Colonna «e le disegnò Michelagnolo una Pietà in grembo alla Nostra Donna con dua angioletti» (V, p.224) o in quella di Tiziano «fece ultimamente Tiziano [...] un Cristo fanciullo in grembo alla Nostra Donna» (V, 283) o ancora negli *Accademici del disegno* quando ricorda che il Bronzino fece «Cristo deposto in croce in grembo alla Madre» (V, p. 376) e poi nella sua stessa autobiografia, oltre la menzione per Adone e Venere: «feci essa Madonna con Cristo morto a piè della croce posato in grembo a lei» (V, p. 425); «dipingendovi un Cristo deposto di croce in grembo alla Nostra Donna» (V, p. 436); «feci in una tavola Cristo morto in grembo alla Madre» (V, p. 453).

[66] A tal riguardo si ricordino pure *Venere e Adone,* Roma, Galleria Borghese, inv. 317, *Venere e Amore sul mare,* Roma, Galleria Borghese, inv. 123, *Venere e Adone,* Parigi, Galerie Canesso, *Venere vezzeggia Amore mentre un satiro gli sottrae le frecce,* Collezione privata, *Venere e Adone,* Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, inv. PB 2063. Tutte le suddette opere sono pubblicate in *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo,* cit.

[67] Ivi, *II. Luca Cambiaso e i genovesi del suo tempo. Dipinti,* cat. 70; cat. 71. La *Pietà* invece è ancora *in situ* a Genova, Basilica di Santa Maria Assunta di Carignano.

giovane amato, in quelli probabilmente più vicini agli anni Settanta-Ottanta in cui vengono esemplati i quadri, è la dea a reggere totalmente il cadavere, ponendoselo in grembo come Maria con Cristo.

La vicinanza nella rappresentazione tra Venere-Maria e Adone-Cristo e la conseguente ripresa del modulo della *pietà* nella rappresentazione della morte del giovane trova due ulteriori conferme all'altezza degli anni Ottanta del secolo XVI. La prima è data dalle molteplici edizioni degli *Emblemata* d'Alciato. Rispetto alla *pictura* che accompagnava l'*Amuletum Veneris* (LXXVII) nelle edizioni degli anni Cinquanta (figura 39), le xilografie dell'edizione parigina del 1584, riprese in quella del 1591 a Leida, mutano radicalmente la posizione di Venere, non più ai piedi di Adone ma alle sue spalle, intenta a sorreggerne il busto con le proprie gambe, avvicinando il proprio viso a quello dell'amato e ponendogli una mano sulla spalla. (figura 40). Un discorso analgo, sforando però nel secolo successivo, può farsi per le illustrazioni de *Le Immagini degli Dei degli Antichi* di Vincenzo Cartari. Nell'*editio princeps* del 1571, accanto al corpo di Adone – in una posa simile a quella prescelta poi da Tempesta – l'incisore Bolognino Zaltieri rappresenta la dea così come descritta nel testo (figura 41):

> Facevasi oltre di ciò un simulacro di Venere simile a quello che nel monte Libano si vedeva, il quale haveva un manto intorno, che cominciando dal capo lo copriva tutto, e pareva stare tutto mesto e sconsolato, e con mano pure avolta nel manto sosteneva la cadente faccia, e come dice Macrobio credeva ognuno che la vedeva che le lagrime gli cadessero dagli occhi, e quivi si mostrava Venere così addolorata per la morte di Adone ucciso da un cinghiale.

Nell'edizione del 1616, pubblicata sempre a Venezia ma con illustrazioni di Filippo Ferroverde (e il commento di Lorenzo Pignoria), il modello prescelto si rifà invece chiaramente all'iconografia del *Compianto,* con Adone-Cristo sdraiato frontalmente e Venere resa adesso come una «figura femminile, con il capo coperto e le mani congiunte nel rispetto della tradizionale iconografia di Maria o della Maddalena accanto Cristo», a dimostrazione di una sovrapposizione tra sacro e profano che nel corso del Seicento si farà sempre più marcata (figura 42).[68]

[68] Cfr. C. CIERI VIA, *Giovan Battista Marino e il lamento sulla morte di Adone*, in *"Buone maniere". Iconologie, linguaggi, manierismi antagonismi. Studi in onore di Giorgio Patrizi*, a cura di D. Carmosino e F. Rizzo, Avellino 2021, pp. 107-125.

Facendo un passo indietro, però, nel 1584 viene anche pubblicato nella sua forma compiuta a Milano il *Trattato dell'arte de la Pittura di* Giovan Piero Lomazzo.[69] All'interno del libro VI *De la prattica de la Pittura* troviamo ben quattro occorrenze di Adone, tutte piuttosto significative per il nostro discorso. La prima, alquanto ovvia, è relativa al quadro di Tiziano con «Venere che abbraccia Adone» inserito tra gli «amori sforzati» del *Cap. XXXI Compositioni d'Amori diversi* e si inserisce nel capitolo sulla fortuna della raffigurazione tizianesca del mito che non tange però la morte del giovane. Le altre citazioni di Lomazzo rivelano invece come la sovrapposizione dell'iconografia sacra e profana fosse perfettamente percepita dagli artisti. In primis quando nel *Cap. III Regole della proportione circa al corpo humano* Lomazzo propone di fatto tre modelli, ossia Adone, Cristo e Ercole, evidenziando le caratteristiche, le vicinanze e le differenze di ciascuno:

> Questa maniera, seguitava Michel'Angelo, il quale veramente nacque per dipingere gli huomini forti robusti e feroci, e non *gli Adoni morbidi, dolci e soavi*. E per questo forsi non volse far la mano che manca all'Adone di campo di fiore in Roma in casa del Vescovo di Norsia. Al corpo bello, come di Giove, o di Adone, non farà il pittore membra rustiche, e fuora d'ordine, come sarebbono quelle membra di Hercole rilevate; ma guarderà a *una soavità armonica delle membra bellissime, e delicate senza crudezza alcune*. *Il medesimo osserverà in Cristo* non però con membra tanto dolci et delicate che non possano dimostrare la propria virilità nel migliore e più bel modo che sia possibile. Questa istessa regola tenerà nella pittura d'Hercole, cioè non vi mescolerà le *membra di Adone dolcissime e delicate.*

Cristo e Adone vengono così avvicinati nella loro bellezza, delicatezza e dolcezza, sebbene il primo debba essere rappresentato con un grado di virilità superiore al secondo. Successivamente, nel disquisire sulla *Compositione di mestitia (Cap. XXXIV),* Lomazzo ricorda il sacrificio di Ifigenia di Timante e la Crocifissione di Cristo come esempi per la 'distribuzione' della «mestitia e del pianto», secondo una precisa gradazione. Vicine stavolta sono la Vergine e la Venere:

[69] G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura [...],* Milano 1584.

> Et colui che partecipa più del pianto, sempra ha da essere posto più vicino alla cagione del dolore che gli altri, come per essempio la dolente Madre di Christo, mentre che levatolo in Croce, se lo raccoglie in grembo, bacciandolo, et abbracciandolo strettamente, rigandogli le membra di calde lagrime, abbandonandosi sopra il corpo et isvenendo nelle braccia delle Marie [...]. Queste sono le compositioni meste, le quali servono per tutto, secondo i luoghi, et moltitudine di genti et secondo le mestitie. Percioché in una maniera si faranno dolere et piangere i peccatori [...] et d'altra uno che per amor si doglia et lagni, come Venere per Adone; et anco diversamente da questi, uno che venga disperato per la morte dell'amante, come la medesima venere per il pastore et Tisbe per Piramo.

L'ultima significativa menzione occorre nel *Cap. LXV Di varij affetti humani* ove Lomazzo concede spazio ai poeti, nell'ottica sì dell'*ut pictura poësis* ma secondo la visione leonardiana della supremazia della pittura sulla poesia.[70] Nel proporre quindi una serie di estratti per ciascun 'affetto', l'autore parte dal «gaudio» e da Omero per poi passare però al suo contrario, il «dolore», aprendo la rassegna col nome di Teocrito e di Adone:

> Sopra sanguigni manti Adon si giace
> Et lachrimando i vaghi amor d'intorno,
> Dall'auree teste svelti i biondi crini
> Altri il dardo, altri l'arco e la faretra
> Rivolge, altri ti scalza inclito Adoni
> Qual versa acqua odorata in vaso d'oro
> Et qual la coscia lava, e chi pur l'ali
> Dibatte per conforto et aura dargli
> L'alto dolor della lor Dea piangendo,
> Che come scorse quell'acerba piagha
> Et la leggiadra gamba sanguinosa
> Sparse le vaghe mani eh caro adoni
> Gridò rimanti, et l'ultime parole
> E ch'io t'abbracci e dia, gl'estremi baci,
> Attendi e che tu ancor, me abbracci e baci
> Di mezzo'l cor baci vivaci, mentre

[70] «Poi che la poesia è come ombra della pittura, et l'ombra non può stare senza il suo corpo che non è altro ch'essa pittura si come gentilmente lo descrisse Leonardo, e però tanto più verra anco ò parar più dolce il canto, et più soave et amena l'ombra della poesia, quano fino ad esso s'è fatto conoscere come lucente et vago sia il corpo ond'essa è cagionata, cioè la pittura».

Per le mie labra infin nel mezzo all'alma,
Il dolcissimo tuo spirto mi scende,
Dal corpo tuo quel dolce ardor, suggendo
Berrò, et dal tuo petto tuo tutto il mio amore,
Or questo bacio almen dolce io ripongo,
In te mio ben che già mi lasci, e fuggi
Misero da me longe a i regni bui
Dalle candide membra egli spargendo
Il nero sangue, in sul morir tormenta
La mesta dea, che mentre ei muor lo bacia
Livida gl'occhi e scolorato il viso.

Il testo, attribuito a Teocrito, è in realtà l'ennesima riproposizione dell'*Epitafio* di Bione, a quest'altezza già portato alla ribalta dalla rielaborazione fattane da Luigi Alamanni nella sua *Egloga decima. Adone* (1532), dall'*Epithaphio di Adone di Theocrito* contenuto nelle *Rime Toscane per Madama Charlotte d'Hisca* (1535) del poeta Amomo nonché dall'epillio *Adonis* di Ronsard (1564).[71] In tutti questi componimenti però la sequenza è 1) arrivo di Venere 2) lamento di Venere 3) descrizione degli amorini; quello proposto da Lomazzo contiene in questo senso una variazione perché, benché accomunato a tutti gli altri dagli atteggiamenti degli amorini e dal motivo del bacio di Venere, propone prima i diversi gesti di disperazione degli amorini e poi il dolore della dea, chiudendo sul connubio tra *eros* e *thanatos* ed eliminando qualsiasi riferimento alla dimensione rituale.

Arriviamo così alle soglie del XVII sec. con i due moduli sopraevidenziati che proseguono in parallelo. Continuano ad asserci Veneri che accorrono – come quella di Lucio Massari oggi agli Uffizi –, ma l'ago della bilancia sembra spostarsi sempre più verso il compianto e il dolore della dea, colta anche nel tenero gesto di tenere la mano di Adone, come nel quadro romano del Cambiaso o nella rappresentazione del Veronese oggi al Nationalmuseum di Stoccolma.

Nel corso del Seicento le rappresentazioni del mito adonio e segnatamente della morte di Adone si moltiplicano senza precedenti. D'altronde lo stesso Marino era perfettamente conscio della fortuna iconografica della scena, come rivelano sia i componimenti della *Galeria* per l'*Adone morto* rispettivamente del Morazzoni e del Vanni, sia la sua personale richiesta a Jacopo Palma il Giovane nella lettera a Giovan Battista Ciotti, datata 1619 (n. 133 ed. Guglielminetti):

[71] Cfr. *infra* Appendice 1.

> io desidero tre quadretti in tela, cioè uno dal signor Malombra e due dal signor Palma [...] Nell'uno del signor Palma ha da essere Adone morto dal cinghiale o moribondo e Venere che lo piagne, con qualche amorino attorno [...]. Dite al signor Palma che si sforzi di far cosa buona [...], e se mi vuole obligare, vi metta qualche panno di azurro e d'alacca, perché nel maneggiar queste tinte è mirabile.

Il quadro, probabilmente identificato da Stefania Mason Rinaldi sul mercato antiquario, rappresenta una Venere nuda che con l'arco del proprio corpo sembra quasi inglobare quello di Adone, con i volti dei due amanti vicinissimi, la ferita sulla coscia e Amore che accorre sulla scena, scelte compositive accostabili a quelle operate a suo tempo dal Cambiaso e che ritorneranno molto simili nel disegno di König, datato intorno al 1625.[72] Al giovane Palma è attribuito anche un disegno comparso sul mercato antiquario nel 2010 (Christie's a. 6472, lot. 1003), in cui Venere accorre, inginocchiandosi vicino al corpo di Adone, con i seni scoperti e le braccia spalancate. Il gesto ampio di esternazione del dolore, il gonfiarsi dei panneggi, la torsione del busto che caratterizzano molte delle Veneri del Seicento che vedremo, sono caratteri tipici della Maddalena al momento della crocifissione o della deposizione, secondo quanto aveva già insegnato Tiziano e come assorbirà lo stesso Palma nella sua *Crocifissione con la Maddalena*.[73] Ad ogni modo, il dipinto è una tappa importante tanto per il rapporto personale tra il poeta e il pittore quanto per la persistenza della raffigurazione adonia, che trova nella prima metà del Seicento il momento di massimo splendore per poi andare declinando verso il Settecento ma non senza significative elaborazioni. Sarà quindi opportuno suddividere l'analisi in una prima e seconda parte per il secolo XVII.

---

[72] Stefania Mason Rinaldi l'aveva inserita tra le opere perdute nel catologo monografico (Milano 1984) per poi rintracciarla sul mercato antiquario. La studiosa ha sottolineato come il quadro in questione corrisponda alla richiesta mariniana registrata nella lettera n. 133 (ed. Guglielminetti) a Giovan Battista Ciotti, datata 1619. Sul collegamento con Marino vedi pure E. RUSSO, *Adone e Galeria, intersezioni e sovrapposizioni di generi,* in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento,* Roma 2021, pp. 114-116. Cfr. *infra Appendice* anche per un disegno del Palma sempre di tematica adonia.

[73] Cfr. *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico,* cit., p. 109, dove la curatrice ricorda come «nella gestualità, talora carica e teatrale, è stato spesso tradotto il dolore istintivo e passionale, profondamentae umano, di Maria Maddalena, assai diverso da quello raccolto e interiormente sofferto delle altre Marie».

Nei primi sei decenni del secolo si registra la persistenza dei modelli iconografici evidenziati. Al di là di contributi occasionali, possiamo però individuare almeno due nuclei principali: il nucleo-Rubens e il nucleo-Orbetto.

Per Rubens possiamo distinguere in virtù della direzionalità della scena tra il taglio verticale che segna il dipinto *Morte di Adone* del 1603 ca., in Collezione privata, nonché i disegni e il taglio orizzontale del più tardo quadro del 1614 ca. dell'Israel Museum di Gerusalemme. Specie per il primo, colpisce come lo straordinario pittore fiammingo abbia reso il *pathos* della tragedia già nelle figure secondarie, culminando poi nei volti vicinissimi di Venere e Adone, ricordati anche da Bellori come «Adone morto in braccio di Venere al Signor Gio: Vincenzo Imperiale».[74] Il giovane cacciatore, moribondo e con l'occhio semiaperto, è sul punto di esalare l'ultimo respiro mentre Citerea, pronta a coglierne le estreme parole, sembra quasi sul punto di baciarlo. In ciò, sembra evocato il motivo del bacio che accompagna le numerose rielaborazioni del *Epitafio* di Bione, come ad esempio si legge nell'epillio di Ronsard (vv. 331-334; 355-358), specie per il particolare degli occhi:[75]

> O trois fois bien aymé, eslieve un peu tes yeux,
> Chasse un peu de ton chef le somme oblievieux,
> A fin que ma douleur à ton oreille vienne,
> Et que je mette encor ma levre sur la tienne,
> [...]
> Luy, tournant vers le ciel les yeux, fit un souspir,
> Puis, pressé de la mort, il se laisse assoupir
> Sans force e sans vigueur dans les bras de la belle,
> Ainsi qu'on voit faillir sans cire une chandelle.

L'impostazione è anche un punto di contatto precipuo con l'iconografia sacra così come declinata dallo stesso Rubens. Lo scorcio del corpo da Adone

---

[74] Cfr. G.P. BELLORI, *Vita di Pietro Paolo Rubens d'Anversa pittore*, in ID. *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672, p. 223.

[75] Del particolare si ricorderà anche Marino, specie in *Ad.,* XVIII 162-163: «"Accosta, accosta al contraffatto volto, / misera dea, la faccia e gemi e plora, / e s'alcun peregrin spirito accolto / tra quell'aride labra ancor dimora, / s'alcun tepido bacio a Morte tolto / ne la bocca gentil palpita ancora, / coglilo e finché 'n pianto il cor si stempre / l'imagin del tuo ben bacia per sempre". // Con semirotti e singhiozzati accenti / la dea del terzo ciel così si dole, / ma tanto il duol s'avanza in fra i lamenti / che le lega la lingua e le parole. / Alza la fronte e i pigri occhi dolenti / già vicino a l'occaso il suo bel sole, / ma vacilla lo sguardo e sparge insieme / l'alma del petto e queste voci estreme».

ricorda da vicino quello dei suoi martiri,[76] – come il successivo *San Lorenzo* delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen (1613/14 ca.) – e dello stesso Gesù nei compianti su cui il pittore fiammingo lavora, sia per quello più o meno coevo alla *Morte di Adone*, oggi alla Galleria Borghese di Roma, sia per i molteplici esemplati nel corso nel secondo decennio del secolo,[77] soprattutto al *Compianto di Cristo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna datato 1614, ove la vicinanza tra i volti e gli occhi semiaperti del moribondo assimilano le due composizioni. Quest'ultimo è l'unico, tra quelli noti, a proporre un'organizzazione orizzontale della scena, sebbene il corpo di Cristo resti scorciato come di consueto. Nel medesimo arco di tempo, mentre nei disegni resiste l'organizzazione del quadro del 1603 ca, Rubens propone una nuova elaborazione della morte del giovane cacciatore, anch'essa sviluppata in orizzontale. Pure in questo caso la meraviglia dei corpi rubensiani appare essere la ragione ultima del quadro, con un Adone quasi michelangiolesco e le tre grazie ed Amore colti in diverse gradazioni del dolore. Morbida, nuda e con i capelli sciolti è Venere inginocchiata all'altezza del capo di Adone, in una posa analoga alla Maddalena del *Compianto* di Vienna, con una somiglianza dettata forse dall'utilizzo della stessa modella, ma segnando una distanza rispetto all'iconografia della *pietà* perché la dea non sorregge il corpo ma vi è mestamente seduta vicino, sia pur col dolce gesto di prendere il capo dell'amato tra le mani, come una delle Marie del *Compianto* botticelliano.[78] Le tre figure femminili, potrebbero invece essere accostate, seppur in maniera un

[76] Come nota Pavone: «Nella cresente affermazione delle tematiche mitologiche si assiste, inoltre, al graduale allineamento degli episodi raffigurati su formulari in prescedenza adottati per le scene di martirio, su sollecitazione della trattatistica controriformata», M.A. PAVONE, *Linee metodologiche d'intervento e note sulla fortuna del tema mitologico in ambito napoletano,* in *Metamorfosi del mito,* cit., pp. 15-29, partic. p. 19.

[77] Cfr. Rubens, *Compianto sul Cristo morto,* 1601-1602 ca., Roma, Galleria Borghese, inv. n. 411; Rubens, *The Entombment,* 1612 ca., Los Angeles, Getty Museum, 93.PA.9; Rubens, *Compianto di Cristo, di Maria e Giovanni,* 1614-1615, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Pinacoteca 529; Rubens, *Grablegung Christi,* 1616 ca., Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. n. 59; Rubens, *Deposizione nel sepolcro,* trittico, pala centrale, *Cristo sulla paglia,* 1618, Anversa, Koniklijk Museum voon Schone Kunsten, inv. n. 300-304.

[78] Si ricordi anche la Maddalena inginocchiata presso la croce, con i lunghi capelli biondi e sciolti, nel cd. *De lanssteek* (1620), oggi al Koninklijnk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, e così ricordato da Bellori: «Seguitò a fare per la Chiesa de'Francescani la tavola del Crocifisso in mezzo alli due ladroni, e Longino a Cavallo, che con la lancia lo trafigge; dove apparisce l'affetto di Madalena, che apre le braccia, e pare voglia ritenere il colpo, mentre la Vergine a piedi la croce vien meno fra le Marie e San Giovanni», G.P. BELLORI, *Vite,* cit., p. 224.

po' ardita, alle giovani donne che accompagnano l'*Innalzamento della Croce* nella Cattedrale di Anversa. I due gruppi, infatti, sono simili sia per la fisonomia – due donne castane con i capelli sciolti e una terza bionda con un'acconciatura intrecciata –, sia per gli atteggiamenti: in entrambi i casi, la donna più in alto sulla sinistra è in torsione, con i lunghi capelli sciolti, sebbene nel quadro sacro il *pathos* sia aumentato dagli occhi fissi verso lo spettatore; l'altra castana ha invece in ambedue i casi il capo rivolto verso il basso, con le mani portate al petto; muta invece la gestualità della donna bionda che nel quadro di Anversa stringe al petto un bambino molto simile per espressione e fisionomia all'Amore disperato del profano compianto(figura 43). Un dato resta però costante nelle diverse versioni del mito adonio separate da un decennio: la ferita di Adone è sempre sull'interno coscia all'altezza dell'inguine, proprio come nel testo ovidiano o nell'epitaffio bioneo e nell'elaborazione più tarda la fasciatura è ancora da farsi, sicché la striscia di sangue è particolarmente visibile, senza che però questo aggiunga alcuna tragica violenza alla languida afflizione della scena.

Con l'approcciarci al terzo decennio del Seicento va fatta un'ovvia annotazione: nel 1623 a Parigi viene pubblicato l'*Adone,* poema che se da una parte pesca a piene mani dalla tradizione letteraria ed artistica, dall'altra offre una nuova elaborazione del mito adonio con echi anche nella pittura del tempo.[79] In linea generale, possiamo ricordare la recente analisi di Calenne sul ciclo pittorico di Villa Sforza ai Quattro Cantoni,[80] ma anche testimonianze ben più vicine al poema secentesco, quale ad esempio quella offerta da Claudio Ridolfi nella *Vita di Filippo Zanimberti* con riguardo ai fregi della Sala nuova di palazzo Loredan, a Venezia,[81] purtroppo perduti:

---

[79] A buon ragione Mario Alberto Pavone ricorda l'importanza della figura del Marino, anche al di là dell'*Adone,* per la diffusione di rappresentazioni mitologiche, specie nell'ambiente napoletano: «La ragione della progressiva diffusione delle tematiche mitologiche in ambito meridionale, se va ricercata nella necessità di una sempre maggiore qualificazione degli ambienti interni delle residenze private del ceto nobiliare e alto borghese, è legata anche alle suggesioni determinate della circolazione dei componimenti poetici di Giovan Battista Marino. Una sorta di effetto di ritorno sempre più connesso all'interscambio poetico-pittorico considerato in più occasioni dal poeta napoletano», M.A. PAVONE, *Linee metodologiche d'intervento,* cit., pp. 15-29, partic. pp. 17-19.

[80] Cfr. L. CALENNE, *La rivincita di Adone sull'Indice. Su un ciclo pittorico dedicato al poema di Giovan Battista Marino nella Villa Sforza ai Quattro Cantoni*, Roma 2019, con episodi tratti soprattutto dai cc. I, III, IV, VI, VII, XIX; per § *Il pianto per la morte di Adone* vd. pp. 76-87.

[81] Apportuno ricordare il ruolo di Giovan Francesco Loredan in ottica mariniana: «A Venezia, l'Accademia degli Incogniti e il suo principale animatore, Giovan Francesco Loredan, avevano raccolto sin dalla fondazione l'eredità mariniana, più in termini di profilo intellettuale

Tra le cose da lui dipinte a privati viene commendata parte della favola di Adone, ch'egli divise nel fregio della Sala nuova in casa Loredana di Santo Stefano, toltone il capriccio dal Marino. Ora qui egli finse Venere, che sferza Amore con flagello di rose, onde sdegnato il fanciullo, rifuggito da Apollo, e persuaso a far vendetta della Madre, se ne vola in leno, ove si vede nella fucina di Volcano, che se ne sta lavorando arnesi diversi a gli Dei, dal quale impetra un pungentissimo strale. In tanto Adone scorrendo le foreste di Arabia dietro una fera, gionto alle sponde del mare, e ricevuto dalla Fortuna in picciola barchetta. Amore prega Nettuno, che sovvertisca il mare, onde agitato Adone dalla procella, risospinto all'Isola di Cipro, viene accolto da Clitio Pastore, e dal medesimo condotto al Palagio d'Amore. Mirasi poi Cupido in seno alla Madre sua, e mentre ella vezzosamente l'accarezza, e gli favella, tratto egli l'acuto strale dalla purpurea faretra, le ferisce il fianco, e gli addita Adone, posto a dormire sul margine d'un fonte tra fiori, e veduto nel crudo strale impresso il nome di Adone, e conosciute l'insidie del figlio, avvanzandosi in lei l'ardore, mirasi come sotto mentita forma di Diana (dopo amorosa illusione, apportata da Morfeo nel sonno alla mente del bel Garzone) la Dea, che dolcemente di lui fugge le coralline labra, e con le molle braccia l'incatena, da che risvegliatosi Adone, soprafatto dall'improvisa bellezza, tenta fuggire. Poscia condotto dalla medesima Dea dell'Hostello d'Amore, tra delitie di soavissimi canti, e suoni, e guidato al convito da Cillenio (ove dispiegatele varie imagini scolpite negli aurei vasi) se ne sta Adone, e Venere alla mensa con lascive Ninfe, e leggiadri Amori, che si somministrano pretiose vivande, e Zefiro e Clori vi spargono fiori. E dopo i trascorsi diretti, assisa Citherea col bel fanciullo sopra dorato carro, tirato da vezzose colombe, e guidato da Mercurio, che gli dispiega le bellezze del Cielo, vanno poggiando i bei sentieri dell'aria.[82]

---

che di scelte letterarie, e a Venezia avevano infatti trovato radici gli estremi risultati della polemica sul poema, gli scritti ostinati di Angelico Aprosio. Al Loredan si doveva una delle "agiografie mariniane", una biografia più aneddotica che affidabile, importante per il ruolo di modello attribuito al personaggio Marino più che per i dettagli documentari, ma con qualche segnalazione di rilievo sulle conoscenze veneziane del poeta», C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura,* cit., pp. 292-293.

[82] Si cita da C. RIDOLFI, *Vita di Filippo Zanimberti, discepolo del Peranda,* in ID., *Vite dei pittori veneti e dello stato,* 2 voll., Padova 1840, II, pp. 527-531, partic. pp. 528-530.

Si tratta di testimonianze significative perché attestano la resistenza del poema mariniano al di là della stretta della censura ecclesiastica, la quale culminerà nel 1625 con la messa all'Indice dell'opera.

Per quanto riguarda la rappresentazione della morte di Adone, sotto questo aspetto è emblematico il caso di Alessandro Turchi detto l'Orbetto,[83] pittore veronese che trova ben presto fortuna a Roma, dove risiedette dal 1616 fino alla sua morte nel 1649, e proprio per questo ricordato nelle *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti nel 1641 fino al 1673* di Giovan Battista Passeri che in questi termini annota il legame personale con Marino, non ancora autore dell'*Adone* ma già notissimo e celebratissimo poeta:

> Il Cavalier Gio. Battista Marino celebre Poeta si valse anche di lui per rappresentarlo nel numero de'Pittori celebri del suo tempo col fargli fare un quadro per la sua Galleria che teneva nel palazzzo de'Signori Crescenzi, in Roma, e gli dipinse la favola del Ciclope Polifemo, innamorato della leggiadra Galatea. Lo rappresentò allora quando ingelosito di lei per cagione di Aci, avventò contro lui quel grave sasso, che carpì dalla rupe, che formava la caverna nella quale si ricoverava. Conteneva questo quadro nel suo colorito una certa vaghezza che allettava, e le carni erano morbide, dolci e delicate. Il Marini allettato da quella sua vaga maniera lo introdusse a molti personaggi, ed operando che si valessero di lui, gli soritì il suo buon uffizio, perché fu impiegato da alcuni in diverse occasioni, per le quali acquistò nome, e gran lode.[84]

Che l'Orbetto abbia continuato a guardare alla produzione poetica del Marino è evidente nelle sue rappresentazioni del momento topico del compianto di Venere per il suo giovane amato. Sistematicamente il Turchi sovrappone iconografia adonia e cristologica, anche quando non è ancora arrivato ad applicare a pieno lo schema del *Vesperbild.* Il quadro del National Museum di Varsavia, ad esempio, è una ripresa puntuale della *Morte di Adone* di Domenico Fiasella, di cui il pittore veronese non muta l'organizzazione strutturale, ivi compresa la ferita di Adone nel basso fianco, ma opera un'aggiunta rilevante: in

---

[83] Cfr. N. MANDARANO, *Aspetti dell'opera di Alessandro Turchi tra Italia e Francia,* Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a.2005-2006.

[84] Si cità da G.B. PASSERI, *Alessandro Turco, pittore,* in ID., *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti nel 1641 fino al 1673,* Roma 1772, edizione consultabile online sul sito dell'Univeristà di Heidelberg https://doi.org/10.11588/diglit.9562.

terra, davanti al giovane cacciatore, vi è infatti la lancia, arma che unisce la tragica vicenda di Adone a quella di Cristo. Tale sovrapposizione culmina nella rappresentazione che l'Orbetto adotta in più occasioni di Venere con in grembo il corpo senza vita di Adone. (figura 44) In questo caso l'interferenza tra la simbologia sacra e profana sembra a maggior ragione suggerita dal poema mariniano, rispetto al quale si evidenziano numerose coincidenze. In una sorta di sincretismo, il Turchi unisce tre passaggi distinti dell'*Adone* ove il Cavaliere propone diverse angolazioni: prima il sogno premonitore di Venere con Adone che le appare «essangue / dal bel fianco piovea gorghi di sangue» (107) e le ultime parole della dea rivolte alla visione dell'amato: «purché morto ancor m'ami e non ti spiaccia / aver la tomba tua tra le mie braccia» (111); poi l'attimo della disperazione forsennata con l'arrivo sul luogo del delitto di Citerea «con una poppa avolta e l'altra scinta» (148) che «vede da la lunata arma pungente / il vago fianco fulminato e rotto / e 'l bel collo su gli omeri cadente / e la bocca che langue e non fa motto», al che la dea si getta forsennata sul «bel corpo [...] gli ricerca la piaga e 'n braccio il toglie» mentre con i capelli asciuga «del costato i tepidi rubini»; in ultimo, il momento dello spossato dolore (169;175):

> Su 'l bel ferito la *pietosa amante*
> altrui compiange e sé medesma strugge,
> e sparge, lassa lei, lagrime tante,
> e con tanti sospir *l'abbraccia e sugge*
> che par già d'or in or l'alma anelante
> voglia fuggir dove l'altr'alma fugge.
> In cotal guisa a l'implacabil pena,
> mentre cerca alleggiarla, accresce lena.
> [...]
> L'umide luci in prima al ciel rivolse,
> *poscia a terra chinolle e 'n lui l'affisse.*
> Lo spirto tutto in un sospiro accolse
> e sospirò perché lo spirto uscisse.
> Alfin la lingua dolorosa sciolse
> in dolci note amaramente e disse:
> «Misera» ma sì largo il pianto abonda
> che sommerge la voce in mezzo a l'onda.

Il seno di Venere, Adone sul suo grembo, la ferita – decisamente più in alto rispetto al quadro copiato da Fiasella – in una zona ambigua tra fianco e costato, Amore disperato, con lo sguardo rivolto verso il giovane perché «dagli occhi d'Adon, su' albergo fido, non sa partirsi» e l'altro putto che «ascolta e piange»

sono tutti elementi che il pittore riprende dal poeta, proponendo così forse il culmine dell'interferenza tra arti e lettere, tra pittura sacra e profana, integrando perfettamente il modulo della *pietà,* di cui a Roma poteva vedere i più eccellenti esempi, da Michelangelo a Carracci,[85] all'interno del mito adonio.

Pure nelle scelte stilistiche del quadro di Dresda (figura 45), apparentemente meno marcate, in realtà l'Orbetto si muove sul medesimo sottile equilibrio. Anzi, in questo caso il dipinto potrebbe essere accostato a un *locus* preciso del poema, sia pur mantendo tutte le caratteristiche già evidenziate, quali il seno scoperto di Venere, la ferita tra il fianco e il costato di Adone e la presenza di Amore addolorato. Vengono aggiunti qui due cani, dato del resto comune nella tradizione del mito e previsti anche dal Marino in c. XVIII, 171 come «di pietate accesi» però in atteggiamenti diversi rispetto a quelli qui rappresentati. Tuttavia è l'ottava successiva ad essere quasi una sorta di ecfrasi anzitempo del quadro di Dresda (172):

> Ma ceda ogni altro duolo a quella doglia
> ch'a la bella Ciprigna il petto punge.
> *Ella agli occhi d'Adone, pur come voglia*
> *compartir lor la luce, i suoi congiunge*,
> e l'insensata e semiviva spoglia
> del balsamo d'amor condisce et unge,
> *e col volto di lui si stringe tanto*
> *che non dà loco a lo sgorgar del pianto.*

Ma soprattutto il Turchi, nel momento in cui propone una nuova rappresentazione del mito, pesca dal proprio repertorio di *compianti* dipinti intorno agli anni 1616-1617. La posizione del corpo di Adone ricorda infatti molto da vicino quella di Cristo in quadri come *The Lamentation* oggi a Minneapolis e in *Cristo nel sepolcro* della Galleria Borghese. Ulteriori analogie possono riscontrarsi con il *Cristo morto con la Maddalena e gli Angeli*, sempre alla Galleria Borghese (figura 46): oltre a Cristo-Adone, si consideri anche l'angelo inginocchiato sulla destra, mimato dal cane di Adone nell'atto di accovacciarsi; l'angioletto sulla sinistra trova invece riscontro in Amore dolente; e il gesto della Maddalena – somigliante pure per la linea del profilo alla

[85] Anche la *Pietà* del Carracci conta due angioletti, uno stante e l'altro accovacciato, sia pur in atteggiamenti diversi rispetto al quadro dell'Orbetto.

successiva Venere – viene perfettamente replicato dalla dea, la quale sorregge allo stesso modo la mano abbandonata dell'amato all'altezza del polso.

Di questa Venere pietosa si registrano altre numerose occorrenze negli anni Trenta e Quaranta del secolo, come la *Venere che piange la morte di Adone* di Desubleo (1630 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale), la *Morte di Adone* di Giovan Francesco Gessi (1639 ca., Pesaro, Musei Civici) e *Venus en Amor bewenen de dode Adonis* di Holstijn (1647 ca., Haarlem, Frans Halsmuseum).[86] In tutti e tre i dipinti, Amore è intento ad asciugarsi le lacrime, così come nel poema «l'alto dolor dissimula e ritiene / a le correnti lagrime l'uscita» e in tutti tre Citerea è colta nel gesto di doloroso stupore di aprire le braccia, addirittura con gli occhi imploranti verso l'alto simile a una santa nella resa di Desubleo. Tra di essi, Gessi è l'unico a rendere visibile la ferita di Adone all'altezza dell'inguine, esattamente come nel testo ovidiano, mentre negli altri due casi il sangue è evocato dal drappo rosso brillante. Soprattutto il quadro più tardo del pittore fiammingo sembra assimilabile al poema mariniano, presentando Venere «con una poppa avolta e l'altra scinta» appena giunta vicino all'amato, come suggerisce il movimento del pesante manto azzurro. Inoltre, il corpo di Adone, oltre a ricordare il Fauno Barberini e l'illustrazione di Salomon *Argus occis par Mercure*,[87] ci sembra piuttosto essere una tappa importante per la fortuna dei libri illustrati, in questo caso per il ciclo di xilografie del Tempesta del 1606. Infatti, il giovane cacciatore è ritratto nella medesima posizone, con il braccio destro piegato sopra il capo, il sinistro disteso lungo il fianco vicino alla lancia e le gambe leggeremente piegate. In più Holstijn, rispetto a Gessi e Desubleo, rappresenta sullo sfondo a sinistra il cinghiale che fugge inseguito da un cane, ulteriore ripresa dalla stampa del Tempesta che propone lo stesso dettaglio, con la fiera perfettamente identica (figura 47).

Talvolta, Venere inginocchiata presso l'amato acquista una maggiore drammaticità, come nella splendida resa di Cecco Bravo – sebbene l'appartenza al mito adonio non sia certa – o nella stampa di Panneels esemplata da Rubens (1631 ca.) (figura 48) Si tratta di una testimonianza interessante, specie se confrontata con la resa pittorica dell'episodio data dal pittore fiammingo: se nei quadri Citerea appariva in un atteggiamento di mesto e sconsolato dolore, qui la

[86] Cfr. F. ZALABRA, *La metamorfosi dei versi di Ovidio nella pittura del Seicento*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie. Catalogo della mostra* (Roma, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019), a cura di F. Ghedini, V. Farinella, G. Salvo, Napoli 2018, pp. 113-117 e cat. 138, cat. 141, cat. 142.

[87] Ivi, p. 117.

dea è raffigurata in un gesto di ben maggior drammaticità mentre alza le braccia e gli occhi al cielo, con il viso segnato dal dolore e la bocca aperta, come per invocare o inveire contro quel cielo che la ha portato via il suo amato.

Inoltre continua parallela la fortuna di una Venere che accorre sulla scena già nei primi anni del Seicento, come nell'illustrazione di Antonio Tempesta *Apri dente Adonis intermitur* nel ciclo dei *Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV aeneis formis incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratian nunc primum*, (Anversa 1606) (figura 49) o nell'affresco a Palazzo Farnese del Domenichino, ricordato in questi termini da Bellori:

> Frequentava egli intanto la scuola di Annibale, che all'hora dipingeva la Galeria Farnese [...] e nella loggia del giardino verso il Tevere, fece di sua inventione la morte di Adone, che giace ucciso dal Cinghiale, e Venere in vederlo morto precipita dal carro con le braccia aperte; e fin dall'hora si mostrò egli sufficiente nell'inventione ne'concetti e nel rincontro delle passioni. Espresse nel volto di Venere un subito tramutamento di dogli, mentre un Amore arresta i cigni, col dardo, et un altro addita la ferita del giovine esangue.[88]

L'ecfrasi di Bellori è precisa nell'individuare in Venere il centro emozionale del dipinto, mentre Adone giace lontano senza vita. Aggiungiamo che, stante l'indicazione da parte del putto, la ferita appare essere collocata all'altezza del fianco, se non addirittura del petto, seguendo dunque una traccia diversa da quella ovidiana ormai consolidatasi nella tradizione letteraria italiana.[89] Tanto l'Adone riverso del Tempesta quanto la Venere disperata del Domenichino, ritorneranno in opere altrui: ad esempio, Poussin riproporrà sistematicamente Adone con le braccia in questa medesima posizione e si è già vista la ripresa di Holstijn; parimenti, riprese dall'affresco Farnese – ove per inciso il giovane cacciatore è invece calco dell'illustrazione di Salomon – sono riscontrabili nel quadro attribuito ad Antonio Carracci del Tatton Park o nel più tardo disegno di Niccolò Berrettoni conservato presso il Victoria and Albert Museum, ove Citerea si precipita con le braccia alzate verso un Adone assai simile questa volta alla

[88] G.P. BELLORI, *Vita di Domenico Zampieri, Il Domenichino bolognese, pittore et architetto,* in ID., *Vite,* cit., pp. 285-360, partic. pp. 292-293.

[89] Cfr. L. DOLCE, *Trasformationi,* cit. «E 'l manco fianco infino al petto aprio» o nelle *Favola* cit., «Con ampia piaga e lunga insino al petto» nonché le rielaborazioni dell'*Epitafio* di Bione, ove il sangue macchia il ventre, il fianco e il petto. Cfr. *infra* Appendice 1.

stampa del Tempesta. La rappresentazione dei moti e degli affetti, centrale nelle *Vite* belloriane e in tutta l'arte del Seicento, si intreccia naturalmente con la raffigurazione del mito adonio, spesso declinato nelle tinte patetiche e tragiche comuni alla rappresentazione sacra. [90] Come anticipato, Venere presenta anche caratteristiche più dinamiche e un dolore molto meno compassato, come nel quadro di Francesco Furini oggi a Budapest. Il dipinto, commissionato dal mercante fiorentino Giovan Battista Baccelli, segna l'inizio della fortuna del pittore, in cui elementi fiorentini e romani convivono felicemente.[91] Esemplato

[90] Già nell'*Idea* anteposta alle *Vite* e pronunciata davanti ai sodali dell'Accademia di San Luca nel 1664, Bellori si esprimeva in questi termini: «Dobbiamo di più considerare che essendo la Pittura rappresentatione d'humana attione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli essempi de gli affetti, che cadono sotto esse attioni, nel modo che'l Poeta conserva l'Idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso, e del pianto, del timore, e dell'ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'Artefice con la continua contemplatione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano, dal naturale, se prima non li haverà formati nella fantasia & a questo è necessaria grandissima attentione, poiché mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito, e per alcuni subiti momenti. Sicché intraprendendo il Pittore, e lo Scultore ad imitare le operationi dellanimo che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello, che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito, e con le membra nell'atto, in cui si volge e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene un'imagine su la natura, osservando le commotioni humane & accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo, in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente», G.P. BELLORI, *Vite,* cit., pp. 3-13. Sul tema cfr. pure T. MONTANARI, *L'età barocca,* cit., pp. 44-45; 187-199 e si ricordi anche il precedente di G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)*,* in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma,* a cura di P. barocchi, Bari 1961, II, p. 228 consultabile oggi all'indirizzo online della Fondazione Memofonte, http://memofonte.accademiadellacrusca.org/sala_lettura.asp. L'allora Vescovo di Bologna, promotore di un Indice dei dipinti proibiti, non può far a meno di ricordare la potenza dell'arte nello smuovere gli animi: «Onde, se tanta efficacia hanno le parole, che si odono o leggono, di tramutare i sensi nostri, con molta maggiore violenza penetreranno dentro di noi quelle figure, dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità e divozione [...]. Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo e costanza d'una vergine, la passione dello stesso Cristo, sono cose che toccano dentro di vero; ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta e nell'altro lato Cristo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divozione e compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo».

[91] Cfr. A. STANGHELLINI, *Francesco Furini pittore,* «Vita d'Arte», a. 6, XII, 67-68 (luglio-agosto 1913), pp. 1-37, partic. p. 3: «La considerazione del Furini ha principio con il quadro della morte di Adone, ch'egli condusse con più figure al naturale per commissione di Gio. Battista Baccelli, negoziante fiorentino. In questo lavoro comincia veramente a delinearsi il temperamento artistico del nostro pittore il quale disegna con sicurezza e con largo senso di decoro. Vi appaiono le figure dalle lunghe membra, dall'aspetto un po' snervato che del resto esprime bene il carattere della scena dolorosa dove Venere piange con tutte le sue lacrime il

intorno al 1626-1628 potrebbe celare alcuni punti di contatto con il poema mariniano. È vero che manca il particolare di un seno scoperto e dell'altro no, ma la Venere di Furini è quella che più si avvicina allo sconvolgimento della Venere mariniana resa prima attraverso la similitudine con Ecuba e Semiramide (148)[92] e poi con l'icastico «forsennata e baccante il grido scioglie», come sembra suggerire nel quadro la bocca aperta della dea nonché la treccia mezza sciolta trattenuta con la mano. Inoltre, mentre in altri testi come le *Metamorfosi* e i suoi volgarizzamenti, o la favola di Tarcagnota, Venere accorre sulla scena dopo aver udito il gemito dell'amato, nel poema Citerea «da lunge udì del giovane meschino e de le ninfe la pietosa voce», suggerendo una compresenza dei due soggetti perfettamente resa dal Furini con le figure femminili intente e sorreggere e a piangere Adone. Nella medesima ott. 149 il Marino aggiunge che Venere «colà si lancia et *incomposta* e *scalza* da l'aureo carro *in su la riva* sbalza», elementi tutti presenti nel quadro. Lo stesso dicasi per Adone, come nel poema ferito sul «vago fianco» se non addirittura nel «costato» e col «bel collo su gli omeri cadente». Se poi a sua volta Caravaggio riprendeva il meravaglioso e marmoreo Cristo michelangiolesco, dal canto suo Furini contamina palesemente la scena con lo schema della *Deposizione* caravaggesca: Adone ha il braccio abbandonato e il capo riverso proprio come Gesù e allo stesso modo viene portato da due figure (qui femminili), una che ne regge le gambe da sotto le ginocchia e un'altra che ne sostiene invece il busto, arrivando ad appoggiare la mano proprio vicino alla ferita che oltraggia il corpo innocente. La terza ninfa, poi, in secondo piano sulla destra si asciuga le lacrime con gesto analogo a Maria Maddalena, mentre lo sconvolgimento di Venere con quel braccio sollevato al cielo echeggia il grido disperato di Maria di Cleofa. Elementi legati al mito adonio sono invece il fiore che nasce nell'immediato dal sangue del giovane e l'Amorino aptero in terra a sinistra, il cui gesto non perfettamente decifrabile, potrebbe corrispondere ai versi del Cavaliere di «chi disdegnando omai palme e trofei la facella immortal dentro v'immerge», con riferimento ai «piccioli Amori» e alle lacrime di Venere, qui evocate dal fiume.

---

bellissimo amante perduto. È pure notevole la ricerca dell'espressione che il Furini ha fatto in questa sua opera, raggiungendo in qualche particolare il tono giusto cosa che in seguito già avverrà ben di rado».

[92] «Ecuba con tal rabbia in Troia forse / n'andò latrando infuriata e folle, / quando lasciar la bella figlia scorse / il greco altar del proprio sangue molle; / e tal mi credo in Babilonia corse / la donna che regnar per fraude volle, / e con una treccia sciolta e l'altra avinta, / con una poppa avolta e l'altra scinta» (148).

L'arrivo di Citerea sulla scena trova poi una rappresentazione emblematica nell'interferenza tra scuole spagnole, napoletane e fiamminghe, a partire dal lavoro di Ribera, *Venere e Adone,* delle Galleria Corsini (figura 50).[93] In questo caso Venere non presenta il particolare del seno né tantomeno quello dei capelli, ivi sparsi in una magnifica chioma dorata acconciata con rose, ma la sua disperazione – accostabile a quella di numerose Maria Maddalena – e la presenza di elementi cristologici per Adone – quali il drappo rosso, la lancia e la ferita al costato –hanno da sempre spinto i critici ad accostare il dipinto al poema secentesco.[94] Tale vicinanza diventa più evidente se si prende in considerazione il dipinto di Scuola napoletana conservato presso il Cleveland Museum of Art (figura 51) le cui varianti rispetto all'originale dello Spagnoletto vanno tutte nella direzione di un'aumentata drammaticità: le rose sul capo vengono strappate da Venere, un seno della dea è scoperto mentre il palmo della mano è rivolto verso l'alto; il corpo di Adone non è più in torsione ma sbattuto supino sulla nuda terra, con le braccia aperte come in croce e con la ferita ben più profonda e evidente all'altezza del costato; persino la lancia, lì parallela al suo corpo e quasi mimitizzata con il terreno, spicca qui maggiormente, con la punta lucida e brillante che sembra indicare il drappo rosso, simbolicamente un lago di sangue. Vengono aggiunti anche numerosi comprimari: i cani sono raddoppiati così come sono due gli amorini alle spalle di Venere, forse intenti a catturare il cinghiale; viene inserito anche il carro della dea trainato dalle colombe mentre alla sua destra compaiono nuove figure. Dall'alto ecco che plana Amore, riconoscibile dalla faretra in spalla con le braccia spalancate; altrettanto spalancate sono quelle

[93] L'opera viene indicata come vero e proprio spartiacque per la raffigurazione delle tematiche mitologiche in M.A. PAVONE, *Linee metodologiche* cit., pp. 19-20: «La predilezione martirologica, che caratterizza la produzione pittorica tardocinquecentesca e del primo Seicento, determina la preferenza, nell'ambito delle tematiche mitologiche, verso scelte di efferata crudeltà e di stampo sanguinario [...]. All'interno di tale circuito l'esito della tela con *Venere e Adone* (1637), della Galleria di Palazzo Corsini a Roma, rappresenta un momento di controtendenza, anche se testimonia il tentativo di assimilazione di Adone a Cristo [...]. L'esempio offerto dal Ribera risulta di fondamentale importanza [...] soprattutto perché le soluzioni adottate avranno un'influenza determinante sulla formazione di artisti propensi al recupero della tematica mitologica, come Pietro Novelli e Bernardo Cavallino. Andrà tuttavia precisato che, proprio attraverso le loro proposte iconografiche, verrà gradualmente eliminato il ricorso agli aspetti cruenti [...]. Prende così avvio quel processo di reinvenzione del mito, destinato a culminare nelle esperienze del Giordano».

[94] Cfr. *Jusepe de Ribera "Lo Spagnoletto" 1591-1652,* a cura di C. Felton, W. B. Jordan, Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1982, pp. 177-180, J. CHENAULT, *Ribera, Ovidio and Marino: Death of Adonis,* «Paragone», 259 (1971), pp. 68-77.

della misteriosa figura maschile che compare sulla destra. Molte di queste innovazioni trovano ragion d'essere proprio nel raffronto con il poema mariniano. L'uomo che giunge sulla scena potrebbe infatti corrispondere all'ott. 101, vv. 1-2: «v'accorse Clizio et al soccorso seco / venne, ma 'ndarno, intempestiva gente»; il carro corrisponde all'immagine dell'ott. 147, vv. 7-8 per cui Venere «portata da la gemina colomba / velocissimamente a terra piomba», stante anche il particolare «con una poppa avolta e l'altra scinta» (148,8) a cui potrebbe aggiungersi l'eco di un «prodigio tristo» che aveva anticipato la notizia della morte del giovane: «Deh, quante volte l'intrecciate rose / per sé stesse cader dal crin m'ho visto?», sebbene sembri che qui la dea le strappi; l'arrivo di Amore si ritrova nell'ott. 208-210, quando il piccolo dio «l'impeto ruinoso in giù rivolse» e «e in terra veloce a calar venne, tutto serrato ne le tese penne», così come i due amorini impegnati sulla sinistra a trascinare il cinghiale sintetizzano l'azione dell'ott. 233;[95] soprattutto l'intera struttura della rappresentazione, con Venere che disperata piomba davanti al corpo di Adone, appare corrispondere all'ott. 150 del poema:

> Salta da l'aria e vede apertamente
> Adone a duro termine condotto.
> Vede da la lunata arma pungente
> il vago fianco fulminato e rotto,
> e 'l bel collo su gli omeri cadente
> e la bocca che langue e non fa motto,
> e 'n veggendo serrar le luci sì vaghe
> sente aprirsi nel cor profonde piaghe.

Indubbiamente, tra il quadro di Cleveland e la variante oggi riconosciuta di Hendrick van Somer (Piacenza, Collezione privata) esistono dei punti di contatto al di là della mediazione del Ribera, stante la scelta dell'identica posa del corpo di Adone e della Venere «con una poppa avolta e l'altra scinta».[96] Tuttavia non si ritrovano in Somer né lo pseudo-Clizio né Amore né i puttini e il carro viene allontanato sullo sfondo. Inoltre, la ferita è meno netta e leggermente più in basso, la lancia torna a mimitizzarsi col terreno e il brillante drappo rosso viene traslato su Citerea, la cui posa con le mani giunte sopra il capo è una chiara ripresa della

[95] «Tirata è fuori dal cavernoso sasso, / altri la gola, altre le gambe allaccia. / Chi sferza con la corda il fianco lasso, / chi da tergo con l'arco oltre la caccia; [...]». Putroppo l'oscurità della scena non permette un'analisi più approfondita.

[96] Cfr. *Metamorfosi del mito*, cit., p. 140.

xilografia di Salomon, dimostrando a distanza di quasi un secolo la pervicacia della tradizione dei libri illustrati.

Nell'arco dell'iconografia del Seicento, per quanto concerne il mito adonio, dobbiamo registrare due innovazioni. La prima è quella di un Adone ritratto senza Venere: eliminato l'accorrere e il compianto della dea, ciò che resta è la solitudine della morte del giovane. A tal riguardo, originale è la scelta di Goltzius, famoso incisore che si misura con l'arte della pittura proprio a partire dai primi anni del Seicento, forse stimolato dal viaggio in Italia negli anni 1590-91 (figura 52). Il suo *Adone* infatti rievoca chiaramente il *Cristo morto* di Mantegna: magari Goltzius non vide l'originale ma una copia oppure la rielaborazione fattane intorno agli anni Ottanta del Cinquecento da Annibale Carracci nel proprio *Cristo morto e strumenti della passione,* ma certamente ha ben presente il modello in questione quando sceglie di rappresentare il giovane cacciatore morente nella medesima prospettiva, sovrapponendo ancora una volta Gesù e Adone. Per il resto, il pittore resta fedele alla narrazione ovidiana, accennando in lontanza il carro trainato dai cigni con Venere diretta sulla scena, la ferita chiaramente all'altezza dell'inguine e l'anemone che nasce dal sangue, reso con la rinomata perizia fiamminga nella precisione della rappresentazione vegetale. Adone abbandonato, compianto solo dal suo cane, compare poi nella diffusissima stampa di Waterloo, dai noti toni paesaggistici, ove tanto la posa del giovane moribondo quanto quella del cinghiale in fuga ricordano la stampa del 1606 del Tempesta. Il caso però certamente più noto, all'interno di questo scelta iconografica, è costituito dal quadro di La Hyre oggi al Louvre (figura 53). Sebbene precedente alla traduzione in francese del 1662 dell'*Adone*, il quadro ben si iscrive nella rielaborazione del mito fatta da Marino, probabilmente nota a La Hyre per lacerti, specie tenendo conto che il c. XVIII era stato tra i primi ad essere elaborati per il poema pubblicato nel 1623. La scelta di dipingere Adone da solo, con tutti il corredo di attributi tipicamente cristologici, esaltando la bellezza del suo corpo attraverso la nudità e la torsione e senza che sia scalfita dalla ferita – non dipinta da La Hyre –, appare perfettamente concorde con l'intento mariniano di descrivere il giovane in termini di languore e dolcezza, anziché di orrore e violenza, come è chiaro dall'ott. 98:

> O come dolce spira e dolce langue,
> o qual dolce pallor gl'imbianca il volto.
> Orribil no, ché ne l'orror, nel sangue
> il riso col piacere stassi raccolto.
> Regna nel ciglio ancor voto et essangue

e trionfa negli occhi Amor sepolto,
e chiusa e spenta l'una e l'altra stella
lampeggia, e morte in sì bel viso è bella.

Il fiume e gli alberi circostanti rendono l'immediata commozione della natura di fronte alla tragica vicenda del cacciatore. Dopo l'apostrofe al Morazzone, la natura è infatti la prima a compiangere Adone, prima ancora delle ninfe, delle driadi, di Clizio e ovviamente di Venere e Amore: «Arsero di pietate i freddi fonti / s'intenerir le dure querce e i pini / e scaturir da le frondose fronti / lagrimosi ruscelli i gioghi alpini». Sulla scia di Loire,[97] la scheda del portale Iconos curata da Ilaria Renna, suggerisce l'ulteriore influenza de *Les Amours des Deésses* di Jean Puget de La Serre (Parigi, 1626) ove Adone pronuncia un accorato addio ai boschi. Varrà la pena ricordare che anche nell'incisione che accompagna la stampa della prosa, viene prediletto il momento del compianto di Venere: in un'ampia scena boschiva Venere è colta nell'atto di inginocchiarsi vicino al corpo di Adone, con le mani giunte all'altezza del petto; parimenti Amore, all'altezza del capo del giovane è raffigurato nella medesima posa, mentre sullo sfondo si intravede il momento precedente col cinghiale, il cui dorso è stato vanamente scalfito dal dardo di Adone, inseguire il cacciatore.

Nel quadro di La Hyre l'unico a compiangere il giovane morente è il suo fedele cane, spesso inserito tra i comprimari della scena. Sia tale dipinto, sia altri già visti, per quanto si possano collegare al poema, non ne riprendono alcune caratteristiche: nel c. XVIII, ad esempio, la morte di Adone è preceduta da quella del leale Saetta, la cui uccisione scatenerà l'ira del giovane. Nella tradizione del mito, il cinghiale miete vittime già prima del cacciatore, compresi numerosi cani, come ricorda lo stesso Cavaliere all'ott. 80; e nell'iconografia i cani sono spesso presenti nel compianto. Tuttavia, la specifica uccisione di Saetta è elemento originale mariniano, specie nella sua ripresa del *topos* epico riguardante la morte del fedele compagno. Proprio questo dato ci permette di individuare una seconda innovazione all'interno dell'iconografia adonia.

Il nome da cui partire è ancora quello di Rubens: negli ultimi anni della sua sfolgorante carriera, tra le fila dei suoi allievi, uno in particolare cattura la sua attenzione, Erasmus Quellinus.[98] Proveniente da una famiglia di artisti, il giovane

[97] S. LOIRE, *Adonis Mort, un nouveau tableau de Laurent de La Hyre (1606-1656) au Musée du Louvre,* «Revue du Louvre», XLVIII, 3 (1998), pp. 46-56.

[98] H. VLIEGHE, *Erasmus Quellinus and Rubens's Studio Practice,* «The Burlignton Magazine», CXIX, 894 (1977), pp. 636-643.

pittore e incisore diventerà lui stesso maestro di numerosi studenti, tra cui il figlio Jan Erasmus e soprattutto Wallerand Vaillant. È quest'ultimo ad esemplare con il suo particolare mezzotinto l'incisione di nostro interesse modellato su una *inventio* del suo maestro (figura 54). Quellinus, d'altronde, doveva avere una certa familiarità con il mito adonio,[99] non solo per la già vista passione di Rubens al riguardo, ma anche perché suoi sono i legni per le incisioni effettuate poi da Pieter de Jode II per la traduzione in olandese delle *Metamorfosi* ad opera di Seger van Dort, ossia *Den methamorphosis ofte Herscheppinge van P. Ovidivs Naso: verdeelt in XV boecken, versiert met figueren* (Anversa, 1650). In questo caso Quellinus opera una rielaborazione dello schema del Tempesta (1600-1620), richiamato dalle nuvole a forma di 'V' al cui interno viene assiso il carro. Questa volta, però, in pieno Seicento, Venere non è seduta su di esso e in procinto di arrivare sulla scena, bensì è già ritratta presso Adone, con le mani giunte al petto mentre alle sue spalle Amore osserva la scena. Il compianto è arricchito dai cani che piangono l'amato padrone, mentre sullo sfondo ne viene evocata l'uccisione. In occasione del mezzotinto, invece, l'i*nventor* Quellinus opera una scelta diversa ed originale riconducibile proprio al poema mariniano. In primis, ivi Venere è inginocchiata alle spalle di Adone sorreggendone verticalmente il busto. La dea «con una poppa avolta e l'altra scinta» (148), «'n braccio il toglie» (152) e «su lo smorto garzon s'china e piega» (153) mentre «accosta al contraffatto volto [...] la faccia» (162). Parimenti Amore «l'alto dolor dissimula e ritiene / a le correnti lagrime l'uscita» (212), frattanto che con la mano sinistra si asciuga gli occhi e con la destra si tocca i capelli, nasconendo con il braccio il proprio volto. Anche la coeva presenza dei cigni e delle colombe può essere ricondotta al poema italiano, ove Marino passa da Citerea «portata da la gemina colomba» (147) a lei che «gli augei corsieri accellerò veloci» (149), con riferimento ai cigni, nell'ambito della stessa scena. Ma soprattutto il cinghiale «sen gio [...] e fugge immantenente» (101) lasciando sul terreno due vittime, Adone e il fedele cane Saetta, che giace riverso nell'angolo in basso: se non c'è traccia della ferita sul corpo del giovane è invece fin troppo evidente il fiotto di sangue che fuoriesce dal fianco del povero animale, a pochi passi dall'amato padrone così come ricorda Marino in conclusione della concitata caccia al cinghiale, prima di

[99] Nel catalogo Christie's si ritrova ad esempio una copia esemplata dal noto disegno di Giulio Romano attribuibile alla scuola di Quellinus se non direttamente a lui stesso, a. 7863, lot. 336.

sospendere la narrazione con la contemplazione del corpo di Adone e della pittura del Morazzone, aprendo poi il momento del compianto:

> Così non lunge da l'amato cane
> lacero in terra il meschinel rimane.

È di nuovo in area fiamminga che Saetta fa la sua comparsa, grazie a Thomas Willeboirts Bosschaert, pittore e incisore per certi versi oggi dimenticato ma che al tempo veniva considerato un degno successore di Rubens e Van Dyck, tanto da vedersi commissionati diciassette quadri con soggetto mitologico dallo statolder d'Olanda e sovrano principe d'Orange Federico Enrico e tanto da ottenere per la sua tomba una statua del famoso scultore Artus Quellinus, fratello minore dell'Erasmus suddetto.[100] Willeboirts si misura più volte con il mito adonio proponendo diverse e significative varianti, figlie dell'influsso combinato proveniente sia dalla scuola fiamminga sia da quella italiana, specie considerando il soggiorno romano dell'artista tra gli anni 1637-1640, ossia in un periodo in cui le sperimentazioni dell'Orbetto avevano già mutuato il modulo della *pietà* per i due mitologici amanti. Per il quadro dell'Het Noordbrabants Museum, per esempio, il pittore fiammingo opta per una composizione molto simile al disegno di Speackaert: Venere sovrasta il corpo di Adone allargando le braccia in segno di disperazione e alzando gli occhi al cielo; anche le armi gettate in terra, il gruppo di comprimari – Amore e due cani –, la presenza del carro con i cigni e l'ambientazione boschiva sono elementi in comune con il disegno del connazionale. Nel quadro, la ferita è evidente all'altezza dell'inguine, con un getto di sangue che riprende il rosso brillante del vestito di Venere. Una scelta diversa muove invece l'impostazione del dipinto oggi al NOMA (figura 55), sebbene alcuni aspetti restino comuni alle due varianti – le armi in terra e i comprimari sono gli stessi, anche se in questo caso Amore viene ritratto con una smorfia di dolore sul volto mentre è intento a rompere il proprio arco –. Willeboirts opta qui per un modulo molto più simile a quello interno alla cerchia di Perin del Vaga, ripreso poi anche dalla già vista stampa di Galle, come è evidente sin dal braccio di Adone che ricade piegato sul ginocchio di Venere nello stesso identico modo. Ivi la dea sostiene posteriormente il giovane amato, ponendogli un braccio dietro il collo. Con l'altra mano afferra un lembo del porprio scuro abito per asciugargli e tamponargli la ferita, stavolta in

[100] A. HEINRICH, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14 – 1654),* Turnhout 2003.

corrispondenza del petto. La posizione delle gambe di Citerea, il taglio dell'abito e l'acconciatura, nonché la vicinanza dei volti dei due amanti, sono tutti ripresi dall'individuato modello. Per la versione che accomuna invece i quadri di Stoccolma e di Ottawa, la fonte andrà ricercata non nei colori dei pittori ma nelle parole dei poeti. Si tratta infatti di un'ipostazione chiaramente ispirata dai versi dell'*Adone*. Come già visto per altre opere, la posizione di Adone tra le gambe di Venere che lo sorregge e ne sostiene il peso si ritrova menzionata più volte nel poema, sin dalla visione di Citerea («purché morto ancor m'ami e non ti spiaccia / aver la tomba tua tra le mie braccia» [111]) e poi con il suo arrivo sulla scena quando «'n braccio il toglie» (152) e «con tanti sospir l'abbraccia e sugge» (169). Pure la rappresentazione dei due amanti trova riscontro nei versi mariniani: Venere «con una poppa avolta e l'altra scinta» (148) è «incomposta e scalza» (149), con alcune trecce ancora «avinte» (148) mentre la maggior parte della chioma è sciolta, incorniciandole disordinatamente il volto. È l'attimo in cui la dea «l'umide luci [...] al ciel rivolse» (175), tant'è che i suoi occhi sono chiaramente lucidi e una lacrima le riga il volto. Adone, dal canto suo, sembra ritratto così come appare nella mortifera visione di Venere, con «la chioma [...] squallida, bruna e bruttamente incolta» e un colorito ormai cadaverico: «Il viso, ov'ogni grazia era raccolta, / de la notte d'Averno è sparso e tinto, / e macchiato del fumo è d'Acheronte / il chiaro onor de la superba fronte» (108), sia pur continuando ad esaltare nell'elegante torsione la bellezza del suo corpo. La ferita, rispetto all'influenza cristologica riscontrabile anche nel poema con il fianco e il costato, è invece posta in corrispondenza dell'inguine, secondo la tradizione ovidiana. Tale scelta può trovar ragion d'essere sia nella ripresa degli esempi più eccellenti della scuola fiamminga – Rubens colloca costantemente la lacerazione a quest'altezza – sia da un altro passo del poema, quando il cinghiale, poiché un vento improvviso ad Adone «alzò la vesta e gli scoprì la *coscia*» (94), «con amoroso e ruinoso assalto *sotto* il vago galon gli morde l'anca» (97). Sicuramente dall'ott. 97 è però ripresa l'innovazione che più di tutte rivela la derivazione dal poema: la lancia che attraversa trasversalmente il quadro unisce infatti il sangue di Adone a quello dell'«amato cane» che «non lunge» da lui giace ucciso anch'egli dal cinghiale che gli ha squarciato «la strozza». Saetta e Adone sono così uniti nella morte, nelle loro ferita collegate dalla lancia e dalla curva dei loro corpi che fa sì che il piede dell'uno siano sfiorati dal muso dell'altro. Il quadro di Ottawa presenta un'impostazione identica, ivi compreso Amore stante a fianco di Venere intento ad asciugarsi le lacrime («[...] ritiene a le correnti lagrime l'uscita»), con l'unica variazione relativa a Saetta i cui occhi

fissano adesso lo spettatore, invitandolo ad essere parte della doppia tragedia consumatasi.

Se è vero, come è vero, che la morte di Saetta ci permette di inviduare inedite connessioni tra il poema e la resa iconografica del compianto, si può addirittura ipotizzare un caso di contaminazione mariniana ben oltre i limiti cronologici del Seicento. Presso il Yale Center for British Art è infatti conservata una serie di disegni illustranti la storia di Venere e Adone ad opera di Hablot Knight Browne, ben noto con le pseudonomio Phiz come illustratore dei romanzi di Dickens. La serie è chiaramente esemplata guardando alla fonte shakesperiana, il che è evidente ad esempio in B1976.1.12 ove Venere osserva desiderosa da lontano Adone intento nella caccia; oppure nella presenza costante dello stallone, con tutti gli avvicendamenti descritti dal drammaturgo inglese, in B1976.1.18 – in cui inoltre il giovane appare disinteressato, se non addirittura infastidito dalle attenzioni della dea –e nelle scene successive ritratte in B1967.1.19; B1976.1.20; B1976.1.21; B1967.1.23; B1967.1.24. Tuttavia, la resa finale della storia potrebbe esser stata contaminata da altre versioni, in primis proprio quella mariniana, specie considerando che nell'opera inglese la morte del giovane viene solo immaginata da Citerea ma non si assiste davvero allo scontro tra il cacciatore e il cinghiale. Nella serie di disegni troviamo quindi B1976.1.11 ove Adone è intento ad affrontare l'animale (figura 57): il giovane impugna la lancia puntandola contro la fera ma la furia del cinghiale sembra inarrestabile tanto che né la lancia già spezzata sul suo dorso, né il cane che gli morde l'orecchio, né la minaccia del cacciatore riescono ad impedirgli di schiacciare in terra uno dei cani, forse proprio il fedele Saetta. Sono però necessarie due precisazioni: la prima è che raramente, persino nell' "età dell'oro" del mito adonio, veniva rappresentato il momento della caccia. Gli unici precedenti a noi noti sono il disegno di Paolo Farinati al Louvre e il quadro di Franceschini per i Principi del Licehtenstein su cui tornermo. La seconda è che l'aggressione a cani non ben definiti da parte del cinghiale è un tratto topico della tradizione letteraria del mito, presente sì in Marino ma anche in Shakespeare. D'altronde, la scena ben si adatta ai particolari del poema in cui il Cinghiale «imperversa accanito [...] e co'mastin s'azzuffa» (83) mentre «l'animoso garzone», dopo aver inutilmente colpito la belva con una freccia, impugna la lancia per poi mandare all'attacco Saetta (87-88):

> ma gitta l'arco e de l'astato ferro
> gli rivolge la punta inver la costa,
> e sovra il guado ove la strada ha presa

intrepido si ferma a la difesa.

Prima il guinzaglio al suo Saetta allenta
e la lassa discioglie ornata e ricca,
lo qual non si spaventa, anzi s'aventa
per l'orecchio afferrargli e 'l salto spicca;
quel volge il grifo ove la presa ei tenta
e ne la gola il curvo osso gli ficca;
con la zanna di sangue immonda e sozza,
al coraggioso cane apre la strozza.

Entrambe le azioni del fedele compagno vengono ritratte, sia pur sdoppiate tra due cani, uno dei quali afferra il cinghiale per l'orecchio, mentre l'altro viene schiacciato e sovrastato dall'animale che gli avvicina le proprie zanne omicide alla gola. Nella scena successiva, B1976.1.10 (figura 58), il compianto viene realizzato secondo uno schema consolidato che ricorda quello della pietà, assente va detto nel testo inglese ove tutto ciò che sappiamo circa la gestualità di Venere è che «she falleth in the place she stood». Anzi il corpo di Adone di lì a poco scompare tramutato in fiore e «she bows her head, the new-sprung flower to smell». Nel disegno, invece, la dea è seduta con le ginocchia piegate, sostenendo in grembo il peso del corpo del giovane, reggendogli il capo con una mano mentre con l'altra gli accarezza il petto. Come di consueto, in primo piano compare anche la lancia, stavolta spezzata, abbandonata in terra. L'elemento che ci interessa è però in secondo piano dove si svolge in sostanza un secondo compianto: un cane ulula il suo dolore al cielo per la morte di un altro cane, che giace in terra senza vita. Certo, potrebbe trattatarsi di una rielaborazione dei versi shakesperiani relativi agli animali incrociati da Venere nella sua corsa forsennata verso la scena del delitto:

Here kennel'd in a brake she finds a hound,
And asks the wary caitiff for his master,
And there another licking of his wound,
Gainst venom'd sores the only sovereign plaster,
And here she meets another sadly scowling,
To whom she speaks, and he replies with howling.

When he hat cead's his ill-resounding noise
Another flap-mouth'd mourner, black and grim,
Against the welkin volleys out his voice;
Anoter and another answer to him,

Clapping theri proud tails to the ground below,
Shaking their scratc'd ears, bleeding as they go.

Ma benchè ci sia l'elemento dell'ululato, nessun cane viene descritto come ucciso dal cinghiale e giacente a pochi passi da Adone. Se, come pensiamo, la contaminazione è di natura mariniana mediata dall'arte pittorica, il secondo compianto riguarderebbe proprio Saetta, cosicché Adone sia «non lunge dall'amato e cane» e l'uno e l'altro siano uniti nel compianto così come lo erano stati nella morte e come lo saranno nella sepoltura all'interno del poema.

Chiusa tale parentesi, analizziamo ora in che modo l'iconografia del mito adonio muta nel corso degli ultimi decenni del Seicento. Ancora negli anni Cinquanta-Sessanta i due modelli evidenziati trovano rappresentazioni valide,[101] come il bel dipinto del Montalto, il cui legame col Morazzone è interessante in ottica mariniana considerata l'apostrofe del c. XVIII (99) e il componimento dedicatogli nella *Galeria* per il suo *Adone morto*. Sebbene il quadro del Danedi non presenti immediati punti di contatto con il poema (figura 59) – per quanto riguarda Venere, ad esempio, entrambi i seni sono scoperti, i capelli sono acconciati e la dea non è scalza – tuttavia, lo schema del *Vesperbild,* la ferita posizionata in corrispondenza del costato, gli occhi e la bocca semiaperti di Adone sul punto di esalare l'ultimo respiro e Venere che «l'umide luci [...] poscia in terra chinolle e 'n lui l'affisse», ben si inscrivono nel clima del poema, tanto da poter ipotizzare un cortocicruito tra arti e lettere del tipo Morazzone-Marino-Montalto, con il quadro del primo come ispirazione per i versi del secondo, a loro volta suggestione per il quadro del terzo, assecondando quell'interferenza tra sacro e profano che aveva raggiunto il suo culmine nell'Orbetto. Al nome del Turchi, insieme ad altri importanti influssi della scuola veronese e del classicismo di stampo poussiniano, possiamo collegare anche quello di Giulio Carpioni, che propone sia la Venere che sostiene il corpo di Adone, aiutata dalle ninfe, sia la Venere che plana sulla scena, stavolta non sul carro ma sorretta e accompagnata da una torba di Amorini. Tale dipinto va necessariamente accoppiato con quello del medesimo Carpioni rappresentante il funerale di Adone che ha luogo nel c. XIX, per il quale rimandiamo alle conclusioni. Circa il momento della morte,

[101] Nonché committenti d'eccezione come il Re di Spagna, come ricorda il Passeri nella *Vita di Luigi Gentile* in G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti,* cit., pp. 249-253, partic. p. 252: «Morto Innocenzo nel 1655 [...] volle ritornare in Bruselles. Ivi fece per lo Re di Spagna alcuni cartoni per arazzi, ed un quadro grande ad olio, nel quale dipinse la morte di Adone pianto da Venere»,

l'artista sceglie di rappresentare non il compianto ma l'attimo dell'arrivo di Venere, in un'atmosfera classica ed elegante. Non c'è la dea «forsennata e baccante» né tantomeno gesti scomposti di disperazione: attorno alla diagonale che unisce i corpi dei due, si atteggiano numerose figure femminili, più contemplative che angosciate. Ad esse si aggiungono gli amorini, i cani e due figure maschili sull'estrema sinistra, in un gruppo che ben rende l'idea dell'affollato compianto «che ogni ninfa con lagrime accompagna», composto da «driapi e napee», da «Clizio», dai «cani infelici» prima dell'arrivo di Venere. Per quanto concerne Adone, il corpo del giovane è segnato da una profonda ferita proprio al di sotto del costato, a cui si aggiunge il sangue sul viso che ne oltraggia e macchia la bionda chioma. Spicca l'assenza della lancia, rispetto alla quale il pittore preferisce la faretra ancora piena di frecce che spezza la strisca di sangue sul terreno.

Arriviamo così agli anni Sessanta del secolo, il decennio in cui muoiono due pittori che si erano misurati con il mito adonio, ossia Emilio Savonanzi e naturalmente Nicolas Poussin. Il primo «havendo [...] quella piena cognizzione al Pittore sì necessaria, dell'Istorie sacre e profane, delle favole, di notomia, di fisonomia, di prospettiva, e di architettura»,[102] rappresenta la triste vicenda dei due amanti nel dipinto dei Musei Capitolini, ma probabilmente vi ritorna in altre occasioni, stante le attribuzioni di almeno un paio di quadri oggi in collezione privata. In nessuno di essi la dea sorregge Adone, evitando così la contaminazione col modulo della *pietà* e prediligendo piuttosto la rappresentazione dell'arrivo di Venere sulla scena. Tuttavia, in ottica mariniana, possiamo evidenziare alcuni dati. Nel quadro venduto presso la casa d'asta Antichità Castelbarco, purtroppo non pubblicabile per volontà dell'attuale proprietario, Adone giace in terra mentre Venere è in procinto di alzarsi dal carro, mentre Amore le asciuga le lacrime. Il tenero gesto filiale si ritrova proprio nell'*Adone* (216):

> Tutto pien di sé stesso egli s'appressa,
> e sparso d'amarissima dolcezza
> la stringe e bacia *e con la benda istessa*
> *le rasciuga i begli occhi e l'accarezza.*

[102] C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII*, Bologna 1678, I, pp. 302-307, partic. p. 303.

Purtroppo l'oscurità e lo *status* della riproduzione digitale non permettono di giudicare se il cane disteso sulla sinistra di Adone sia da considerare come comprimario del compianto, insieme agli altri due cani eretti, o se invece sia anch'esso morto, nel qual caso sarebbe da ricondurre all'immagine mariniana di Saetta. È valutabile però la scelta dell'artista di fissare la ferita all'altezza del costato: nonostate Adone sia competamente vestito, il drappo rosso e la tunica ocra rendono apprezzabile il getto di sangue rosso brillante, dal quale nasce l'anemone. Il cane che osserva lo spettatore è simile a quello ritratto nel quadro dei Musei Capitolini che lì fissa gli occhi su Venere, la quale accorre disperata sul corpo di Adone spalancando le braccia. La dea non presenta i tipici attributi mariniani relativi al seno e ai capelli, ed è avvolta da un elegante abito: del resto l'incerta cronologia intorno agli anni Venti non dà possibilità di indagare in modo certo i legami col poema mariniano, a cui il quadro è praticamente coevo. Tuttalpiù, lo specchio d'acqua sullo sfondo e i piedi nudi della dea, potrebbero permettere un accostamento con i versi «incomposta e scalza [...] in su la riva sbalza» ma si rimane nel campo delle possibilità. Anche Amore che piange non è probante in questo senso perché potrebbe essere una scelta iconografica non marcata. Resta però la scelta del pittore di dipingere la ferita all'altezza del costato, tratto questo sì collegabile al poema («e del costato i tepidi rubini»). In ultimo, il quadro bolognese con una delle Veneri più delicate ed eleganti della tradizione iconografica, lontanissima dalla dea «forsennata e baccante» del poema. Torna il particolare del cane che osserva lo spettatore, mentre il compianto è completato da due amorini, senza che sia identificabile con certezza Cupido. L'unico particolare da segnalare è che, nonostante pure in questo caso Adone sia vestito, la ferita sul suo corpo è comunque visibile spostata addirittura all'altezza del petto, con il sangue che arriva a macchiare anche il braccio accanto a Venere e la terra vicino ai piedi del giovane ucciso.

Non si può dire lo stesso, invece, per quanto riguarda Poussin. Nel noto quadro di Caen la ferita è solo evocata dal brillante drappo rosso e dalle macchie di sangue sul terreno, ma nulla scalfisce il bel corpo di Adone. Il classicismo del quadro del pittore francese, la simbologia – con la personificazione del fiume Adone – e l'azione rappresentata – Venere che versa un liquido cristallino sul capo di Adone insieme a due amorini –, non trovano corrispondenza nel poema mariniano, nonostante il comprovato legame tra il pittore e il poeta. Bellori racconta infatti l'interesse suscitato in Marino dalle «sei historie» per l'apparato parigino in occasione della canonizzazione di Sant'Ignazio e San Francesco Saverio nell'anno 1623 per cui:

> volle conoscerlo, e lo raccolse a dipingere in casa sua; e riuscendogli pronto, ed efficace nelle inventioni, e ne gli affetti, lodavalo, quasi concitato dalle muse, non altrimente che li Poeti, all'imitatione. Era di grandissimo sollievo al Marino la compagnia sua, perché dimorando egli per lo più indisposto in letto, *godeva di veder rappresentare in disegno le sue proprie poesie, e quelle particolarmente di Adone,* de' quali disegni si conservano alcuni in un libro di sua mano, nella Bibliotheca del Signor Cardinale Massimi. Tra questi scorgesi il natale di Adone che esce dal ventre di Mirra [...]. E ben si comprende da quei disegni quanto fin dall'hora egli havesse feconda et impressa la mente nelli buoni esempi di Rafaelle, e di Giulio, e quanto ancora, con la consuetudine del Marino, egli adornasse delli colori poetici, che si confanno del tutto con li colori della pittura [...]. Intraprese egli la terza volta il viaggio di Roma, e vi giunse finalmente la primavera dell'anno 1624, dove poco potè godere l'amista del Marino, che tornò a Napoli sua patria et in breve terminò la vita. Nel partire il Marino lo raccomandò al Sig. Marcello Sacchetti, da cui fu portato alla gratia del Card. Barberini Nipote di Urbano VIII.[103]

Il passo fornisce molti dati interessanti, in primis una sorta di rapporto di patronato da parte del Cavaliere rispetto a Poussin, capace di tradurre nei colori della pittura i «colori poetici». Ovviamente, è poi da evidenziare la menzione di un gruppo di disegni dell'artista francese tratti dai versi mariniani, soprattutto dall'*Adone*. In termini perfettamente sovrapponibili si esprime il Passeri nelle sue *Vite,* riprendendo la stessa identica sequenza di eventi del Bellori: partendo dalle vicende del 1622, si ricorda la presenza del Marino alla corte di Francia, il suo interesse per Poussin e lo scambio proficuo tra i due, proluangatosi sino a Roma, quindi finalmente «il Poussino» lo raggiunge, potendo godere però troppo poco della sua presenza perché Marino torna ben presto a Napoli dove spira il 25 marzo 1625:[104]

> Nella Corte Regia di Parigi trovavasi allora il Cavalier Marino, che viveva con gran riputazione, e stima onorato, e ben provvisto dal Re, essendo egli veramente nella poesia un ingegno ed uno spirito

[103] G.P. BELLORI, *Vita di Nicolò Pussino, pittore* in ID., *Le Vite*, cit., pp. 407-461, partic. pp. 410-411.

[104] G.B. PASSERI, *Niccolò Poussino, pittore,* in ID., *Vite de' pittori, scultori ed architetti,* cit., pp. 343-359, partic. pp. 347-349.

> singolare. Egli era molto vago, e curioso di pittura, però si compiacque di invitare il Poussino appresso di se, *e dargli a dipingere alcune cose per adornarne la sua Galleria,* che sino in Parigi preperava, procurando di avere opere de' migliori soggetti del suo tempo. *Fra l'opera del Marino la sua più cara era il poema dell'Adone,* che desiderava publicar colle stampe, come già fece, e che fu poi proibito in primo grado per ragioni che io non debbo esaminare. *Da Niccolò ne faceva disegnare il Poeta tutte le favole, colle quali andava disponendo ciaschedun canto,* e questo gli serviva per passatempo nelle sue continue indisposizione, che per lo più lo trattenevano in letto. Furono di gran giovamento al Poussino alcuni motivi che gli suggeriva il Marino estratti dalla sua bella poetica fantasia, e de' quali egli servissi sempre per arricchire i suoi componimenti con qualche capriccio aggiunto, che non si dilungava dal soggetto pricipale. [...]. Incirca si risolvè la terza volta del viaggio di Roma [...]. Parevagli mille anni di rivedere e rigodere con maggior consolazione il suo caro Cavalier Marino, ma non ebbe la sodisfazzione di goderlo lungo tempo; perché il Poeta del continuo travagliato dalle sue indisposizioni, pensò [...] portarsi a Napoli. Prima di partire però l'introdusse all'amicizia del Signor Marcello Sacchetti, il quale come Cavaliere cortese gli fece guadagnare la servitù del Cardinal Francesco Barberini nipote del pontefice Urbano VIII. Nell'anno che fu del giubileo morì in Napoli il Marino, di che sentì Niccolo sommo dispiacere, per essere una perdita di un suo caro amico, e di un soggetto di gran valore.

Passeri, pur seguendo pedissequamente Bellori, fornisce ulteriori dettagli: menziona espressamente la galleria che il Marino aveva intenzione di allestire con la sua collezione di dipinti, stampe e disegni e soprattutto, per quanto riguarda l'*Adone,* menziona una favola per «ciaschedun canto», secondo il modello del libro illustrato che aveva già trovato successo con la *Liberata* e che d'altronde venne applicato allo stesso poema secentesco con le illustrazioni di Leclerc per l'edizione del 1672 di Anversa. Fatto sta che non si è ritrovato nel *corpus* dei disegni di Poussin un nucleo di venti disegni accostabile ai venti canti dell'*Adone,* sebbene la presenza di un gruppo compatto per il Marino ci sembra sia stata convicenemente provata nella corrispondenza di dati relativi a una serie di disegni conservati a Windsor.[105] Con riguardo al momento tragico della morte,

[105] Cfr. R.B. SIMON, *Poussin, Marino, and the Interpretation of Mithology*, «The Art Bullet», LX, 1 (1978), pp. 56-68; L. PERICOLO, *Le "fantasiette" di Nicolas Poussin per Giovan Battista Marino*, «Critica d'Arte», 12 (2001), pp. 35-45.

Poussin propone tre diverse elaborazioni. La prima, a cui abbiamo già accennato, è quella del quadro di Caen (figura 60). Malgrado l'iconografia prescelta non sia qui accostabile ai versi mariniani, è difficile pensare che la scelta del pittore di rappresentare l'episodio mitologico in modo analogo al suo più o meno coevo compianto (*Beweinung Christi,* Monaco, Alte Pinakothek, 1628 ca.) non sia stata una scelta consapevole, dettata proprio dalla sovrapposizione tra Adone e Cristo ravvisabile nel poema. I due cadaveri sono ritratti in una posa molto simile, sebbene per il giovane cacciatore vada aggiunto l'ulteriore influsso della stampa del Tempesta (1606), a partire dalla quale Adone viene talvolta rappresentato con un braccio piegato sopra il capo, proprio come in questo caso. Il bianco, il blu e il rosso sono le tinte dominanti dei due quadri; simile è anche il drappo rosso, poggiato sul sepolcro nel *Compianto* e sul carro nella *Morte*; anche i due angeli-amorini presentano la stessa dinamica, uno stante e l'altro in ginocchio, e soprattutto l'anfora utilizzata da Venere ha le medesime caratteristiche di quella che giace affianco a Cristo inerte.[106] Come anticipato, Poussin sembra tornare almeno altre due volte sul mito adonio, stavolta in dei disegni, di incerta datazione ma quasi certamente di parecchio successivi al poema. Il primo è un disegno nella collezione del Louvre (figura 61): ivi, l'artista fa una scelta completamente diversa rispetto al noto quadro, focalizzandosi sul momento in cui Adone è solo dopo esser stato appena ucciso dal cinghiale. L'ampia scena paesaggistica, la fuga dell'animale, la posa del corpo di Adone – sempre coerente con l'impostazione del Tempesta – e la lancia al suo fianco sono elementi che avvicinano il disegno alla diffusa stampa di Waterloo (figura 62), eliminando però sia il cane che insegue l'uccisore sia quello che compiange il proprio amato padrone. Piuttosto, il disegno si focalizza sui due antagonisti, l'uno colto nella dinamicità della fuga, l'altro invece nella sua icastica staticità, in una morte che

[106] Poetica la descrizione della capacità di ritrarre la morte da parte di Poussin proposta da M. ALPATOV, *Poussin problems,* «The Art Bulletine», XVII, 1(1935), pp. 4-50, partic. p. 17 con riguardo a Narciso, Adone e soprattutto Cristo: «Not Holbein nor Rembrandt nor Rubens succeeded in making the dead figure of Christ so inert, so helpless, or death so abysmal and insuperable. Poussin's effect is not to be explained by the naturalistic treatment of the body of Christ nor by the warm symphaty of the surrounding figures; it is due to the conception of the picture, in which the Christ is made to play a role no greater in proportion than the little space His body occupies on the canvas. Take a picture of the same subject by any other seventeenth century painter you please and you find the dead Christ is imbued with a ind of existence as a body in external space, and for that very reason does not appear entirely dead, while Poussin's Christ has nothing beyond the pictorial existence, and can therefore give expression to the completeness and finality of death».

nessuno poteva impedire e che nessuno piange. Se, come sembrano rivelare alcune somiglianze nel tratto, va attribuito a Poussin anche il disegno conservato presso la National Gallery of Art di Washington, si tratterebbe di una terza e ancora diversa elaborazione della morte di Adone. Il *modello* per un soffito viene infatti suddiviso in tre fasce: Diana e Endimione, il giudizio di Paride e la morte di Adone, tutti miti presenti nel poema mariniano. In questo caso, per quanto di tema analago, il primo e il terzo soggetto sono distinguibili proprio grazie ad alcuni elementi simbolici e alla precedente iconografia. Diana è riconoscibile sia per la falce di luna accennata sul capo sia per la posa: la dea, infatti, viene spesso rappresentata planante direttamente dal cielo, in posizione quasi orizzontale, come nella *Galleria Farnese* di Annibale Carracci; colei che invece accorre stendendo le braccia in direzione dell'amato è certamente Venere, rappresentata nuda e con il consueto drappo che le cinge la vita e le si gonfia alle spalle; dietro di lei si intravede anche il carro, suo simbolo. Benché Poussin vari il momento e l'organizzazione della scena, un dato resta costante: pure qui il corpo di Adone rispecchia una scelta iconografica consolidata, con un braccio aperto e disteso e l'altro piegato sopra il capo. Sullo sfondo si intravede il cinghiale che fugge, altro punto di contatto con la stampa del Tempesta.

A partire da Savonanzi e Poussin, possiamo notare una tendenza che diventa imperante nel corso del secondo Seicento: di fatto scompare il modulo della *Vesperblid,* Venere non sorregge più Adone. Ci sono così casi in cui il giovane viene ritratto senza Citerea, secondo una tendenza che aveva già trovato testimonianza nella prima metà del secolo e che adesso ritorna assecondando soprattutto il modulo della stampa di Waterloo, a cui sono accostabili il già visto disegno di Poussin e il quadro di Martínez del Maro al Prado, nonché la stampa di Onofri (ove compare Marte), fino ad arrivare allo stupefacente affresco di Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi, concluso in cinque mesi scarsi (aprile-agosto) del 1685, seguendo il programma iconografico dettato da Alessandro Segni. All'interno di tale *Scena mitologica*, Adone morente è attorniato dai suoi cani e da alcune figure femminili, mentre in secondo piano Diana indica con un gesto deciso il cinghiale inseguito dai cani. La donna che accorre sulla scena non è identificabile con Venere: dati gli attributi dell'arco e delle frecce si tratta piuttosto di una ninfa seguace di Artemide, così come le due che sostengono Adone, di cui una gli regge il capo girando il proprio volto verso la dea lunare, l'altra è inginocchiata al suo fianco tenendogli il braccio. Accanto al corpo del giovane cacciatore vi è in terra la lancia, mentre la ferita è evidente all'altezza del costato. La presenza di Diana anziché di Venere, come sottolinea Tancredi

Farina, curatore della scheda sul portale Iconos, non è ovviamente riconducibile alla tradizione ovidiana bensì alla versione contenuta nella *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, la cui *editio princeps* si era avuta nel 1555 a Roma grazie a Benedetto Egio, il quale affiancò al testo greco la traduzione in latino (insieme a un minimo apparato di note), nella quale si legge: «Adonis aunt puer adhuc, Dianae iracundia, in venatione ab apro percussus interiit».[107]In più, si consideri che ormai Artemide era divenuta parte integrante, se non addirittura promotrice, del piano di vendetta contro Adone – e trasversalmente contro Venere – in numerosi testi, come nel poema mariniano ma pure nelle opere dei francesi Ronsard, Passerat e Le Breton.[108]

All'Adone senza Venere, si affianca addirittura una Venere senza Adone nel corso del secondo Seicento, come nel quadro del pittore fiammingo Netscher (figura 63), ove la dea – con le mani giunte all'altezza del petto e un seno scoperto, particolare quest'ultimo presente nel testo mariniano –volge gli occhi verso il basso, nel punto in cui fiorisce l'anemone mentre sullo sfondo un cane insegue il cinghiale. La posizione delle mani, in diagonale con il volto, ricorda da vicino la scelta di Schwarz, benché nel quadro cinquecentesco Citerea rivolga gli occhi in l'alto e sia circondata da numerose figure, compreso il corpo di Adone da cui sgorga un copioso rivo di sangue, evocando palesemente l'intereferenza tra sacro e profano. Tuttavia, all'altezza degli anni Sessanta del Seicento la strada verso il decoro classicistico si fa sempre più mercata, tant'è che non si esita a criticare Rubens per la sua commistione tra mito, storia e religione:

[107] La traduzione latina viene a sua volta pubblicata separatamente diverse volte (i.e. Anversa 1565). La *Bibliotheca* viene poi inclusa nei trattati mitografici raccolti da Jacob Molzer (Parigi 1578), insieme tra gli altri alle *Favole* di Iginio. Nota talvolta anche per lacerti, la *Bibliotheca* viene ripubblicata nuovamente con il testo latino a fronte nella traduzione di Egio e con le note di Jérôme Commelin (Heidelberg, 1599) per poi essere tradotta in francese da Jean Passerat (Parigi, 1605), autore tra l'altro dell' *Adonis, ou la chasse du sanglier* pubblicato postumo in *Recueil des oeuvres poétiques* (Parigi, 1606), in cui si ritrova un susseguirsi di eventi simile al racconto di Ronsard, ma con l'elemento originale del rimando a Diana e alla sua vendetta contro Venere, che potrebbe trovare ragion d'essere proprio guardando alla tradizione adonia della *Bibliotheca.* Si ricordino poi l'edizione a cura di Tanneguy Le Fèvre (1661) e l'inserimento dell'opera da parte di Thomas Gale nel suo *Historiae poeticae scriptores antiqui* (1675). Cfr. A. DILLER, *The Text History of the Bibliotheca of Pseudo-Apollodorus,* «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 66 (1935), pp. 296-313; *Apollodoriana. Ancient Myths, New Crossroads*, a cura di J. Pàmias, Berlino 2017.

[108] Cfr. *infra* Appendice 1.

> «Tutti i pittori – disse Pimandro – sono così abituati a trattare soggetti profani, che se ne trovano pochi, per sapienti e giudiziosi che siano, che non mescolino i miti alle storie le più serie, o alle azioni più cristiane. [...] Infatti, vi prego, che c'entrano con la storia di Enrico IV e Maria de'Medici, l'Amore, Imeneo, Mercurio, le Grazie, i Tritoni e le Nereidi? E quale rapporto hanno le divinità del mito con le cerimonie della Chiesa e con i nostri costumi, per unirli e mescolarli come ha fatto questo pittore nelle opere che avete appena desritto?». «Voi cogliete un abuso – risposi – al quale non ci si opporrà mai abbastanza, e Rubens avrebbe dovuto astenersene più d'ogni altro pittore, per via di tutte le cose che sapeva. [...] Rubens possedeva moltissime belle parti, che lo facevano stimare universalmente, e la sua reputazione era tanto grande che si sarebbe passati per ridicoli, o per ignoranti, a censurarne le grandi mancanze. È vero, tuttavia, che al tempo in cui egli lavorava non si era così attenti al decoro come lo si è oggi.[109]

Su questa stessa scia, Gérard de Lairesse ricorda «all'artista la convenienza che bisogna osservare nell'impiego di accessori destinati ad arricchire un ritratto e a donare un'aria più gradevole e più pittoresca»,[110] tant'è che nella sua stampa *Animi Excelsi Laeta Quies* propone un compianto senza il morto (figura 64). Al centro si staglia la figura di Venere, resa con una scelta iconografica che ricorda il ben noto disegno di Giulio Romano,[111] attorniata da uno stuolo di eroti, «mille

[109] Cfr. A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres,* 1666, Parigi 1685, II, pp. 210-213. Si cita dalla traduzione di T. Montanari in ID., *L'età barocca* cit., pp. 200-201. Si aggiunga che l'architetto e storico francese, amico di Poussin, inserisce nelle medesime pagine su Rubens un rimando a Bellori, nelle cui *Vite,* il problema del decoro coinvolge soprattutto l'antieroe Caravaggio: «Per le quali lodi il Caravaggio non apprezzava altri che se stesso, chiamandosi egli fido, unico imitatore della natura; contuttociò molte e le migliori parti gli mancavano, perché non erano in lui, né inventione, né decoro, né disegno, né scienza alcuna della pittura, mentre tolto da gli occhi suoi il modello restavano vacui la mano e l'ingegno», G. P. BELLORI, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore,* in ID., *Le Vite,* cit., pp. 197-216, partic. p. 212.

[110] Cfr. G. DE LAIRESSE, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707 e poi ID., *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture... par Gérard de Lairesse, traduit du hollandois sur la seconde édition*, Parigi 1787. Si cita dalla traduzione di T. Montanari in ID., *L'età barocca,* cit., p. 203.

[111] Tale impostazione cinquecentesca resiste ancora nel Seicento inoltrato, come dimostrano la stampa di de Lairesse ma pure un quadro come quello di Giovan Battista Bolognini, copia fedele del disegno di Giulio Romano. Cfr. *infra* Appendice 2.

piccioli Amori», intenti nei più svariegati *officia,* diversi tuttavia da quelli enumerati da Marino sulla scia del motivo ricorrente in testi precedenti.[112]

In generale, possiamo evidenziare alcune linee di tendenza con l'avanzare del secolo: in primis, rispetto allo scoppio intorno agli anni Trenta e Quaranta, soprattutto con riguardo ai dipinti, la persistenza del mito adonio inizia a diminuire; in secondo luogo, il modulo della pietà va scomparendo, preferendogli Venere che accorre sulla scena, come nei quadri purtroppo perduti del Guercino o in quelli più tardi del Baciccio e di Franceschini, su cui sarà opportuno ritornare. Uno dei pochi casi in cui Citerea mantiene un alone di sacralità accostabile alle sante Marie è l'illustrazione di Sébastien Leclerc per l'edizione del 1678 (figura 24). Venere è qui nuda e in ginocchio, come nel famoso quadro di Rubens, ma l'intero atteggiamento con il capo abbassato e le mani giunte la rende molto più simile a una santa in preghiera piuttosto che alla dea dell'amore.

Sul finire del Seicento, il pittore bolognese Marcantonio Franceschini si misura con la vicenda di Venere e Adone, permettendoci un'ultima annotazione con riguardo al rapporto tra arti e lettere. Le tele mitologiche, commissionategli dal principe Adamo Giovanni di Liechtenstein nel 1692, toccano diversi momenti del mito:[113] la nascita di Adone, l'innamoramento di Venere, i due amanti a caccia, lo scontro fatale col cinghiale, l'arrivo di Citerea e la trasformazione di Adone in fiore.[114] Pertengono più da vicino al nostro discorso le ultime tre, tuttavia già considerandole *in toto* possiamo notare come il pittore segua piuttosto da vicino la fonte ovidiana, di cui ovviamente c'erano stati ben noti volgarizzamenti. Come nelle *Metamorfosi* la storia di Adone inizia con la fine di quella di Mirra, inaugurando il rapporto circolare tra vita e morte che segna l'intera vicenda, visto che «mentre l'un sorse e l'altra giacque, al morir de la madre il figlio nacque (I, 31)», come sintetizza Marino che però non descrive la nascita del giovane. Anche l'innamoramento di Venere, sebbene piuttosto affollato considerata la presenza delle tre Grazie e di altri eroti, riprende il particolare di Amore che, nell'atto di baciare la madre – sia pur in modo meno ambiguo rispetto al famoso precedente del Bronzino –, la ferisce con una sua freccia. Tuttavia, se si guarda all'«inscius» latino, la posa del piccolo dio che stringe con fermezza la freccia puntandola verso Venere potrebbe far supporre

---

[112] Cfr. TEOCRITO, *Idyll.* XV, 120-122; BIONE, *Epitafio,* 80-87; TARCAGNOTA, *L'Adone,* ott. 38-41, le cui ott. 38-39 vengono riscritte da Marino con minime variazioni in *Ad.,* XVIII, 189-191.

[113] Cfr. D. C. MILLER, *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins,* Cambridge 1991.

[114] *Liechtenstein. The Princely Collections,* The Metropolitan Museum of Art (26 Ottobre 1985 – 1 Maggio 1986), New York 1986, pp. 9-17 (cat. 3-6).

un più preciso e voluto gesto. Possiamo quindi iniziare a ipotizzare un rapporto con il poema secentesco: innanzitutto, il ferimento della dea è contestuale alla presenza del bel giovane.[115] Adone «'n su le sponde erbose / in un tranquillo oblio gli occhi compose» (III, 14), «non lunge è un colle» (III, 15) e soprattutto, per Venere e Amore, «ma mentr'ella in Adon rivolge il guardo, / Amor crudele in lei rivolge il dardo» (III, 16).[116] L'atteggiamento del figlio e della madre viene descritto da Marino avendo probabilmente davanti agli occhi della mente il quadro del Bronzino oggi noto come *Allegoria del trionfo di Venere,* stante il riferimento all'ott. 27 «bacia il bel volto e le mamelle ignude» e la citazione dantesca del ribaciare il «desiato riso» all'ottava successiva.[117] Nondimeno, se consideriamo nella sua totalità la gestualità, i versi mariniani potrebbero essere facilmente accostati ai successivi Venere e Cupido del Franceschini. L'utilizzo del verbo «pargoleggiare» da parte del Cavaliere, suggerisce un Amore-bambino che in effetti «pargoleggiando il bianco collo abbraccia»; Venere ha le «mammelle ignude» e «si stringe in grembo il lusinghier fanciullo», tant'è che – come nell'ott. 28 – si può dire che:

Stretto in grembo si tien la dea ridente

---

[115] Nell'originale ovidiano, così come in successivi volgarizzamenti, la presenza di Adone viene omessa o sottintesa. Sarà Anguillara a colmare l'*omissis,* con il «re, che quindi passa» (X, 221) proprio nel momento in cui Venere è ferita dalla freccia di Cupido. Cfr. A TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, p. 135-136. Alla mancanza della fonte, aveva in parte posto rimedio pure Parabosco nella sua *Favola d'Adone,* ove Venere osserva Adone addormentato e a maggior ragione è infatuata «ché tanto l'arde più, quanto più rio / strale acuto le aventa il figlio Amore» (5). Nel medesimo testo, sia pur in un momento successivo al risveglio di Adone, il Giardin d'Amor dove la dea lo conduce, viene descritto «con le tre Grazie a quel bel loco intorno / scherzando i lascivetti Amori» (18), comprimari che si ritrovano nella rappresentazione di Franceschini.

[116] Sulla volontarietà di Amore, si ricordi pure G. PARABOSCO, *Favola d'Adone,* cit., 5. Che sia un tratto peculiare rispetto alla tradizione ovidiana emerge sia dalle opere mitografiche tra Cinque e Seicento sia da raccolte enciclopediche più latamente letterarie come in F. ALUNNO, *La fabrica del mondo. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca e del Boccaccio et d'altri buoni autori [...] con le quali si ponno scrivendo isprimere tutti i concetti del'huomo di qualunque cosa creata,* Venezia 1548, dove alla voce 'Adone' si legge: «di cui favoleggiando e poeti dicono che abbracciando Cupidine la sua madre Venere a caso gli uscì una freccia dalla faretra, et la ferì nel petto, per la qual piaga arse d'amore d'Adone giovine bellissimo, figliuolo di Cinira et di Mirra, il quale di poi morto, et laniato d'un cinghiale, convertì in fiore così nominato, et però dice DAN [*ndr.* Dante] Non credo che splendesse tanto lume Sotto le ciglia di Venere trafitta Dal figlio fuor di tutto suo costume».

[117] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., p. 236.

il dolce peso entro le braccia assiso.
Sul ginocchio il solleva, e lievemente
l'agita, il culla e se l'accosta al viso.

Si passa così ai due amanti impegnati insieme nella caccia e, in concordanza con il passo ovidiano, Venere ha la veste sopra il ginocchio come Diana e la battuta riguarda un animale da poter cacciare senza rischio, come un cervo dalle alte corna. Le ultime tre scene sono invece occupate dagli avvenimenti finali. Innanzitutto, come raramente accade, Adone viene dipinto da solo durante lo scontro col cinghiale, il quale gli poggia una zampa sulla coscia e dirige le zanne verso il costato. L'animale viene rappresentato col topico pelo ispido e irsuto, quando ha già gettato Adone in terra e ha forse già mietuto un'altra vittima. La scena vede infatti i due coprotagonisti attorniati da tre cani, i cui attacchi contro la belva sono vani. Uno di essi giace in terra sofferente, mimando nel movimento delle zampe quello di Adone, e con una copiosa macchia di sangue dinanzi a lui: come è chiaro, potrebbe trattarsi ancora una volta del fedele Saetta. Malgrado la mancata concordanza di alcuni particolari, tra cui il putto che fugge e il fatto che il cacciatore stringa ancora la lancia, l'iconografia della scena con Adone che ancora vivo cade in terra non corrisponde al testo ovidiano – in cui il cinghiale prima lo insegue, poi gli conficca i denti nell'inguine e in ultimo «fulva moribondum stravit harena» – ma si ritrova invece in Marino ove, sulla scia di Tarcagnota, Adone è «spinto a terra. / L'atterra e poi con le ferine braccia / il cinghial sovra lui tutto si caccia» (XVIII, 96). Nel quadro successivo, Franceschini sceglie come soggetto l'arrivo di Venere che «incomposta e scalza / da l'aureo carro in su la riva sbalza». Mentre nel quadro definitivo Citerea è nuda ed avvolta da un solo drappo azzurro brillante, nello *Studio* (Christie's a. 10392, lot. 190) la dea ha un'ulteriore velo che le copre il busto eccezion fatta per un solo seno lasciato scoperto, come nel mariniano «con una poppa avolta e l'altra scinta».[118] È l'unica variazione apprezzabile, per il resto i comprimari rimangono gli stessi: le tre Grazie, di cui una osserva Adone, un'altra Venere mentre una terza si copre il volto con le mani in segno di disperazione; e gli eroti, uno intento a tenere le redini delle colombe, altri due inginocchiati vicini, intenti rispettivamente ad asciugarsi le lacrime e a sostenere il compagno mentre indica il corpo del giovane, e un quarto invece vicino ad Adone solleva il drappo rosso – che lo ha caratterizzato in ogni scena e che ora evoca palesemente il sangue –

[118] Lo stesso dicasi per il disegno del Franceschini conservato sempre presso la *Princely Collection,* GR 3506. Cfr. *infra* Appendice 2.

per mostrare la ferita a Venere all'altezza del costato. In ottica mariniana, poco possiamo dire sull'ultima scena, ove l'artista sceglie di seguire la versione ovidiana resa celebre da Poussin, con Venere che versa sul corpo del giovane un nettare profumato e la susseguente metamorfosi in fiore. C'è da aggiungere però che Franceschini opta per una diversa trasposizione nel quadro conservato oggi alle Gallerie Corsini di Roma (figura 65). Il legame con le scene mitologiche per il Principe è evidente sia dall'abbigliamento identico dei due amanti – ivi Venere, come nello *studio*, è cinta da un drappo azzurro e da uno bianco per il busto mentre Adone ha la sua leggera armatura dorata e l'immancabile drappo rosso – sia dalla posizione e soprattutto dal capo di Adone, sia dal gesto di Amore di sollevare la veste del giovane per mostrare la ferita, non all'inguine, ma all'altezza del fianco. Tuttavia, l'artista sceglie qui il momento del compianto, prediligendo una Venere statica anziché una dinamica ed eliminando lo stuolo di comprimari, lasciando il solo Cupido. Ed è proprio la gestualità di Venere che «l'umide luci [...] al ciel rivolse», «amarissimamente lagrimando» a rivelare un punto di contatto col poema, ove teneramente la dea stringe la mano senza vita del giovane nelle sue, in un'ultima, inutile preghiera (154):

> La bella man, ch'abbandonata e stanca
> rade il suol con le dita e i nodi allenta,
> dentro la neve tepidetta e bianca,
> de l'una e l'altra sua stringe e fomenta,
> e 'n lei quel moto e quel calor che manca
> di svegliar, d'aiutar s'ingegna e tenta.
> Su lo smorto garzon s'inchina e piega,
> lo scote, il preme e di parole il prega.

L'ott. 154 rientra nel 'secondo' lamento di Venere. Possiamo infatti individuare tre diversi momenti in cui la dea inveisce contro il destino proprio e di Adone: il primo si ha quando Citerea non ha ancora la certezza dell'accaduto, ma infausti presagi e visioni anticipano la triste tragedia (ott. 104-131); il secondo, si divide a sua volta in due parti, prima e dopo l'arrivo sulla scena, con Venere che prima si rivolge al cielo e al fato (ott. 140-147) e poi, una volta giunta presso il corpo, allo stesso Adone (154-162); il terzo dovrebbe essere il vero e proprio compianto, successivo alla morte del giovane, – anche se lo spirare di Adone in sé viene dilatato –, ove Venere riflette sulla tragedia avvenuta, sul possibile concorso di Vulcano e sulle ragioni del cinghiale; ma soprattutto si

duole della sua immortalità arrivando a rivolgersi persino alla Morte e a Giove, senza però speranza di poter cambiare ciò che è voluto da legge immutabile.

1.3.«Or che non piagni? Il bell'Adone è morto»: il momento della pietà

Con l'ott. 100 si apre la sezione della pietà, affetto che informerà l'intera seconda parte del canto, fino alle decisioni ultime di Venere e di Bacco. Prima ancora della dea, è la natura a piangere la fine di Adone, con il concettismo ossimorico dei «freddi fonti» che ardono di pietà, le «dure querce e i pini» che si inteneriscono e i «lagrimosi riscelli» che si affiancano alle lacrime delle ninfee, driadi e napee. Figura originale del compianto mariniano è Clizio, come gli altri però «intempestivo» perché il delitto è ormai avvenuto e il cinghiale si è dato alla fuga come un «lupo ladron [...] / poi ch'ha nel gregge insanguinato il dente».[119] Dopo aver ricordato l'inutilità delle promesse di Venere di fronte al «pianeta irato» e la sua mancata presenza agli «ultimi congedi»,[120] la scena si sposta finalmente sulla dea, afflitta da sogni e presagi che le anticipano la morte di Adone. È in sogno infatti che le appare «del bell'idolo suo l'ombra» e in tale occasione Marino fornisce un'ulteriore ecfrasi del giovane «sconciamente ferito [...] essangue» mentre «dal bel fianco piovea gorghi di sangue», con un'immagine che rievoca il tassiano «ristagna il sangue in gorghi» (*Liberata,* XVIII, 105). Nel confronto che Venere fa con il ritratto di Adone che ha stampato nel cuore emergono adesso i cambiamenti avvenuti al di là della dolcezza e della bellezza del giovane prima decantata: nella visione della dea la «chioma» dell'amato non è più splendente e dorata ma «squallida, bruna e bruttamente incolta»; il «viso, prima pieno di grazia, è ora tinto dalla «notte d'Averno», cioè dal colore della morte e la chiara fronte è macchiata dal «fumo d'Acheronte». Quantomeno nell'apparizione in sogno, la morte ha avuto degli effetti sul corpo di Adone, tanto che la dea stenta a riconoscerlo, appellandolo con una serie di interrogative, ma arrivando infine ad ammettere che persino «morto mi piaci [...] / purché morto ancor m'ami e non ti spiaccia / aver la tomba tua tra le mie braccia». In effetti, una volta giunta sulla scena, Venere «'n braccio il toglie» (152) e «l'abbraccia e sugge» (169), gestualità che contribuisce all'interferenza tra sacro e profano e che riporta al modulo della *Vesperbild* proposto

[119] La similitudine animale in questo caso rimanda palesemente a G. PARABOSCO, *Favola,* cit., 42 cfr. *infra* Appendice 1. Sulla ricorrenza di tale similitudine in Virgilio, Tasso e Marino cfr. M. CORRADINI, *In terra di letteratura,* cit., p. 188. Un'immagine simile si ritrova in R. CAMPEGGI, *Le lacrime,* cit., XI 41.

[120] Cfr. *Liberata,* XVI, 61.

dall'Orbetto.[121] All'interno della tradizione adonia, un marcato precedente in questo senso si ritrova nell'*Adone. Poema drammatico* di Marcello Macedonio, nell'ottava sezione dedicata a Melpomene del volume *Le nove muse* (Napoli 1614). La rete che si distende intorno all'autore napoletano, poi convertitosi carmelitano, presenta non pochi punti di contatto con quella mariniana, sia per la topografia che coinvolge Napoli, Venezia e Roma, sia per i contatti con i poeti del tempo, tra i quali si conta Ridolfo Campeggi al quale il Macedonio inviò in omaggio il suo libro di *Rime* del 1608.[122] Nell'atto V prima Aglaia nel suo monologo ricorda come Venere «l'amato che languiva / languida accolse in grembo» (V.1), dopodiché sono gli stessi amanti a farvi riferimento:[123]

ADONE:
Diva amata, ove sei?
Lo spirto m'abbandona,
Qui dunque fa' posarmi
Ché vo morirti in seno.

VENERE:
Eccomi *ad abbracciarti*
Moribona mia vita.
Datemi, ancelle meste,
Il dolce amaro peso,
E date a questo grembo
L'unico mio diletto,
L'unico mio dolore.
O beltà sventurata
Deh, come sì cangiata
Ritorni al tuo riposo?
O rotta mia speranza,
Un tempo di diamante, et hor di vetro;

[121] Bastino a provare la confidenza che Marino aveva con l'iconografia in questione la canzone *La Pietà (Canz. XVIII)* e il *Madrigale CXXXVIII* per la *Pietà* di Michelangelo: «Sasso non è costei / Che l'estinto figliuol, freddo qual ghiaccio, / Sostien pietosa in braccio. / Sasso più tosto sei / Tu, che non piagni, ala pietà di lei. / Anzi se' più, che sasso, / Che i sassi si spezzaro al suo morire. / E suol da' sassi ancora il pianto uscire» (Rime II, Venezia 1602). Su questa stessa scia anche il tenerissimo gesto di una madre, in G.B. MARINO, *Strage de gl'innocenti,* III, 89, che il figlio «pietosissimamente in braccio accoglie / [...] gli fa del petto suo, stringendol forte, / già cuna in vita, or sepoltura in morte».

[122] Cfr. *DBI, ad vocem* Marcello Macedonio a cura di G. De Miranda, Roma 2006.

[123] Si cita da M. MACEDONIO, *Le nove muse,* Napoli 1614, in S. TOMMASINI, *Variazioni su Adone,* II, *Libretti musicali e di ballo,* Lucca 2009, pp. 31-60, partic. pp. 46-49.

Il sen, che ti fu seggio, hor t'è ferètro.[124]

Come detto, però, il motivo trova profonde radici nell'iconografia sacra e di conseguenza nella letteratura del tipo. In tempi vicini al Marino e all'elaborazione del c. XVIII dell'*Adone,* Campeggi nelle *Lagrime* torna più volte sul desiderio della Madonna di riabbracciare almeno in morte il figlio: in *Pianto V,* 47«Veggio posarmi almeno il figlio in braccio / Quel, che non può il martìr, faccia la vista, / Sì, sì, questi occhi lassi il lor confornto / Mirino pure, o semivivo, o morto»; e poi in *Pianto VI*, 8 «Potessi pure anche una volta almeno, / Pria ch'io mora, abbracciarti, oh Figlio caro». Desiderio che si realizza al momento della deposizione della croce quando:

> Sova il sanguigno Corpo si distrugge
> Stillando il duolo in lagrime vivaci,
> Ed hor da gli occhi, hor da le labbra sugge,
> Mentre lo stringe al seno, i freddi baci.
> Qual vago fior per pioggia rea s'adugge
> Tale Maria, de i suoi dolor' mordaci
> Al diluvio crudel, ch'esce da i lumi
> Sembra, che si disfaccia e si consumi.

con il verbo 'sugge' che si ritrova in Marino sia nell'ott. 111 («Cotesto sangue io suggerò co' baci»), sia all ott. 169:

> Su 'l bel ferito la pietosa amante
> altrui compiange e sé medesma strugge,
> e sparge, lassa lei, le lagrime tante,
> e con tanti sospir l'abbraccia e sugge
> che par già d'or in or l'alma anelante
> voglia fuggir dove l'altr'alma fugge.
> In cotal guisa a l'implacabil pena,
> mentre cerca alleggiarla, accresce lena.

in cui si fa palese la ripresa del modello tassiano di Rinaldo e Armida (XVI 19)

> [...]

[124] A ragione Tommasini ricorda T. TASSO, *Rime,* 1128, 9-11: «Muoio sovente, e 'l modo è via più fero: / perché al martir rinasco, e 'n sì bel grembo / non però trovo mai tomba o feretro».

S'inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labra or sugge,
ed in quel punto ei sospira si sente
profondo sì che pensi: «Or l'alma fugge
e 'n lei trapassa peregrina» [...]

modello che anche il Campeggi doveva avere in mente,[125] sottraendolo però alle erotiche tinte di Armida e consegnandolo invece a quelle pietose di un compianto, secondo un'operazione di risemantizzzazione che non sfugge al Marino: da Armida a Maria, passando per Venere, in cui passione amorosa e pietà si uniscono. Al mito adonio e alla letteratura sacra è comune pure il topos del deterioramento dei capelli, del viso e della fronte che porta quasi a non riconoscere più l'amato, come d'altronde era pienamente cosciente lo stesso Marino avendovi fatto riferimento sia nella *Canz. XVII Stabat Mater dolorosa* sia nella successiva *Canz. XVIII La Pietà* (*Rime,* II, Venezia 1602).[126] Anche il conterraneo Basile, nel suo *Pianto della Vergine,* vi fa ricorso, connettendolo al motivo della domanda senza risposta presente pure in *Ad.,* XVIII, 109-110.[127] Soprattutto, si confrontino ad esempio le ott. 108-111 dell'*Adone* con l'intenso resoconto che la Maddalena fa a Maria sulle sofferenze di Cristo e sulla

[125] Si noti l'ulteriore coincidenza lessicale tra Maria che «sembra che si disfaccia e si consumi» per il dolore che nasce dagli occhi e Rinaldo che «in lei pascendo si consuma e strugge» per l'amore che nasce dai «famelici sguardi».

[126] In *Canz. XVII* si legge: «Chi d'atro sangue ha tinto / Quegli occhi (oimè) quel viso / Specchi di Paradiso? / Chi quelle chiome ha cinto / di duri aghi puntenti, / Già coronate in Ciel di stelle ardenti? // [...] // pon mente, se son quelle / le man, quelle le piante, / quelle le luci sante, Ond'hebber già le stelle / Forma, virtute e raggi / Fatte hor segni al'ingiurie et a gli oltraggi»; in *Canz. XVIII:* «Deh come son, deh come / Volti in ombre, in horroi / Quegli occhi, e quelle chiome / Essempi di splendori? // [...] // E questo il bel vermiglio / del rosso colorito? / Figlio innocente, figlio / Oltraggiato, tradito, / Impiagato, schernito / Perché non mi rispondi? / Perché degli occhi il vivo Sol m'ascondi?». Anche Venere invocherà una risposta da Adone in XVIII, 109-110.

[127] In G.B. BASILE, *Il pianto della Vergine,* (1° ed. Napoli 1608), in ID., *Opere poetiche [...],* Mantova 1613, nel *Pianto* I si legge: «Occhi splendor del Ciel, lumi del mondo, / Che di pietà mo straste essempi veri, / Hor, ch'oscurati sete come il pondo, / Regger può l'alma di martir sì feri? / Fiorite guancie, viso almo e giocando, / U' le Grazie s'ergean bei tempi alteri, / Sol in pensando al vostro alto martire, / Com'io posso lasciar di non morire? / E tu bocca genil, onde stillava / Soave il cibo de' divini spiriti, / La cui dolce armonia già rafrenava / L'ira, e l'orgoglio d'atre scille e sirti; / Come nel rio dolor, che sì mi grava / Parlami, come pria, non posso udirti? /Che non rispondi a la Madre lassa, Che de suoi giorn homai la metà passa? / Ahi che le labbra di robini asperse, / ond'uscian le dolcissime parole, / per sì lunghi martir veggio converse / In gigli smorti, e pallide viole [...]».

preparazione della Croce nelle *Lagrime di Maria Vergine* di Campeggi (II, 98-99):

La chioma, il cui fin or più d'una volta
de le glebe de l'Indo il pregio ha vinto,
squallida, bruna e bruttamente incolta
l'usato suo splendor le mostra estinto.
Il viso, ov'ogni grazia era raccolta,
de la notte d'Averno è sparso e tinto,
e macchiato del fumo è d'Acheronte
il chiaro onor de la superba fronte.

Poi che di lui ch'avea nel cor ritratto
la nota effigie riconobbe apena,
«Ahi qual altrui perfidia o tuo misfatto
(gridò), qual fato a tanto duol ti mena?
E dond'avien che sì dolente in atto
Conturbi del mio ciel l'aria serena?
Se' tu 'l mio Adone? O da fallaci forme
Deluso il tristo cor vaneggia e dorme?

Dunque in preda mi lasci a pianto eterno?
Dunque iniquo destin tanto ha potuto?
Ti rapì forse in cielo o ne l'inferno
per amor Giove o per invidia Pluto?
Rispondi, o caro mio: perché ti scerno
in tanta afflizion tacito e muto?
Dove son, mia dolcezza e mio tesoro,
le parole di mele e i motti d'oro?[128]

Dove degli occhi le pietose faci,
che furo il faro a l'alte mie procelle?
[...]

Scorge pallido il viso, e sanguinoso,
Mira torbidi gli occhi, e lenti al moto,
Vede il crine incomposto e polveroso
Trasfigurare il bel sembiante noto:
Sa, che il Corpo divin senza riposo
Hormai d'ogni virtal virtute è vuoto;
Par<g>li, che l'Alma fuor dal sen trabocchi,
Non mandando al morir, che chiuder gli occhi.

Oimé, queste non son quelle bellezze,
Che m'accesero già d'amor celeste,
Poiché miro i colori, e le vaghezze
Del volto, fatti già lividi, e meste:
Dove sono, occhi miei, quelle dolcezze
Cui da la Faccia Angelica träeste?
Amaramente in prova hora conosco
Ogni havuto piacer farmisi tosco.

[128] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., p. 651*:* «*le parole di mele* alludono al notissimo *topos* scritturale (*Cant*. 4,11; *Prov* 16,24) e classico (Cic. *Brutus* 59), mentre i *motti d'oro* all'altro altrettanto noto della catena d'oro dell'Ercole Gallo». Per una riealborazione nell'ambito della poesia sacra più vicina al Marino segnaliamo C. GUELFUCCI, *Rosario della Madonna,* Venezia 1601, XXIII, 95, ove tale topos viene inserito nella vana richiesta della Madre verso il Figlio morto: «Cara bocca d'amor, che non respiri? / Cara lingua d'onor, che non rispondi? / Le tue voci iterate, a miei sospiri, / Che non, come solei, mesci e confondi? / Sete più voi, benché di vita prive / D'ambra, e di mel, più rugiadose, e vive?».

I motivi sono gli stessi sia pur ampliati da Marino: le bellezze tanto amate sono guastate, la Morte sta prendendo possesso dell'amato e la donna si chiede «dove sono» le dolcezze e la grazia a cui era abituata, echeggiando il motivo biblico e classico dell'*ubi sunt?*.[129] Si tratta poi in entrambi i casi di una descrizione a distanza rispetto al corpo a cui si riferiscono, sebbene per Venere sia un'anticipazione mentre per Maddalena sia una rievocazione del già visto. Ancora Maddalena, quando si precipita verso Cristo schiacciato dal peso della Croce, prorompe con: «Oh de l'Anima mia parte migliore, / *Dunque morto se' tu*?» (VI, 48) e con un modulo simile a quello qui evidenziato, Maria si lamenta di fronte alle porte chiuse del tempio: «Ove son le bellezze, in cui ne i miei / Travagli rimirando io mi consolo? / Ove i begli occhi? Ove lo sguardo pio?» (VII, 91). Come vedremo, il motivo ritorna nelle *Lacrime* di Campeggi, per bocca della Vergine, dopo la deposizione, e allo stesso modo Venere giunta finalmente sulla scena osservarà e piangerà il suo Adone. Parimenti, la Madre del *Lamento di Maria Vergine per la Passione del suo unico Figliuolo* di Angelo Grillo, così si duole sotto la croce: «O miei crin d'oro e mio divino volto, / Ov' il gran Re del mondo / Espresse il Nume sue chiaro e splendente, / Deh, quali or vi rimiro / Di sangue fango immondo / Aspersi; e pel martiro / Il corpo egro e languente?»[130] e in modo analogo nel *Capitolo al Crocifisso nel Venerdì Santo* del medesimo si legge:

> Ahi, bellezza del mondo, ahi, dolce, ahi, pio,
> Dunque il mio Gesù sei? dunque sei quello
> In cui risplende la beltà di Dio?
> Deh, ch'io non ti figuro: ov'è il tuo bello
> Viso? ove son le vaghe chiome d'oro?
> Ahi, che di sangue sei fatto un macello.
> Son queste quelle membra ch' a me foro
> Umili tanto, e'n obbedir sì pronte?
> Come innocenti, or han tanto martoro?[131]

---

[129] Precedente certamente noto era anche F. PETRARCA, *Rvf,* 299 *Ov'è la fronte, che col picciol cenno.*

[130] A. GRILLO, *Lamento di Maria Vergine per la Passione dell'unico suo Figliuolo,* in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 281-284

[131] A. GRILLO, *Capitolo al Crocifisso nel venerdì santo,* Genova, per G. Bartoli, 1587, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 272-280.

ove non solo ricompaiono i motivi dei capelli e del volto guastati ma la stessa incredulità della donna è resa con formule molto simili a quelle ricorrenti nelle ott. 109-110 del poema: il lamento si apre con «Ahi», vi è la reiterazione del «dunque» e la domanda della Vergine «Dunque il mio Gesù sei?» si ritrova in quella di Venere «Se' tu 'l mio Adone?».[132]

Al lamento della dea risponde l'ombra con parole di rimprovero per l'abbandono subito, chiedendole che per «amorosa pietà» torni «almeno a riveder lo scempio che fe' crudo cinghial». Il lemma 'scempio' viene spesso utilizzato nella poesia sacra per indicare la passione di Cristo, come nella canzone *Stabat Mater dolorosa* dello stesso Cavaliere, nelle *Lagrime di Cristo* di Tasso e in chiusura del *Pianto della Vergine,* I, di Basile[133] In tale frangente, Marino interseca numerosi precedenti classici di 'ombre' che appaiono all'amato e a cui viene negato un ultimo abbraccio con suggestioni della poesia sacra – si veda per esempio Cristo che appare in sogno a Maria ne *Il pianto della Beatissima Vergine nella Morte del Figliolo* di Claudio Decio (Roma 1618) –[134] e soprattutto con una

[132] Il danneggiamento del corpo di Cristo è anche il motivo portante del *Pianto della Madonna* inserito a conclusione del *Secondo Misterio* di F. TURINA BUFALINA, *Rime spirituali sopra i Misteri del Santissimo Rosario,* Roma 1595: «il crin d'oro», «la faccia più ch'il Ciel, serena e bella», la «fronte serena, e puro avorio intatto», gli «occhi pietosi, sereni e chiari», la «bocca soave», le «guance asperse di color di rose» sono guastati dalla corona di spine, dalle sevizie subite e dalla morte in croce, fino ad arrivare agli «homeri afflitti, affaticati, e bassi, / nervi disgiunti e corpo disossato». Cfr. *DBI, ad vocem,* a cura di I. Rossini, dove si ricorda l'amicizia col Guarini, con lo stesso marino e con Capoleone Guelfucci. Anche guardando a quest'utima, C. GUELFUCCI, lo inserisce a più riprese nel c. XXIII del suo *Rosario della Madonna,* cit., come quando ad esempio la Vergine prorompe: «Figlio, per questo, ahi, quelle chiome d'auro / Raccolsi, e sparsi, e fei pulite, e conte? / Per questo allhor, ch'il Sol alberga in Tauro, / De più bei fior t'inghirlandai la fronte? / E baciai quelle guancie? / e quel tesauro / de tuoi begli occhi? e vagheggiaili a fronte / (Sì foss'io morta) Ahi per vederli al fine / Tetra morte, atro sangue, orride spine» (XXIII, 92).

[133] In questi ultimi due casi, inoltre, le parole in rima sono le medesime empio/scempio/esempio. La stessa catena compare anche in L. TANSILLO, *Lagrime di S. Pietro,* X, in G. B. BASILE, *Il pianto della Vergine,* I, e in R. CAMPEGGI, *Le Lagrime di Maria Vergine,* I 73, IV 35, IX 91, XII 114. Mentre Adone rimprovera l'assenza di Venere nel passaggio di XVIII, 114, 5 «tornate almeno a riveder lo scempio», Maria sceglie di esser presente: «Vado, oh mio caro, a rimirar lo scempio». Anche in C. GUELFUCCI, in c. XXIII 6; XXIII, 44, prima per bocca del Figlio e poi della Madre, la passione di Cristo è indicata col lemma in questione.

[134] Il passo – in cui Cristo, ricoperto di sangue, rivolge parole di conforto alla Madre – è modellato a sua volta sul modello classico di Ulisse-Anticlea, Enea-Anchise, Enea-Creusa, poi ricordato da Dante nel suo incontro con Casella in *Purg.* II, 76-81: «Ciò detto sparve, ella bramò tre volte / par d'abbracciarlo, e abbracciò li venti». Si cita da C. DECIO, *Il pianto della Beatissima*

fonte teatrale. Nella tradizione del mito adonio, il giovane il più delle volte non ha possibilità di parlare dopo esser stato colpito a morte dal cinghiale. Gli unici precedenti a noi noti sono per l'appunto tratti da drammi come l'*Adone* di Marcello Macedonio – dove vi è un breve scambio di battute tra i due amanti in apertura di V.2 – e soprattutto dall'*Adonis* di Le Breton. La fine dell'ott. 114 e l'intera ott. 115 del poema mariniano appaiono infatti come una riscrittura, al limite della fedele traduzione, di un passo della tragedia francese:

[...]
Pregovi sol che non vogliate ancora
Che di tormento un'altra volta io mora.
Atropo ha rotto in su 'l rotar del fuso
il fil de l'ore mie ridenti e liete
et a l'ombre de l'Orco, ov'io son chiuso,
dato m'ha prigionier, deh, non piangete,
poiché de' vostri amori anco laggiuso
fia ch'io sempre mi glori in riva a Lete.
Uom più viver non dee cui tanto lice
e, morendo per voi, moro felice.

[...]
D'un seul point je vous veux seulement requerir,
Ne me faictes Venus, encor un coup mourir.
La parque a retrenché ma jeunesse premiere
Et au creux Avernal ma peine prisonniere
Boit les flots Letheens, mais vos tristes clameurs
Font que mort une fois, une autre fois je meurs,
Pardonnez ma deesse à ces dures complaintes,
Et ne ternissez plus ces deux lumieres saintes
A forse de pleurer. Car je suis trop heureux
Puisque vouus daignez bien me nommer l'amoureux
De vos perfections ny les tardes annees,
Ny du sort incostant les mains plus fortunees
Ne me pouvoient offrir plus de contentement,
Puis que je meurs pour vous je meurs heureusement.

Il rampino di Marino viene applicato ancora una volta con straordinaria intelligenza, riprendendo dal dramma francese la richiesta di Adone di non

Vergine nella Morte del Figliolo, Roma 1618; cfr. pure R. CAMPEGGI, *Le lagrime,* cit., *Pianto I,* 40 e ss.

morire di nuovo, il riferimento alla parca e alla prigionia infernale, la richiesta a Venere di non versare altre lacrime perché «morendo per voi, moro felice», vera e propria traduzione del «puis que je meurs pour vous je meurs heureusement», e tuttavia mutando drasticamente il contesto. Nel testo teatrale l'ombra di Adone compare nell'ultimo atto, dopo la morte e quando la dea ha già avuto notizia della morte del giovane ed è arrivata sulla scena, ove l'ombra prorompe con parole di conforto verso l'amata, appellata «mon ame, mes amours, mon coeur et mon suicy»; nel poema secentesco l'autore sposta l'apparizione a prima della morte, quando la dea ancora non ne è avuto conferma ed è lontana dal luogo del delitto – tant'è che il giovane pronuncerà il proprio testamento prima di spirare tra le braccia di Venere nelle ott. 164-168 –, ma soprattutto inserisce l'estratto in questa risposta di Adone segnata dalla negatività, tanto per il rimprovero in apertura rivolto a Citerea, connotata questa volta come «crudele amica» assente nel momento del bisogno, quanto per l'abbraccio negato delle dure catene che stringono Adone in chiusura. Di questa «visione tremenda e fiera» Venere fornisce un dettagliato resoconto alla sua schiera, allontanando ulteriormente il momento decisivo. Al «sonno pietoso» che le mostra squarci di vero, si aggiungono adesso i tristi prodigi delle rose che cadono dai capelli e del latte misto a sangue che esce dal seno. Per il primo Pozzi rimanda al *Thyestes* di Seneca ma si ricordi pure la rinuncia della dea alle rose come fiore prediletto che viene raccontata da Basile nella sua *Venere addolorata* in questi termini:[135]

> E voi, sì care un tempo
> A me vermiglie rose,
> Lasciate homai, lasciate
> E la porpora, e l'oro
> [...]
> Non più le vostre foglie
> Mi cingeranno il crine,
> M'adorneranno il seno,
> Però vi gettò a terra [...].

Per il secondo, invece, non è stato individuato un precedente.[136] L'unico accostabile, all'interno della tradizione adonia, è legato al cinghiale shakesperiano «whose frothy mouth bepainted all with red, / like milk and blood

[135] Cfr. G.B. BASILE, *Venere addolorata,* in ID., *Opere poetiche,* cit.
[136] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., p. 651.

being mingled both together», il che per la verità permette un suggestivo accostamento tra la bocca del cinghiale e il seno di Venere, l'uno e l'altro – sia pur in maniera trasversale – responsabili della morte del giovane, oggetto della loro passione. Tuttavia, il rimando più vicino ci sembra provenire da un'immagine del repertorio classico ampliamente sfruttata da Marino in molteplici occasioni, in cui latte e sangue sono sul punto di confondersi e mescolarsi. Nella prima delle *Dicerie Sacre,* il Cavaliere ricorda un dipinto di Aristide – menzionato da Plinio nella *Naturalis historia* XXXV 98 – ponendolo in comparazione con la Sindone:

> Se tanto commosse i riguardanti quella tavola di mano d'Aristide, trasportata da Alessandro in Pella, dove nel conflitto d'una città vedevasi una madre svenata e moribonda porger la poppa al suo pargoletto bambino e con tenero sentimento d'amore, di dolore e di timore stringendolo, pareva in quell'ultimo singhiozzo guardarsi che l'infante, suggendo il latte dalla mammella, non lambisse il sangue della ferita, che dee fare questa pittura colorida dal gran Fattor del mondo, in cui si scorge così bene effigiato l'amore e la pietà di colui, che, mortalmente trafitto e vicino all'estremo fiato, ci donò il latte nella sua carne et il sangue ne' sacramenti?[137]

L'antitesi «sangue-latte», echeggiando il precedente classico nonché quello aretiniano,[138] torna nella *Strage de gl'innocenti,* sinteticamente e in una formula simile a quella del poema grande «[...] la poppa / già di latte, or di sangue è fatta coppa». Dal canto suo, Venere inizia ad assumere tratti tipici della Maddalena perché subito dopo Marino aggiunge «la mano il petto involontaria offende / e malgrado degli occhi il pianto scende», ricostruendo così il trinomio latte-sangue-pianto ricorrente anche nella *Strage.* [139]

---

[137] G.B. MARINO, *La pittura,* 28 in ID., *Dicerie sacre,* cit., p. 132.

[138] Cfr. P. ARETINO, *Umanità di Cristo*, in ID., *Opere di m. Pietro Aretino [...],* Venezia 1551: «Gran pietade dimostravano alcune nel dare a i figliuoli morenti il latte mescolato co 'l sangue uscito dalle ferite che loro erano date difendendogli». Per i rapporti tra le opere di Aretino e Marino e per la complicata questione cronologica si rimanda a G. POZZI, *Introduzione alla «Strage de gl'innocenti»* in G. B. MARINO*, Dicerie sacre e Strage de gl'innocenti,* a cura di G. Pozzi, Torino 1960, pp.445-463.

[139] Come segnalato già da Pozzi, la coppia latte-sangue, trinomio insieme al pianto, ritorna in *Ad.,* IV, 13, 16, 25. Nell'ambito della poesia sacra, in modo però meno pregnante, l'antitesi si ritrova nella canzone *Stabat Mater dolorosa* di Marino e nel *Capitolo al crocifisso* di Grillo, ove il latte succhiato da Gesù bambino si trasforma nel sangue versato da Cristo nella passione:

Mossa da questi «travagliati penser», la dea si mette in viaggio, incolpando se stessa per aver lasciato Adone circondato da «nemici di pietà, mostri arrabbiati», ossia le belve del parco, tanto che «ben mi staria ch'avesse alcuna fera / tinta nel sangue tuo l'unghie funeste».[140] «Sospesa [...] tra lo spavento e il duolo» Venere fa rotta finalmente verso il proprio palazzo e, come d'abitudine nel poema, Marino ricorre a una similitudine animale per renderne il ribollente sentimento, chiudendo così questa prima sezione.

La focalizzazione passa adesso all'Aurora, dal cui punto di vista assistiamo al lamento delle ninfe sul corpo di Adone nelle ott.133-137 in cui Marino inserisce un passo chiaramente elaborato a partire dal *Epitafio* di Bione e dalle sue successive elaborazioni, tra cui si contano il *Pianto d'Adone* dello stesso Cavaliere, l'egloga di Alamanni e la traduzione di Amomo. Se però i *loci* corrispondenti della tradizione erano attribuiti a un narratore esterno e a Venere stessa, qui sono invece le ninfe a parlare perché naturalmente la dea non è ancora sul posto. Ad esempio, nell'*Egloga decima,* Citera arriva sulla scena «con chiome sparse e percotendo il petto» e grida sconvolta il *refrein* «Il bell'Adon è morto / piangiamo il bello Adon che piange Amore» (vv.13-15); nel poema son le ninfe che «battonsi a palme e squarciansi le chiome. // Diceano: "È morto Adone. Amor dolente, / or che non piagni? Il bell'Adone è morto» (ott. 132-133), con un'espressione evidentemente molto simile a quella di Alamanni e con cui Marino aveva già aperto il suo *Pianto:* «Io piango il bel Adone, / Il bel Adon sen' more, / Meco Grazie piangete». Le Grazie son presenti anche nel v. 8 ott. 133 «Piangete Grazie, e voi piangete Amori», in una formula che gode di illustri precedenti[141] e si inserisce perfettamente nel lamento assecondando l'anafora, talvolta in poliptoto, retta sul verbo 'piangere'. Tale modulo viene cooptato pure dalla poesia sacra, da Tasso nelle sue *Lagrime della B. Vergine*[142] e poi, sulla scia di quest'ultimo, da Basile nel *Pianto I.*[143]L'apertura dell'ott. 134 «Giace, Adone

[140] Il passo viene riportato in G. SPADA, *Giardino de gli epiteti,* cit., come sempre indicando Marino come autore ma senza la menzione del poema.

[141] Come segnalato da Russo, cfr. T. TASSO, *Rime* 1498, CATULLO, *Carm.* III, 1.

[142] Cfr. T. TASSO, *Le lagrime della B. Vergine,* in ID., *Stanze [...] per le Lagrime di Maria Vergine Santissima e di Giesu Christo Nostro Signore* Roma, presso a Giorgio Ferrari, 1593, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 243-249.

[143] Il precedente tassiano viene ripreso in modo palese nell'onda lunga della pietà che coivolge il «chiaro sol», la luna e le stelle. Basile però conclude il passo con una suggestione probabilmente proveniente proprio dal mito adonio, riscontrabile *nel'Epitafio* di Bione, con Eco che fa risuonare il lamento della Vergine, così come accade per quello di Venere per esempio nei

il leggiadro» è sempre esemplata sul precedente bioneo ma il cavaliere espunge l'immagine più violenta e dettagliata legata alla ferita sulla «bianca coscia», del «niveo corpo» macchiato dal «nero sangue», come visto da Venere, preferendo la più generica indicazione di «pallidetto e vermiglio».[144] Allo stesso modo, Alamanni aveva sintetizzato il passo bioneo, riducendolo a «Giace [...] il bello Adone, / Dal perfido cinghial percosso il fianco»,[145] azzerandone la dimensione ecfrastica conservata invece da Amomo: «Giace ferito Adon tra i fiori et l'herba / D'un bianco dente d'un Cinghial peloso / E sparge il sangue con sì larga bena / Che le membra d'avorio ha fatto rosse». In Amomo, inoltre, si ritrova l'indicazione di «leggiadro Adon». L'ott. 135 è invece inserzione originale mariniana, dettata dallo spostamento di questa sezione del lamento prima ancor che Venere sia giunta presso il corpo di Adone. La stanza, costruita con i materiali della tradizione,[146] è scandita dalla negazione: al v. 3 riguarda il giovane, il quale, non per scelta ma inevitabilmente non potrà più baciare e guardare la dea; al v. 6, invece, si ammonisce Citerea, più spietata del cinghiale se «non piange e non sospira» per la triste morte del «Misero Adon» (136):

> Misero Adon, tu pien di morte il viso,
> versi l'anima fuor languido e stanco.
> Porta piagato a un punto e porta inciso
> Vener il core, il bell'Adone il fianco.
> Il fianco, oimé, del bell'Adone ucciso
> Più del dente che 'l morse è bello e bianco.
> Raddoppiate co'pianti alto i lamenti.

---

testi di Amomo, Mellin, Ronsard, Cueva, nonché nell'idillio *Pianto d'Adone* di Marino. Sul precedente tassiano e biblico viene modulato anche il passaggio delle *Dicerie Sacre,* II, 103.

[144] Nel *Pianto* Marino rielabora il precedente bioneo con «Giace il tuo bell'Adon [...] / [...] e versa un rio / di tepidi rubin da la ferita». Il riferimento ai tiepidi rubini comparirà nel poema grande in c. XVIII, 152, in un passo in cui Venere assume le fattezze di Maria Maddalena. L'aggettivo «pallidetto» contrassegna l'idillio ove ritroviamo «pallidetti sepolcri», «pallidetti labri», «pallidetta bocca».

[145] Cfr. L. ALAMANNI, *Adone. Egloga decima,* in ID., *Opere toscane di Luigi Alamanni [...],* in A TORRE, *Variazioni su Adone,* I, cit., p. 190, n. 9.

[146] Il sintagma «amante amato» caratterizza la vicenda di Olindo e Sofronia in T. TASSO, *Liberata* II,28; 53; val la pena sottolineare che «amata amante» è Maria Maddalena in G.B. MARINO, *Maddalena di Titiano*, in ID., *Galeria* cit., 37b; lo «sguardo soave» ha degli eccellenti precedenti in C. DA PISTOIA, *La dolce vista e 'l bel guardo soave* e in F. PETRARCA, *Rvf* 267 *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,* primo testo in morte di Laura. Gli «occhi [...] molli» si rirtrovano in F. PETRARCA, *Rvf* 50, 53, 67, 125, 127, 250 e già in DANTE, *Tre donne intorno al cor,* v. 56 e *Inf.,* XXXII, 46.

Piangete o fiumi, e sospirate o venti

Il primo emistichio del v. 1 si ritrova identico nel *Pianto d'Adone,* v. 86 «Misero Adone, che intanto / Langue per gl'occhi», con il languire che potrebbe corrispondere al «languido» dell'ott. 136; il secondo emistichio è citazione puntuale di *Liberata,* V, 32, quando Goffredo vede Gernando ucciso da Rinaldo ma merita sottolineare che l'espressione aveva trovato spazio pure nell'ambito della poesia sacra: prima nel *Lamento di Maria Vergine* di Grillo ove la Madre «piena di morte in viso / lascià cadersi» e poi ne *Il Rosario* di Guelfucci IX, 80, in un'ottava in cui si intrecciano il motivo classico del fiore reciso, la ripresa tassiana-grillina e l'immagine dei due protagonisti uniti e indistinguibili nel dolore:

> Qual se da falce un fior tenero ucciso
> Perde il ssuo primo naturale colore,
> O da la pioggia di soverchio intriso,
> Il Papavero il capo abbassa, e muore,
> Gli occhi languenti, e *pien di morte il viso,*
> Lei tramortita, ci *de la vita fuore,*
> Caddero entrambi, e non sai dir de'dui
> Se 'l vero morto è la sua Madre, o lui.

Tale immagine viene ampliamente sfruttata da Marino nel suo poema, sia al momento del compianto vero e proprio quando «non sai dir s'egli estinto o s'ella è viva / sì poco hanno tra lor forma diversa» (173), sia nella ripresa del motivo di origine bionea delle due ferite che si rispecchiano l'una nell'altra – che porta poi al parallelismo tra il sangue di Adone e le lacrime di Venere. Tuttavia, anziché rispettare l'indicazione della «coscia», il Cavaliere si rifà con ogni probabilità alla successiva rielaborazione dell'Alamanni: «Ah, dura piaga ch'ha nel fianco Adone! / Ah, dura piaga ch'ha Cyprigna al cuore!» (vv. 29-30), il che tralaltro gli consente di continuare a porre la lacerazione all'altezza del fianco.[147] In ultimo i «cani infelici» fan da comprimari al compianto, così come in Bione, Amomo e in Ronsard, mentre il corrispondente «al morto giovinetto intorno piante / il suo più fido can» (vv.31-32) dell'*Egloga decima,* sfruttato nell'idillio

[147] Anche AMOMO, *Epitaphio di Adone di Theocrito,* in ID., *Rime toscane [...],* Venezia 1538 (1° ed. segnalata su EDIT16, Parigi 1535) nella sua libera traduzione, evita di menzionare la coscia, sia nei vv. 14-18, sia nel rimando alla doppia ferita: «D'Adon vedendo incurabil piaga / Ma quanto è più crudele l'aspra ferita / Ch'a Venere ha passato il petto el fianco».

nei vv. 66-70 («Il caro cane, oh come / N'i fedeli latrati anco ei si lagna / E va lambendo anco egli / Emulo di que'baci, / E la bocca soave, e la ferita»), non poteva trovar posto nel poema dato che Saetta, il cane più fedele, era stato ucciso mantendo così quel minimo di coerenza narrativa richiesta dallo scorrere della vicenda. Rielaborazione invece dei vv. 131-136 appaiono essere i vv. 5-8 dell'ott. 137. Benché Marino non sfrutti il *refrein* di Bione, tutte le ottave di questa sezione (133-137) si chiudono con un parallelismo che dà la cadenza alla partitura ritmica del lamento e contrassegna la lunga eco della pietà: «piangete Grazie, e voi piangete Amori», «piangete o fonti, e lagrimate o rive»; «piangete o selve, e rispondete o colli», «piangete o fiumi, e sopirate o venti», «piangete o sassi, e risonate o boschi». A dimostrazione della fine tessitura musicale del passo, si segnale che la penultima soluzione viene adottata da Giovanni Battista Faustini nel libretto de *La virtù de' strali d'Amore,* con cui si inaugura la collaborazione decennale con Francesco Cavalli, cogliendo a pieno la sua natura di *refrein* e facendolo ripetere per ben tre volte a Erabena sotto le false spoglie di Eumene (atto 2, scena VII);[148] inoltre le ott. 133-137 sono musicate in una cantata rimasta in forma manoscritta conservata nel ms. Ubaldini VI.2.2, cc. 29r-38v della Biblioteca Comunale di Urbania, [149] composta probabilmente tra gli Trenta e Cinquanta del secolo.[150]

---

[148] Per il rapporto tra Faustini e Cavalli cfr. N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli,* Firenze 2012. Per quanto riguarda Marino, l'autore guarda soprattutto alla *Galeria* come possibile fonte di suggestioni per il librettista.

[149] Cfr. *Clori, Archivio della cantata italiana,* scheda n. 1107 a cura di T. M. Gialdroni https://cantataitaliana.it/query_bid.php?id=1107

[150] In tempi non sospetti, le ott. 133-137 saranno puntuale fonte d'ispirazione per il componimento *La morte di Adone* della poetessa e danzatrice Teresa Bandettini, nota col nome arcadico di Amarilli Etrusca. T. BANDETTINI, *La morte di Adone,* Modena 1790: «È morto Adone: / È Amor dolente; / Il bianco dente, / il sen gli aprì. // Più dell'eburneo / dente era bianco / il petto e il fianco / Del vago Adon. // È morto Adone: / Ninfe, piangete; / Quante mai siete, / Graffiate il sen; // Chè il sen di Adone / Di sangue è intriso; / Squallido il viso / Raggio di Ciel. // Adon col sangue / Arrossa i fiori: / Piangete Amori, / Adon perì. //grembo all'erbe / Adon si giace: / Spegni la face / Flebile Amor. // Lasciate, o Muse, le tibie e il canto, / Degno di pianto / È il suo destin. // Crudo cinghiale, Per te non vive: / Piangete o rive, / Chi v'invaghì. // Venere pianga, / Se al suol rimira, / Se gli occhi gira / Al suo amator. // Ma se non piange / L'amante amato, / Ha il cor spietato / Più del cinghial. // Del bello Adone / È il fianco aperto; / Venere il serto / Al crin strappò. // Venere in pianto / Ha gli occhi molli: / Piangete o colli / Chi v'infiorò. // Misero! preda / Di morte sei; / I lumi bei / Chiudesti al dì. // Più non vai in traccia / di lievi belve; // Piangete, o selve, / Chi vi stancò. // L'auretta mobile / Su te si arresta, / Ma non ti desta, / Bel cacciator. // Un ferreo sonno. / Chiuse i tuoi lumi. / Piangete, o fiumi, / Chi vi guadò. // Piangon le Grazie, / Suo fato bieco; / Risponde l'Eco: / Misero Adon! // Le Driadi alternano / Gridi e lamenti. / Piangete,

A questo «triste spettacolo» partecipa pure l'Aurora, con la manifestazione più evidente di pietà, ossia le lacrime «di rugiadoso argento», ed è lei a portare la notizia a Citerea. L'interposizione dell'Aurora e il suo ruolo non hanno immediati precedenti nella tradizione adonia,[151] ma ci sembra di poter ravvisare un punto di contatto con la *Venere addolorata* di Basile, specie considerando che il lamento delle ninfe e dell'Aurora può essere accostato a un coro tragico.[152] Sebbene l'ottava mariniana riprenda il motivo di Citerea a cui ora conviene ornamento luttuoso – sempre di origine bionea e già presente nel *Pianto d'Adone* –, l'apertura dell'apostrofe e la decisione di attribuirla a un personaggio, trovano corrispondenza nel Coro di Basile, che pure fornirà materiale come vedremo in un'altra occasione, in chiusura dell'atto IV:

«*Lascia o dea* (le dicea), deh *lascia omai*	Choro:
di rotar l'orbe tuo che più non splende	*Lascia* le stelle, *o Diva*
Non *vedi* tu laggiù (scendi, che fai?)	*Lascia* le stelle *omai* madre d'Amore
di morte e di dolor sembianze orrende	*Vedi* qual'arma il core
[...]»	Di Marte odio, [...]

La reazione di Venere offre una vera e propria fenomenologia del dolore: prima il tremore, poi l'immobile stupore che impedisce di parlare e in ultimo la rabbia che esplode. Il passo è elaborato guardando a Tarcagnota, *Favola,* 42: tuttavia se lì Venere è spinta dal dolore a rivolgere al cielo «amare note» e a pronunciare la propria invocazione «con gran pietà», ivi è «l'ira impetuosa» che supera il «duol» e che fa prorompere Citerea. Due sono i motivi principali: 1) solo un sovvertimento della «legge del ciel» può aver portato alla morte di Adone; 2) Adone era innocente. Il primo viene costruito ricorrendo soprattutto alla sequenza dei giganti (142) ripresa da Claudiano e presente anche in Sannazaro e Ariosto; il secondo è segnato dal passaggio ad un'altra fonte, l'*Adonis* di Le Breton. I vv. 1-4 dell'ott. 144, per esempio, sono rielaborazione piuttosto fedele dei versi francesi: «Ciel ingrat, / ciel jauloux, indigne de lumiere,

---

o venti, / Chi v'emulo. // O fidi cani, / Il duce caro / Destino avaro / Da voi involò. // La cara voce, / più non udrete: / Cani piangete / Chi vi addestroò. // Pallido, Pallido, / Tu giaci esangue; / Un rio di sangue / Del sen ti uscì. // Le fere in caccia / Più non affronti; / Piangete, o fonti, / Lui che vi amò». L'opera, composta nei primi anni dell'Ottocento, incontrò un discreto successo e venne musicata da F. Paër. Si cita da A. ETRUSCA, *Poesie estempornanee,* t. III, Lucca 1835, pp. 100-104. Cfr *DBI, ad vocem,* a cura di A. Scolari Sellerio.

[151] Cfr. G. POZZI, *Commento* cit., p. 652

[152] P. CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone,* cit., p. 82.

/ Maison de cruauté, desloyale tenniere / De monstres [...]», così come dalla tragedia viene ripreso il motivo dell'orgoglio, peccato punito tanto nella mitologia classica quanto nella tradizione scritturale. Ma «umilmente» era vissuto Adone – avverbio usato da Marino solo nei canti IV e XIV – e muore «innocente essangue e sanguinoso» senza che l'interrogativo di Venere abbia risposta: «Qual fu la colpa?». Esplodono qui tutti i segni vittimari addensatisi su Adone, ma anziché riferirsi a Marte e Diana che hanno ordito la vendetta, le accuse di Venere si elevano a un grado più alto, quello del fato e del re e della regina degli dei. Specie il *j'accuse* verso Giunone non trova ragion d'essere nelle vicende del poema. Potrebbe trattarsi di un'eco delle *Stanze* di Dolce, dove la dea pretende da Giove vendetta contro Venere. Certo la figura di Giunone vendicativa godeva dell'illustre precedente virgiliano. All'*Eneide* è ricondubile il verso di chiusura dell'ott. 143: «Chiudon tanto furor l'alme celesti?», calco del «tantaene animis caelestibus irae» (*Aen.,* I, 11), come già rilevato a suo tempo da Stigliani: «Ma meglio il traduce il Caro. *Tant'ire son negli animi celesti?* E meglio parimente il Guerini *Come tant'ira un cor celeste accoglie*».[153] Al di là di personali preferenze – il Villani, ad esempio nelle *Considerazioni* ritiene peggiore il verso del Caro, più fedele a quello latino il verso di Guarini ma più vemente quello di Marino «attribuendo il furore agli dei, dove quelli gli attribuisce l'ira» –,[154] la citazione dal Caro è in realtà inesatta perché il corrispondente passaggio viene reso nella ben nota traduzione come segue: «Ahi! Tanto possono ancor lassù l'ire e gli sdegni?» (vv.24-25). Il verso si ritrova però identico a come citato da Stigliani e da Villani in altre due fonti che potrebbero esser state note al Marino. Nel loro dialogare, Girolameo Cariteo e Jacopo Sannazaro concludono rispettivamente *Endimione,* son. XI *Mirand'io intento il candido pianeta* e *Sonetti et Canzoni,* LXXVII *Stando per meraviglia a mirar fiso* con lo stesso identico verso «Tant'ire son negli animi celesti?», presente invero in ambito napoletano già in chiusura del son. LV nell'*Argo* di Giovan Francesco Caracciolo.[155]

Venere arriva sulla scena, con l'avverbio superlativo «velocissimamente» che nella sua lunghezza rallenta ulteriormente la scena. Le ott. 148-153 sono pienamente occupate dalla gestualità di Citerea, che tanto materiale aveva offerto

[153] T. STIGLIANI, *Dello occhiale,* cit., p. 380.

[154] N. VILLANI, *Considerationi,* cit., pp. 569 e ss.

[155] Cfr. A. CARLOMUSTO, *Due poeti in gara. La lirica di Cariteo e Sannazaro tra modelli comuni e ricerca individuale*, in *Canone e anticanone nella tradizione linguistica letteraria*, a cura di M. Cecarielli, B. Maffucci, C. Mazzoncini, Roma 2020, pp. 67-89.

alla resa iconografica, nella quale si intersecano modelli classici e scritturali. i primi due termini di confronto sono dati dalla disperazione di Ecuba e Semiramide. Se per la prima si assommano i precedenti –*Met.,* XIII, 569; *Inf.,* XXX, 16-20; *Furioso,* X, 34 – per la seconda è stato Cherchi a individuare la tessera mancante nell'aneddoto narrato da Valario Massimo in *Factorum dictorumque memorabilium,* IX, 3 ext. 4,[156] aneddoto che «entrò in quel vasto serbatoio dell'euristica rinascimentale che fu l'*Officina* di Ravisio Testore (cap. "De ira et odio") e da qui variamente ripreso».[157] Ancor prima dell'opera di Testore, però, l'immagine di Semiramide con i capelli mezzi sciolti aveva trovato due eccellenti precedenti, con ogni probabilità ben noti al Marino. Nel *De mulieribus claris,* cap. II, dedicato a Semiramide, Boccaccio inserisce anche l'episodio sottolineato da Cherchi, reso come segue nel famoso volgarizzamento di Betussi (Venezia 1545):[158]

> Et acciochè di molti suoi gesti, ne diciamo uno dignissimo di memoria. Certissima cosa affermano quella, acquetate le cose et in otio riposando, un giorno secondo il costume delle donne disciolti i capelli et facendosegli ridurre in treccie, ne ancho più che la metà se gli havea fatti legare, venne la nuova che Babilionia s'era ribellta, la qual cosa ella con tanta molestia pati, che gettato il pettine subito da quella industria di donne irata levandosi pigliò l'arme, et condottovi uno esercito assediò la città molto forte. Et prima, che non hebbe quella con lungo assedio astretta, in suo potere: la quale, benché fortissima più non potendo tenersi fu sforzata arrendersi, compose insieme i disordinati suoi capelli, a lei per la fretta dell'ira così disciolti et intricati rimasti. Del quale così animoso fatto lungamente ne diede testimonio una gran statua di bronzo in Babilonia drizzata,

[156]«In puerili pectore tantum vis odii potuit, sed in muliebri quoque aeque multum valuit. Namque Semiramis Assyiorum regina, cui ei circa cultum capitis sui occupatae nuntiatum esset, Babylonem defecisse, altera parte crinium adhuc soluta, protinus ad eam expugnandam cucurrit; nec prius decorem capillorum in ordinem, quam tantam urbem in potestatem suam redigit. Quocirca statua eius Babylone posita est illo habitu, quo ad ultionem exigendam celeritate praecipiti tetendit».

[157] P. CERCHI, *Le metamorfosi di Adone,* cit., p. 155.

[158] Si cita da G. BOCCACCIO, G. BETUSSI, *Libro di M. Gio. Boccaccio delle Donne Illustri*, *tradotto per Messer Giuseppe Betussi. Con una additione fatta dal medesimo delle donne Famose dal tempo di M. Giovanni fino a i giorni nostri, et alcune altre state per inanzi, con la vita del Boccaccio* [...], Venezia 1545. Sul rapporto tra l'originale e il volgarizzamento cfr. V. CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'etudes italiennes», 8 (2008), pp. 131-147.

la quale dinotava una femina da un lato con i capelli sparsi e sciolti,
dall'altro raccolti et ridotti in treccia.

In anni vicini a Boccaccio, anche Petrarca inserisce Semiramide nel suo *Trimphus Famae,* II, nel medesimo atteggiamento:

Poi vidi la magnanima reina:
con una treccia avolta e l'altra sparsa
corse alla babilonica rapina

Che l'immagine diventi un motivo consolidato in tempi vicini al Marino, lo prova ad esempio l'occorrenza dell'identico verso nelle *Metamorfosi* dell'Anguillara IV, 7 o la rielaborazione fattane da Tassoni nella *Secchia rapita,* II, 30 con Pallade che «parte il crine annodato e parte sciolto». Ma soprattutto è lo stesso Cavaliere a riprendere l'episodio e il verso petrarchesco in una delle sue *Divotioni* in *Lira III* relative a Maria Maddalena:

Capillis capitis sui tergebat.

Con una treccia sparta e l'altra accolta
La barbara reina
corse alla babilonica ruina.
Io con la chioma tutta a terra sciolta,
Signor corro in difesa
a la città confusa, e quasi presa
de l'alma, ch'assale
il nemico infernale

L'accostamento tra Semiramide e Maddalena tornerà nel libro I della *Maria Maddalena peccatrice e convertita* di Antonio Giulio Brignole Sale,[159] uno degli ultimi estremi difesori dell'*Adone* contro i colpi della censura e dell'Inquisizione:[160]

Semiramide altera
perch'al fiero assalir Babel non cada,
quasi tremenda spada,
faccia sciolta volar chioma guerriera,

[159] Cfr. A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita,* Venezia 1640.
[160] Cfr. C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura,* cit., pp. 295-306.

che Maddalena all'aure crin disserra,
sol perché vada Babilonia a terra

ma forse già nell'*Adone* l'interferenza viene sfruttata, considerando che Venere nel momento del compianto assume i tratti della Santa. Va detto che in nessuno dei precedenti da noi ritrovati compare il particolare del seno scoperto: l'immagine potrebbe esser stato suggerita a Marino da un particolare motivo dell'iconografia e della ritrattistica femminile nella pittura tra Cinque e Seicento, che arriva a coinvolgere la stessa Maddalena e naturalmente Venere, verosimilmente proprio sulla scia del poema. Per Citerea non abbiamo personalmente trovato occorrenze del motivo del seno scoperto nel corso del XVI sec. Nel secolo successivo, invece, spesso su suggestione proprio dei versi mariniani la dea compare «con una poppa avolta e l'altra scinta» per esempio nelle opere di Orbetto, Vaillant, Willeboirts Bosschaert, Holstejn, Palumbo, Netscher nonché nei quadri di van Somer e della Scuola napoletana ispirati all'originale del Ribera delle Gallerie Corsini.[161] Come anticipato, tale motivo si afferma però già nel corso del Cinquecento, basti considerare il ritratto femminile detto *Laura* (1506) di Giorgione, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna; il *Ritratto di giovane donna* (1540-1550 ca.) di Paris Bordon della Galerie Canesso di Milano e naturalmente la *Flora* (1515 ca.) di Tiziano degli Uffizi. Il medesimo artista, nel rivestire la sua *Maddalena* nella versione oggi conservata all'Hermitage di San Pietroburgo, avvolge un solo seno nel sottilissimo velo bianco che copre il corpo della donna mentre l'altro è nudo, sebbene coperto dalla curva del braccio (fig. da inserire),[162] favorendo così un modello che troverà espressioni più o meno convincenti ma che comunque si riscontra con una certa costanza nei decenni successivi.[163] Varrà forse la pena aggiungere che tra le non

[161] Cfr. *supra* in questo paragrafo e *infra* Appendice 2.

[162] I versi dedicati alla *Maddalena penitente* di Tiziano ci fanno però pensare che Marino si riferisse alla versione originale, con la santa con i seni scoperti: «[...] E fanno inculte le cadenti chiome / *Agl'ignudi alabastri* aureo monile» (*Galeria* 37b). Si ricordi che anche Angelo Grillo dedica più di un componimento alla Maddalena tizianesca nei suoi *Pietosi affetti, Sopra un'imagine della Maddalena di man di Titiano.*

[163] Ascrivibili alla bottega di Tiziano o, in ogni caso, palesemente ispirati al suo modello di *Maddalena penitente* sono per esempio il quadro conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. A 595) o quello attribuito alla scuola di Paolo Fiammingo dell'Accademia Carrara di Bergamo (num. scheda Fototeca Zeri 39130) o copie anonime apparse sul mercato antiquario (num sc. 43465; 74502; 43013; 44962; 39039); chiaramente ispirata alla *Flora* tizianesca con il particolare del seno scoperto è la *Maddalena* di Giovanni Andrea Sirani, Roma, Collezione amata, 1645 circa per cui vd. *Maddalena, il mistero e l'immagine,* cit., cat. 7.21; elaborazioni con un minimo

numerose rappresentazioni di Semiramide, nell'acquaforte di Dario Varotari su invenzione del Padovanino, la regina appare come di consueto con una sola treccia acconciata ma in più vi è il particolare del seno scoperto (fig. da inserire).[164]

Nudo è anche il seno di Polissena durante il sacrificio ultimo quando «la sottil vesta con le bianche mani / squarciò dal petto insino all'ombelico, / e'l suo candido seno mostrò fuori», come la descrive Dolce nella sua *Hecuba* (Venezia 1543), ove la giovane vergine muore con movenze che saranno di Clorinda e di Adone, proprio nella resa dolciana, sempre tenendo presente il precedente petrarchesco del *Trimphus mortis*.[165] La tragedia euripidea presenta alcuni tratti in comune con il c. XVIII del poema mariniano, a partire dall'ombra di Polidoro che angoscia il sonno di Ecuba, la quale lo descrive al coro in questi termini «M'apparve il mio figliuolo in forma oscura. / Lacero il petto, e i bei colori spenti, / et era il volto suo pallida neve»; passando per la morte degli innocenti Polissena e Polidoro[166] – a cui viene collegato anche il motivo dell'avidità e dell'oro – e

---

di originalità e con il particolare di un seno coperto dall'abito e l'altro no sono invece quelle di Gianpietrino all'Accademia Carrara di Bergamo (num.sc. 32678), il quadro di Scarsellino con l'*Apparizione della Madonna e del Bambino a santa Maria Maddalena* nella chiesa di s. Domenico di Ferrara e quello attribuitogli apparso sul mercato antiquario (num. sc. 56484), il dipinto di Goltzius conservato al Museum Schloß Mosigkau di Dessau-Roßlau (inv. 30), la *Morte di Maria Maddalena* (?) attribuita al Pacecco – e prima ancora a Caravaggio – già Bellesi, Londra (num. sc. 51664), *L'estasi della Maddalena* di S. Vouet, conservato a Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie, *L'estasi della Maddalena di* M. A. Franceschini presso la Galleria nazionale d'Arte antica, Galleria Corsini, (inv. n. 415) e la *Maddalena penitente* di Willam van Mieris, Firenze, Galleria Palatina per cui vd. pure *La Maddalena tra sacro e profano* cit., cat. 89 nonché la *Maddalena penitente* di Gregorio Lazzarini nella Collezione Baratti, Milano, che attesta la persistenza del motivo in area veneta a più di un secolo di distanza dal precedente tizianesco.

[164] Cfr. cod. cat. naz. 0300619295. La stampa è conservata presso la Fondazione Biblioteca Morcelli al Palazzo Faglia-Torri di Brescia.

[165] «Pure al fin alzò il braccio, e'l ferro ignudo / immerse nel gentile, petto innocente. / Da le vene uscì allhor, come da fonte, / il caldo sangue: et l'Anima gentile / N'andò volando a più felice vita. / Il volto, che di pria rendean sì vago / Vermiglie rose et candidi ligustri, / Venir si deve su quel punto estremo / Pallido no, più ch'Avorio bianco. / Cadd'ella: et nel cader mirabilmente / Serbò degna honestà di Real Donna» (atto III).

[166] Per Polidoro tornano i consueti motivi dell'irriconoscibilità e dell'*ubi sunt*, resi così da Dolce: «[..] Adunque questo / è Polydoro mio? / anzi non polydor, ch'ei non è vivo, / questo è il suo corpo morto [...] Son questi, figlio mio, le rose e i gigli / che dipingeano il volto, / u' si vedeva espressa / la vera immagine stessa / del tuo padre infelice? È questa quella / mano innocente et bella / che dovea vendicar le nostre offese? / Crudel man, crudel ferro, / che aperse il bianco petto / d'un semplice agnelletto, / ch'anchor non peccò mai».

arrivando naturalmente al lamento e al *planctus* di Ecuba, *mater dolorosa* o, per usare le parole di Polidoro «madre solo di pianto e di dolore», alla quale non resta altro da fare «se non squarciar [...] questa noiosa, mia lacera vesta» di fronte all'«horribil visione» che le anticipa il triste destino dei figli. Non abbiamo trovato riprese lessicali precise che possano avvalorare l'utilizzo di questa parte del *corpus* tragico dolciano da parte del Marino se non il vago «forsenata latrar» che potrebbe esser accostato al «latrando infuriata e folle» (XVIII, 148, 2) e alla «forsennata» (XVIII, 152 2) del poema, scelte stilitische e lessicali per le quali però potrebbero esserci altre e più ampie ragioni.[167] Tuttavia, la coincidenza dei motivi ci sembra significativa all'interno del più ampio e complicato discorso del rapporto di Marino con il teatro, sperando di poter rivolgere al tema futura attenzione. Ad ogni modo va registrato che pure il personaggio di Ecuba entra in cortociruito con quello della Vergine Maria e di Maria Maddalena, come quando promette alla figlia «t'asciugherò con questo crine istesso». L'accostamento tra la pagana e la santa, d'altronde, trova espressione pure nell'iconografia: come la prima si avvolge completamente nel suo peplo in segno di dolore, la seconda viene così rappresentata ad esempio nel suo incontenibile moto di angoscia nella *Crofissione* di Massaccio – e ancora prima in quella di Lorenzetti – o nel più dimesso dolore nel quadro di Savoldo.[168] Parimenti, Venere nell'illustrazione del 1571 de *Le Immagini degli dei degli Antichi*, è completamente avvolta nel suo manto, ulteriore tassello per una condivisa iconografia del dolore.[169]

Come da tradizione sono i gemiti di Adone ad attrarre l'attenzione di Venere, questa volta aumentati dalla «pietosa voce» delle ninfe, in opposizione all'«opra spietata» del cinghiale. La dea volge così il carro e da questo si precipita verso Adone.[170] La foga dell'azione viene resa dai verbi «si lancia», «sbalza», «salta»,

---

[167] La scelta del verbo può essere semplicemente giustificata dal fatto che Ecuba dopo a caduta di Troia viene trasformata in cagna, così come per l'aggettivo si possono ritrovare altre fonti per cui vd. *infra.*

[168] La *Crocifissione* di Masaccio è conservata presso il Museo di Capodimonte di Napoli, quella di Lorenzetti alla Pinacoteca Nazionale di Siena mentre del dipinto di Savoldo si contano almeno due versioni, una alla Galleria degli Uffizi di Firenze, collezione Contini Bonaccossi, n. 17 e l'altra alla National Gallery di Londra. Cfr. *Maddalena tra sacro e profano,* cit., pp.102-105; 128-129.

[169] Cfr. *supra* per il confronto tra l'illustrazione del 1571 e quella del 1616.

[170] Il particolare del carro, insieme a gran parte della sequenza, è da ricondurre a Tarcagnota, come già segnalato da Russo. Aggiungiamo che la vettura fa la sua comparsa pure in G.B. BASILE, *Venere addolorat,* cit.: «ohimè, non già m'inganno ed è pur ver quel che da ciel io vidi / onde veloce in terra / fui sospinta a drizzar timida il carro», nonché in Mendoza e Cueva.

quest'ultimo ripresa dal passo corrispondente della favola di Tarcagnota (37, 3) e tuttavia rispetto alla fonte che subito passa alla disperazione di Citerea, Marino si concede l'ennesimo rallentamento, consegnandoci l'ennesima *ekphrasis* di Adone morente, sottolineata dall'insistenza dei *verba videndi:*[171]

> Salta da l'aria e vede apertamente
> Adone a duro termine condotto.
> Vede da la lunata arma pungente
> il vago fianco fulminato e rotto,
> e 'l bel collo su gli omeri cadente
> e la bocca che langue e non fa motto,
> e 'n veggendo serrar luci sì vaghe
> sente aprirsi nel cor profonde piaghe.

Il collegamento tra l'esteriorità fisica di Adone e il dolore interiore di Venere è sviluppo originale del motivo bioneo delle due ferite ed era già presente nel *Pianto,* sebbene in altra variante.[172] La pietà della dea trova finalmente sfogo nelle lacrime e nei gesti di dolore, parte integrante della tradizione adonia sin da Ovidio e presente per esempio in Tarcagnota («si lacera il bel crin, si batte il petto, né resta al viso far onta e dispetto)», Ronsard, Minturno, Alamanni e Macedonio:

> La sfortunata amante
> abbattuta, ferita,
> trafitta, folgorata,
> *si divise la gonna,*
> *percosse il viso, e'l petto,*
> *sciolse, e squarciò le chiome,*
> alzò pietose strida,
> sospirò *forsennata,*

---

[171] Concordiamo con Guardiani che ravvisa nella «dilatazione dell'elemento descrittivo a scapito del narrativo», che caratterizza soprattutto il c. III e il c. XVIII, non una «una fredda esercitazione accademica [...]: questo procedere descritto (più opportuno sarebbe parlare di interazione di segmenti narrativi), che si intensifica nei momenti cruciali della vicenda, si fonda, a mio avviso, su una ben precisa e profonda ragione: dimostrare la ineluttabilità degli eventi, qualunque sia il punto di vista da cui si vogliano considerare, e quindi la nullificazione delle volontà dei protagonisti di fronte alla forza prorompenete del destino, favorevole o avverso» (*La meraviglios retorica* cit., p. 82).

[172] Cfr. G.B MARINO, *Pianto d'Adone*, in A. TORRE, *Variazioni sull'Adone,* cit., p. 200, nota 15.

lacrimò disperata.

Tuttavia, tra Cinque e Seicento, il motivo assume una nuova connotazione emersa in generale nella poesia sacra e più precipuamente nella letteratura delle lacrime, come nelle *Lagrime di Santa Maria Maddalena* di Erasmo Valvasone,[173] dove lo strazio della donna sotto la croce ci restituisce pure la consueta gestualità del dolore che, come abbiamo visto, viene spesso applicata nell'iconografia alla stessa Venere in procinto di giungere presso il corpo di Adone:

> Straziata innanzi al bianco sen la vesta,
> Sparsa sul tergo l'indorate chiome
> Dà loco a *gridi, e furiosa e presta*
> Esce de' tetti, e vien correndo, come
> *Fiera Menade* suol per la foresta
> Al primo suon del rivertito Nome:
> Tra l'arme e tra' destrier passa ella, e sorge
> Al Monte dove in croce ecco lo scorge
> [...]
> Al crudel legno *forsennata* passa,
> Ove Egli d'alto e moribondo pende,
> E stride e chiama, e le ginocchia lassa
> Cader nel suolo e *le braccia apre e stende.*

Se Marino aveva già fatto uso del motivo nel *Pianto* e in *Piramo e Tisbe,* è impossibile credere che non avesse ben presente la Maddalena che si strappa i capelli e le vesti e si percuote il seno e il volto nel descrivere Venere nelle medesime movenze, come dimostra un rapido confronto tra il poema mariniano e alcuni *loci* delle *Lagrime* di Campeggi per i quali, al di là di alcune generiche concordanze lessicali, conta la consonanza degli affetti e della loro gestualità:

De' *begli occhi* sereni il puro raggio	II, 94
Folto *nembo* di lagrime coverse.	*Stracciò* il crin, graffio il sen, franse la
O qual onta a le guance, o qual *oltraggio*	gonna
Fece a le *chiome* inanellate e terse!	V, 70
Stracciolle e del bel *viso* il vivo maggio	La vaga Convertita in acqua viva
Di vivo sangue et immortale asperse,	Sembra, che si dilegui, e si discioglia.
et ai caldi *sospiri* lentando il freno	Di senno a l'hor, non che di senso priva,

[173] E. DI VALVASONE, *Le lagrime di S. M. Maddalena,* Venezia, Domenico e Gio. Battista Buerra, 1586, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 251-270.

con *man* s'offese ingiuriosa il *seno*.

Tosto si gitta in su 'l bel corpo e come
Forsennata e *baccante* il *grido* scioglie

Fra *grida,* e pianti il bianco *sen* dispoglia,
La destra *man* la scolorita faccia
Percòte, e l'altra il crin dissipa e *straccia*
VI, 46-48
La bella Maddalena [...]
[...] qual f*orsennata*, il crin disciolta //
Quando pervenne al Redentore avanti,
co'l lagrimare accoppia i *gridi* immensi,
E 'l bianco *seno*, e le vermiglie gote
Con disperata *man* graffia, e percuote. //
Lagrimosa dicea, *gridando* forte:
'Oh de l'Anima mia parte migliore,
Dunque morto se' tu? [...]'
VII, 47
Con l'una eburnea *man stracciò* le *chiome*,
Con l'altra chiusa il bianco *sen* percosse,
E poi chiamando il *sospirato* nome,
Ad *oltraggiar* il *viso* ambe mosse
VII, 74
[...] al crin, al *sen* giocondo
Mosse guerra crudel la destra imbelle,
Ché l'oro vago a l'uno, e l'altro il latte
Irata *straccia* e disdegnosa batte.
VIII, 89-90
Sovra la tramortita s'abbandona
E con dolce pietà si duole, e lagna,
né al biondo crin, né al bianco *sen* perdona,
Che non percuota l'un, l'altro non fragna.
IX, 62
Ma da' *begl'occhi* di dolore *un nembo*
Versa la Peccatrice Maddalena
E verso il suo Giesù (saggia *Baccante)*
Piena d'alto furor volge le piante.
Sciolto l'aurato crin [...]
E l'una ebrunea *man* con l'altra batte
[...]
Corre precipitosa [...]
Giugne anelante [...]

XII, 47
La bella peccatrice il *sen* percote,
Facendo al biondo crine *oltraggi*, e danni
XIV, 101
Tal che la Maddalena a l'hor s'atterra,
Ed al crin biondo immonda polve mesce,
E forte poi, come il dolor la sprona,
Percotendo il bel *sen*, così ragiona [...].

Ma è soprattutto il gesto finale di Citerea ad ammantarsi di tinte religiose, quando con le proprie lacrime lava «le sanguigne e polverose chiome» dell'amato e «del costato i tepidi rubini / terge con l'or de' dissipati crini». Lo slittamento della ferita all'altezza del costato – e così comparirà anche nel c. XIX – è marcato elemento cristologico,[174] e parimenti l'azione di Venere echeggia chiaramente elementi mariani. La tessera dei «tepidi rubini» era già presente nel *Pianto* così come Citrea «forsennata e baccante». Tuttavia, entrambi i passaggi vengono ricollocati all'interno del c. XVIII: nell'idillio il sintagma veniva utilizzato prima dell'arrivo della dea sulla scena, nell'ambito della descrizione di Adone che «giace» secondo il precedente bioneo, per rendere il sangue che stilla da una generica «ferita»; allo stesso modo, l'aggettivazione furiosa di Venere segna il suo allontanamento dal corpo dell'amato, quando inizia a correre tra i boschi per dar sfogo al suo dolore. Nel poema grande, invece, la dea è forsennata nell'atto di precipitarsi presso il suo amato e i «tepidi rubini» fuoriescono dal costato nel pieno del compianto, con Citerea che li «terge con l'or de' dissipati crini». In questo slittamento trova spazio la figura di Maddalena che «forsennata» si avvicina alla croce sia in Valvasone sia in Campeggi. Certamente il Cavaliere ha poi in mente l'episodio del Vangelo in cui Maddalena[175] asciuga con i propri capelli i piedi di Gesù (Gv. 12, 3; Lc. 7, 37-38) ma al momento non siamo riusciti a trovare un precedente in cui la Santa – o un'altra figura femminile – ripulisca

[174] Cfr. F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica*, cit., pp. 52-58; ID., *I trastulli del cinghiale*, cit., pp. 301-316; J. L. BERTOLIO, *Stabat Venus dolorosa nell'Adone di Marino*, «Quaderni d'Italianistica», XXXV, 2 (2014), pp. 99-124.

[175] Sull'identificazione della Maddalena in cui sembrano assommarsi i tratti di tre diverse donne – Maria di Betania, sorella di Lazzaro e di Marta (Gv 12, 1-8), la peccatrice a cui «molto è stato perdonato perché molto ha amato» (Lc, 7; 8) e Maria Maddalena o di Magdala (Gv.12; 19; 20), che lava i piedi a Cisto, lo segue sotto la croce e lo vede risorto – e sull'impatto che ha avuto nell'immaginario collettivo cfr. G. TESTORI, *Maddalena. Con una ghirlanda di testi e immagini,* introduzione e note di G. Ravasi, Milano 1989.

con le proprie chiome il sangue dell'amato che fuoriesce dalla ferita. Una vicinanza si può registrare con il *locus* del Campeggi in cui la donna asciuga il sangue di Cristo – stillante da un lembo di pelle – sul petto della Vergine (X, 19):

> Prende le chiome, astretta alfine, e terge
> con quelle il casto petto, o pur lo spoglia
> di quelle macchie pie, di quei divini,
> più che segni di sangue, almi Rubini.

o con il motivo della donna che con le proprie lacrime lava le ferite di Gesù,[176] tuttavia è significativo che di rievocazioni si tratti e non di sovrapposizione perfetta, tant'è che l'immagine mariniana appare dotata di una propria originalità, secondo il consueto eclettismo del poeta che rielabora persino se stesso, se – come si pensa – il *Pianto* è stato composto nel primo decennio del Seicento. La costruzione dell'ott. 152 e i suoi elementi rispecchiano piuttosto quelli dell'ottava precedente, secondo la dialettica del simile e del diverso: lì la mano offende ingiuriosa, qui raccoglie amorevolmente; lì ai «caldi sospir» viene allentanto il freno, qui «il grido» viene sciolto; lì le «chiome inanellate e terse» di Venere vengono stracciate, qui «le sanguigne e polverose chiome» di Adone sono lavate e raccolte; lì il gesto di Venere fa scorrere il proprio sangue, qui il sangue dell'amato viene asciugato. La stessa dinamica oppositiva accompagna il tenero gesto della dea che prende tra le proprie mani vive e calde quella di Adone, «abbandonata e stanca», e il suo concitamento è reso dall'accumulo delle coppie verbali fino al trittico finale «lo scote, il preme [...] il prega». L'ultimo parallelismo dei vv. 1-4 ott. 154 – con avverbi superlativi *hapax* all'interno del poema – fa rispecchiare i due amanti nei gesti l'uno nell'altra, anticipando il lamento di Venere e gli estremi sospiri di Adone.[177]

---

[176] Il motivo, che si ritrova anche nell'iconografia, viene reso da R. CAMPEGGI, *Le lagrime,* cit., in X, 61-68 ove la Maddalena pulisce con le proprie lacrime la terra macchiatasi del sangue di Gesù e in XIV, 19 «[...] e stringe Maddalena, / E bacia, e lava in un le Piaghe sante, / Ché da' begli occhi con perpetua vena / Forma amore, e pietà lagrime tante, / Che puote ben del freddo Corpo essangue / Lavar co'l pianto le ferite e'l sangue». Spesso, viene collegato anche alla stessa Vergine Marina: «il prende, il mira, il bacia, al sen lo stringe, / e con amaro humore il lave, e bagna» (ivi, XIV 15).

[177] «L'un con muto parlar pietà chiedea / profondissimamente sospirando. / L'altra con gli occhi pur gli rispondea / amarissimamente lagrimando». Sul motivo del silenzio nell'*Adone* cfr. E. BUFACCHI, *Il silenzio facondo del Seicento e le sue voci,* in *Silenzio. Atti del terzo Colloquio internazionale di letteratura italiana, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2-4 ottobre 2008,* a cura di S. Zoppi Garampi, Roma 2012, pp. 187-210.

Il compianto della dea è modellato guardando in primis al precedente dell'*Epitafio.* Varrà la pena ricordare che Venere non versa una lacrima in Ovidio, in accordo al consueto modello greco-latino per cui gli dei non piangono, come ricorda lo stesso poeta in *Fast.* 4, 521: «dixit, et ut lacrimae (*neque enim lacrimare deorum est*) / decidit in tepidos lucita gutta sinus», il che evidenzia a maggior ragione l'originalità di Bione e la sua lunga eco nella tradizione letteraria.[178] A tale fonte possono essere ricondotti il motivo della doppia ferita, nel corpo di Adone e nell'anima di Venere (ott. 155); quello del ricordo del vano avvertimento rivolto al delicato giovane relativo alla caccia (ott. 156-157); in ultimo, il motivo dell'estremo bacio con cui la dea tenta di trattenere lo spirito vitale dell'amato (161-162). Su questo scheletro Marino innesta prelievi da altri testi, comunque vicini all'*Epitafio*, come il suo stesso *Pianto*[179], la traduzione pseudo-teocritea di Amomo,[180] le più note riealborazioni di Ronsard e di Alamanni soprattutto per il motivo dell'ultimo bacio e della doppia ferita[181] e l'immancabile Tarcagnota a cui Marino si rifà già in apertura del lamento:[182]

Marino, *Adone,* XVIII, 154, 6-8	Tarcagnota, *L'Adone,* ott. 47
Chi ti ferì? come t'avvenne? e quando?	Ahi dolce signor mio, chi t'ha qui morto?
Chi fu, nettare mio? Chi fu il crudele	Chi è stato sì crudel, chi mi ti ha tolto?

[178] Cfr. B. M. PALUMBO STRACCA, *Note esegetiche e testuali all'Adonis di Bione,* «Rivista di cultura classica e medievale», XLIX, 2 (2007), pp. 249-266. Sull'importanza antropologica e culturale del pianto, culminante nell'immagine della *Mater dolorosa* e sul del passaggio dal desiderio individuale di identificazione/fusione col defunto al momento rituale del compianto cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale,* a cura di M. Massenzio, Torino 2021.

[179] Rispetto al suo idillio Marino non si limita ad ampliare i motivi già lì individuati ma preleva pure tessere lessicali, i.e. ott. 154, 6: «Chi ti ferì? Come t'avvenne? E quando?» con *Pianto* v. 35 «Chi ti ferì, dov'è la fera? e quando?» e in seguito ott. 157, 5-6 «Or il trofeo de la tua caccia audace / fia la perdita sol del mio bel foco» con *Pianto* 184-187: «Hora misera veggio, / Misera provo anco io, / Cacciator troppo ardito / L'infelice trofeo de le tue cacce».

[180] L'interazione del nome in apertura «Adone, Adone» ott. 161, 1 si ritrova in AMOMO, *Epitaphio,* cit., v. 50; simile anche in G. B. BASILE, *Venere addolorata,* cit., V.2: «Adone, Adone, ohimè, deh come sei / a me sì scarso de l'amato lume».

[181] Cfr. P. DE RONSARD, *Adonis,* cit., vv. 203-228 e in particolare si confronti la reiterata negazione dell'ott. 161 («Adone Adone, o bell'Adon, tu giaci / Né senti i miei sospir, né miri il pianto. / O bell'Adon, o caro Adon, tu taci, né rispondi a colei che amasti tanto») con la catena negativa dei vv. 215-216: [...] et sentir tu ne puis / Ny mon baiser, ny moy, mes pleurs, ny mes ennuis»; L. ALAMANNI, *Egloga decima,* cit., vv. 28-52

[182] Non è da escludere una reminescenza di L. DOLCE, *Stanze*, cit., ott.77: «- Lassa – dicea – Chi t'ha di vita sciolto/ Caro mio Adon, con sì affrettato piede? / Chi innanzi al tempo mi ti fura e toglie, / per adempir le sue sì crude voglie?».

Che le dolcezze tue sparse di fiele?	[...]
	Chi ti ha così nel proprio sangue involto?

Non è da escludere che nel sottotesto aleggi ancora il rimando a fonti sacre,[183] ma le innovazioni rispetto al modello bioneo sembrano pervenire o dal naturale svolgersi degli eventi – come il rimando ai presagi e alle profezie di Mercurio e Proteo – o dalla tradizione teatrale. Nel dramma di Macedonio, Venere lamenta come con la morte di Adone «ogni felicità giunge a l'inferno» e come la presenza e il volto del giovane rischiarino anche l'abisso. Lo stesso accade nel poema:

Marino, *Adone,* XVIII, 158	Macedonio, *Adone,* V.2
Dunque andrà lo splendor di quel bel viso	E già l'antiche tenebre d'abisso
a portar negli abissi il paradiso?	Ti spariscon dinanzi:
	E mirando il tuo volto
	Han refrigerio i tormentati spirti

Estranea all'*Epitafio* è pure l'autoaccusa di Venere, tratto in comune invece con l'*Adonis* di Le Breton e con il *Llanto* di Cueva, e ovviamente la risposta di Adone. Il passaggio dall'uno all'altro può essere scandito in quattro movimenti: 1) avvicinamento del volto da parte di Venere; 2) l'ultimo bacio; 3) l'impossibilità di continuare a parlare per il troppo dolore; 4) l'impercettibile gesto di Adone che alza gli occhi e pronuncia le sue «voci estreme». Che Adone parli è inatteso non solo perché all'interno del c. XVIII il lettore lo aveva visto morire già più di una volta – in 'presa diretta' all'ott. 97, nel sogno di Venere all'ott. 114, nel lamento delle ninfe e poi in quello della dea –, ma pure perché nella tradizione del mito la ferita del cinghiale è immediatamente letale. Soprende che l'eroe imbelle per eccellenza, colui che è stato mosso da Venere o da altre forze esterne, ottenga finalmente la parola in punto di morte. È un dato in comune con la messa in scena di Le Breton e di Macedonio, ma il discorso dell'ombra, come visto, era già stato sfruttato dal Cavaliere, mentre nel dramma italiano il cacciatore pronuncia poche battute, rivolgendosi infine a Venere dicendole «... ti

[183] Il motivo della ferita nel corpo di uno e nell'anima dell'altro accompagna anche Cristo e Maria, così come la rima viso/paradiso – ravvisabile per la verità già in Tarcagnota – e la capacità di illuminare l'inferno sono caratteristiche del Cristo risorto: «Quando rifulse il luminoso Viso, / E'l corpo sacro a l'Alme fortunate, / Fatto l'oscuro Limbo un Paradiso, / Tutte le rese a pien liete, e bëate» R. CAMPEGGI, *Le lagrime,* cit., XV, 8; cfr. pure A. GRILLO, *Pietosi affetti,* cit., «Mestissima vita mia / ben son le piaghe tue ferite mie»; «E come par che di veder s'appaghe / ogni ferita esser ferite due».

lasso eterna herede, io parto, ahi ahi». Nel poema, con le sue ultime volontà Adone si riconsegna al regime venatorio – leggasi di Diana –, sottraendosi così a quello venereo: la sua eredità e le sue richieste sono legate alla caccia, come anche il rinnovato dolore per la morte di Saetta. Alla dea della luna non viene riconosciuta alcuna colpa, in contrasto con l'esile trama narrativa di fondo: la propria morte è la risultanza del suo aver disubbidito a Citerea e dell'inellutabilità del destino: «Io, poiché da le stelle è già prescitto / irretrattabilmente e dagli dei / che da crudo animal deggia trafitto / oggi morir sul fior degli anni miei / cedo al destin [...]». Sull'impossibilità di cambiare il fato tornerà la stessa Venere, riprendendo un motivo diffuso nella tradizione letteraria. Prima però Adone le fa un «ultimo dono», i suoi capelli: considerato il retrostante *topos* cristologico, non stupisce che venga designato con i termini altamente significativi di «reliquie» e «pegni di fede». Finalmente, dopo aver richiesto adeguata sepoltura, Adone muore e gli occhi sono chiusi da «de la notte fatal l'ultimo sonno».[184]

Prima di ridare la parola alla «pietosa amante», Marino rimarca come la natura voglia rendere omaggio al bel giovane e come i «cani istessi di pietate accesi» facciano da cassa di risonanza al dolore della dea. L'avversativa che apre l'ott. 172 contrassegna però il duolo di Venere come superiore a quello di ogni altro e nei volti vicinissimi bagnati dalle lacrime non si riesce più a distinguere chi dei due sia vivo e chi sia morto. Il rispecchiarsi degli amanti fino ad inglobare l'uno nell'altro è *topos* consolidato, però l'intera gestualità di Venere assume sfumature mariane a partire dal bacio in punto di morte. Il c. II del *Pianto delle Vergine* di Basile si apre ad esempio con Maria che bacia la fronte di Cristo, stringe la sua bocca a quella del figlio e «mira i bei chiusi lumi, e sovra un fonte / vi sparge», tanto da apparire infine «in guisa d'un che langue e more» (III); nelle *Lagrime* di Campeggi, chiusosi il lamento della Vergine sul corpo deposto di Cristo «e qui dal grande amor ne l'alma tocca, / la faccia lagrimosa al Vólto inchina / del morto Figlio, ed a la fredda Bocca / le smorte labbra sue mesta avicina»; nel *Rosario* di Guelfucci, prima nel ricordo della strage degli innocenti

[184] Potrebbe qui esserci un'eco di L. DOLCE, *Stanze*, cit., 74: «Adone alhora i languid'occhi aperse, / E quasi dir volesse: - O diva, a dio – , / Dopo breve interavl gli ricoperse / Eterno sonno, onde non più gli aprio». Movenze simili assegna Campeggi a Maria e a Cristo sul punto di esalare l'ultimo respiro: «E qui piagnendo, per le luci oppresse / il duolo in acqua ardente si diffuse, / Né queste ultime voci intere espresse, / Ma le troncò nel pianto, e le confuse. / Apre le luci a l'hor, di morte impresse, / Il moribondo Re, ma poi le chiuse; / Indi con un sospir, che dal cor nacque / 'A Dio – pur disse – oh Madre' e qui si tacque», R. CAMPEGGI, *Le lagrime,* XI, 113.

e poi nel momento della Passione, la vita e la morte della madre e del figlio appaiono intrecciati:

> Caddero entrambi, e non sai dir de'dui
> Se'l vero morto è la sua Madre, o lui.
> (Parte I, c. IX, 80)

> Disse e sgorgò d'impetuoso pianto,
> sovra il bel volto, il rugiadoso lume
> [...]
> L'anima afflitta, per fuggi intanto
> su le labra di lei, battea le piume,
> Arbitra forse a poter un de dui,
> O spegner ella, o dar la vita a lui.
> (Parte II, c. XXIII, 97)

E ancora nel poema eroico *La Cristiade* (Roma 1618) di Marcantonio Laparelli il cui c. XXIV si apre così:

> O come afflitta e sconsolata siede
> la Regina del Ciel col figlio in seno,
> Col figlio che ferito e morto vede,
> Di pallor, di livor, di morte pieno.
> Bagna il sangue col pianto, e tanto eccede
> il duol, che vien sopra del morto, meno
> E divien fredda tal che io non saprei
> Chi si più morto, il morto figlio o lei.[185]

Soprattutto è Marino stesso con le due canzoni mariane inserite in *Lira II,* e già pubblicate in *Rime II, Madrigali e Canzoni* (Venezia 1602) a generare una forte ingerenza della Vergine su Venere. Per la canz. *Stabat Mater dolorosa* possiamo individuare punti di contatto nel motivo della ferita della doppia ferita nell'anima

[185] Nel medesimo canto il motivo viene sfruttato per Maria maddalena. M. LAPARELLI, *La Cristiade [...],* Roma 1618, XXIV, 63: «Mentre gemendo il morto amante mira / Sembra morta nel morto, e nel pallore / E nell'interno sol piange e sospira. / Il singulto, che'l pianto le ritarda, / fa sì che quasi morta il morto guarda» e per Giovanni, XXIV, 69: «S'ammutisce Giovanni, e qual piagato / Amante cade per mortal ferita. / Tutto vien freddo, e'l volto suo cangiato / Mostra, che non ha pur parte di vita. / Resta nel dolce amor trasfigurato / Mort'è nel morto, e pur morendo ha vita».

e nel corpo,[186] nell'iterazione del «chi» in interrogativa[187] e nella richiesta di aspettare a morire fintanto che la morte colga anche la dolente:

Adone c. XVIII, 161, 7-8	*Stabat mater dolorosa,* vv 109-111
Arresta il volo, aspetta tanto almeno	Figlio indugia il morire,
che 'l mio spirto mortal ti mora in seno.	ritien lo spirto ancora
	tanto, che teco io mora.

Specialmente la successiva canzone *La pietà* fornisce la sottotraccia di questo *locus* del c. XVIII:

Adone, c. XVIII, 173; 175	*La pietà,* vv. 8-14; 22-28; 59-63
Su la guancia di fior di fiamme priva	Sotto la croce assisa
tepida vena e lagrimosa versa,	La Vergine dolente
e 'l color e 'l calor desta e raviva	Sel recò in braccio in guisa
ch'involando ne va Morte perversa.	Che con l'humor cadente,
Non sai dir s'egli estinto o s'ella viva,	in cui soavemente il cor piovea disciolto,
sì poco hanno tra lor forma diversa;	gli coloria lo scolorito volto.
né discerner si può qual viva e spiri	[...]
se non solo ne' pianti e ne' sospiri[188]	Al volto essangue e tristo,
	Eguale in ambidui,
	Scerner Maria da Christo
	Non sapean gli occhi altrui,
	Parea non men di lui
L'umide luci in prima al ciel rivolse,	Di senso e d'alma priva:
poscia a terra chinolle e'n lui l'affisse.	Mostrava il pianto sol, ch'ell'era viva.
Lo spirto tutto in un sospiro accolse	[...]

[186] Cfr. *Ad.,* XVIII, 155 con *Stabat Mater dolorosa,* vv. 31- 42: «Se tempia a lui, se palma / pungeva, o chiodo o spina / sentiasi la meschina / da lo trafiger l'alma; / e spesso una ferita / in un corpo offende più d'una vita. // Quanti dal caro oggetto / venian pietosi sguardi, / tanti pungenti dardi / le passavano il petto / con duol non meno atroce / di quel che 'l figlio tormentava in Croce»

[187] Cfr. *Ad.,* XVIII, 154 con *Stabat Mater dolorosa,* vv. 52-60: «Chi costà ti sospese? / Chi t'ha sì concio? O quale (tua no) sì grave fu colpa mortale? // Chi d'atro sangue ha tinto / quegli occhi (oimé) quel viso / specchi di paradiso? / Chi quele chiome ha cinto / di duri aghi pungenti / già coronate in ciel di stelle ardenti?»

[188] Motivo analogo si ritrova nella canz. *L'alta pietà, ch'a la dolente e mesta* in A. GRILLO, *Pietosi Affetti,* cit.: «Così mentre ella plora, / la vittima del ciel lavando adora. / E con la face de' sospiri ardenti / vien che pur la rasciughi a poco a poco; / Onde la vita in que' sembianti spenti / Par che ritorni insieme l'acqua e'l foco. / l'una e l'altro è vivace, / che ne l'una e ne l'altro ella si sface».

E sospirò perché lo spirto uscisse.	Su la lacera spoglia
Alfin la lingua dolorosa sciolse	Cadde più d'una volta,
In dolci note amaramente e disse:	Poi là tutta rivolta
«Misera» ma sì largo il pianto abonda,	In lui le luci affisse
che sommerge la voce in mezo a l'onda.	Sciolse la voce in un col pianto e disse [...].

Il colore sul volto morto dato dalle lacrime, l'impossibilità di distinguerli se non per il pianto, le «luci affisse» nell'amato e la voce che si scioglie nell'estremo lamento e nel pianto sono di fatto quegli «atti mesti e gravi» non sconvenienti per la dea-amante e «dunque con modalità meglio composte rispetto all'ott. 152»,[189] e tale maggiore compostezza segna anche il passaggio dalla Maddalena a Maria come retrostante riferimento che Marino non esita a risemantizzare in termini profani.[190] Un' ulteriore tangenza con la canzone si registra in chiusura del lamento di Venere, quando «mille piccoli amori» vengono impegnati nei più disparati *officia,* scanditi dall'anafora di «chi» (ott. 190), «altri» (191), «qual» (192). Le ottave del poema seguono da vicino l'elaborazione del Tarcagnota della fonte bionea: rispetto a quest'ultima, dove uno degli erotidi dà refrigerio ad Adone sbattendo le proprie ali, nell'ott. 192 Marino appare pescare dall'*Egloga decima* di Alamanni l'immagine opposta, per cui il battito è legato al vano tentativo di rinnescare il calore vitale. Questa scelta appare operante sin dall'altezza del 1602 perché ne *La pietà* il poeta aveva già risemantizzato il *locus* bioneo traslandolo all'interno della vicenda sacra. Chiudendo il cerchio, il Cavaliere lo riporta adesso sul piano mitologico, rendendo volutamente palese il cortocircuito con la resa già datane in chiave religiosa:

Adone, c. XVIII, 189-192	*La pietà,* 5-7
Mille piccioli Amori [...]	*Mille* schiere pietose [...] (5)
(189)	*Mille* vaghi Amoretti [...] (6)
Altri da terra le spezzate ciocche	*Altri* quel tronco adora,
Coglie de' sottilissmi capelli	trofeo di Paradiso,
Altri n'avolge le dorate cocche	*altri* bacia et onora

[189] E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 1937.

[190] Il passaggio dal furore della Maddalena alla compostezza della Vergine segna pure la conclusione del c. XII in R. Campeggi, *Le lagrime*, cit., ove il contegno di Maria sotto la croce viene paragonato a quello della regina Maria de' Medici in occassione dell'assassinio di Enrico IV.

[...] (191)	il piede il fianco inciso *altri* dal santo viso le spine aduna, e coglie *Altri* co' chiodi le sanguigne spoglie (7)
Altri mentr'egli more et ella langue *Asciuga* a l'una il *pianto*, a l'altro il *sangue* (192)	*Asciugan*o intanto Al figlio il *sangue* et alla madre il *pianto* (5)

La chiusa dell'ott. 192 evoca chiaramente l'immagine già usata nella canzone per posizione, lessico e motivo, tratti in comune con un *locus* analogo dei *Pietosi affetti* di Grillo, sebbene in questo caso l'azione sia interamente compiuta dalla Madonna: «[...] se non che n'asciuga intanto / al figlio il sangue, a se medesma il pianto». Tuttavia, il componimento *D'aver chioma di luce* non è presente nelle edizioni cinquecentesche di Genova e Vicenza, né tantomento in quelle veneziane stampate presso Ciotti nei primi anni del Seicento. Compare invece nell'edizione definitiva del 1629: si dovrà quindi supporre che o Marino l'abbia conosciuta per altra via – a stampa o manoscritta – o che la direzionalità del calco sia da invertire rispetto al solito.

Nella medesima ott. 192 si riscontra, come anticipato, il prestito da Alamanni circa la connessione battito d'ali-calore. Se però leggiamo il c. XVIII alla luce della canz. *La pietà* ci è possibile riscontrare un'altra fonte, finora non segnalata. Nel 1553 – e poi nuovamente nel 1556 – grazie a Gabriele Giolito e con la benedizione di Lodovico Dolce, vengono pubblicate a Venezia le *Rime di diversi eccellenti autori raccolte da libri da noi altre volte impressi*. Tra di esse vi è l'idillio pastorale di Giovan Francesco Fabri, nel quale il pastore Ario si duole d'amore per Dafni e nel suo lamento prorompe a un certo punto così:

> Qui Vener bella il bello Adon, che morto
> Giace ne l'erba, del suo pianto bagna.
> Né sangue più per le sue piaghe Adone
> Versa, che duol la bella Dea per gli occhi:
> Stan loro intorno i pargoletti Amori
> Tutte su 'ali a qualche ufficio intenti;
> Altri sparge d'un vaso acqua sul corpo
> De l'infelice Adone, altri le piaghe,
> Altri il sangue gli lava, altri col velo

De la misera madre il pianto asciuga.
Un ve n'è poi, che sovra il morto Adone
In atto sta con sì bell'arte espresso
Che si può dir ch'ei mova l'ale forse
Per destar nel bel seno aura vitale.
Altri [...].

Il testo, oltre ad offrirci l'ennesima pagina della fortuna della tradizione bionea all'interno del mito, è evidentemente noto al lettore onnivoro Marino che ne *La pietà,* stanza VIII, dopo l'elencazione retta dall'anafora 'altri' scrive:

Un ve n' ha, che dipinto
di celeste pietate
Come dal caro estinto
Voglia ne le beate
membra morte, e gelate
Aura destar vitali,
Dolcemente gli move intorno l'ali.

a maggior ragione se si tiene conto del trittico sangue-pianto-asciuga che compare nei versi immediatamente precedenti del testo del 1553. Ulteriori indagini potrebbero individuare altre riprese dalla raccolta ma in generale già il dato evidenziato sottolinea l'abitudine del Marino a pescare col suo rampino da opere collettanee dove il grado di autorialità è più basso – come nel ben noto caso della granadiglia –, rimpinguando così il proprio straordinario zibaldone materiale e mnemonico e creando nascosti o voluti cortocircuiti pure all'interno del suo stesso *corpus* poetico.

Tra queste due sezioni si inserisce la parte finale del *planctus* di Venere, dove si intrecciano elementi topici della tradizione del mito, tessere dettate dallo svolgimento narrativo del poema e echi mariani. Nei secondi rientrano i riferimenti ad Apollo, Marte e Vulcano (176; 178); per i primi, si consideri quantomeno il ragionare di Citerea sulle ragioni del cinghiale (179) e la sua invettiva contro Morte – tratti presenti nel *Venus and Adonis* shakesperiano –, l'«arpia rapace»[191] contro cui nulla può la dea (181-182). Altri motivi ricorrenti

[191] Il sintagma, utilizzato dal Marino pure nella *Strage* e in *Rime, I,* 1602 (*Tarlo e lima d'Amor, cura mordace*), viene utilizzato propriamente per indicare la Morte in G. BORDONI, *Libretto intitulato il vero spiritual Christiano [...],* Roma 1556, nella terza sezione relativa alla meditazione sulla morte, son. 27: «Può far, ch'el ciel, il mondo et la natura / non habbin forza contra questa arpia / rapace, altiera, scelerata et ria / parlo di morte, ch'ogni vita fura?».

– che si ritrovano pure nei testi di Cueva e Lope de Vega – sono infatti l'irrevocabilità della legge del Fato e cui anche gli dei devono sottostare e l'impotenza del «gran padre» Giove, che non può rompere «le leggi del destin superno» (182-183). In ultimo, il dolersi di Venere della propria immortalità, invocando piuttosto la morte è presente sin dall'*Epitafio* bioneo e attraversa numerosi testi,[192] tra cui *La favola* del Parabosco dal quale Marino riprende puntuale il verso «questa immortalità mi fa morire» e naturalmente lo stesso *Pianto* del Cavaliere. Alcuni di questi tratti avvicinano ancora una volta la dea pagana alla *Mater dolorosa,* altrettanto «misera»[193] e altrettanto disperata nel chiedere la morte pur sapendo che il disegno divino non prevede ancora la sua dipartita.[194] «Ella che'l non morire / ha più che morte, mentr'il figlio ha in seno»[195] è accostabile a Venere per la gestualità e ovviamente per lo svenimento con cui si chiude il *planctus* pagano:

Considerando la scelta del verbo in *Ad.*, XVIII, 181, vv. 1-2 – verbo che presenta una sola altra occorrenza nell'intero poema in c. XI, 158 – non è peregrino pensare a una lettura del Cavaliere in questo senso: «Morte, o de l'inferno arpia rapace, come sempre per uso il meglio furi».

[192] Cfr. tra agli altri L. DOLCE, *Le Trasformationi,* cit., XXI; ID., *Stanze,* cit., 77-82; G. PARABOSCO, *Favola d'Adone,* cit., 46-51; G. TARCAGNOTA, *L'Adone,* cit., 46; 55-59; nell'ambito teatrale vd. G.B. BASILE, *Venere addolorata,* cit., V.2; M. MACEDONIO, *Adone. Poema drammatico,* cit., V.2; oltre i confini italiani si ricordino almeno M. DE SAINT-GELAIS, *Laissez le verde couleur,* cit., vv 65-90; J. DE TASSIS Y PERALTA, CONDE DE VILLAMEDIANA, son. V *A la muerte de Adonis* in cui ritornano i consueti motivi del'ultimo bacio, dell'indistinguibilità tra l'amante viva e quello morto e la posa della pietà: «Boca con boca Venus porfiaba / a detener el alma que salía / del desdichado Adonis, que moría / más herido del bien que acá dejaba. // El no poder morir ella lloraba, / no lloraba la muerte que veía; / Amor allí, mostró que no podía / ayudar a sentir lo que causaba. // Ella en brazos le tiene; quien los viera, / igualmente llorar la despedida / apenas juzgará cual de ellos muere. // Mas la diosa mostró quedar vencida / de dolor tanto más, cuanto más quiere / dar a Adonis el alma que la vida».

[193] Cfr. R. CAMPEGGI, *Le lagrime,* cit., VI, 5; VI, 33; VI, 104; VII, 92; VIII, 97; IX, 16; X, 81; C. GULEFUCCI, *Il Rosario,* cit., XXIII, 113; A. GRILLO, *Pietosi affetti,* cit., *L'alta pietà ch'a la dolente e mesta; Piango e'n vita mi serba.*

[194] Cfr. T. TASSO, *Le lagrime di M. Vergine,* cit., 22; R. CAMPEGGI, *Le lagrime,* cit., V, 69; VII, 52; VIII, 97; XII, 113-114; XIV, 29; A. Grillo, *Pietosi affetti,* cit., ove più volte il poeta si sofferma su Maria e sulla sua sofferenza pari alla morte, pur tuttavia nella consolazione della risurrezione e dell'ascensione: «Misera morta sol, perch'io son viva»; «Deh, come io sì t'abbraccio, / O mio morto bramato, / Perché in vece di te me non abbraccia / Tua morte, mentre posi in queste braccia?»; «S'io potessi hor morire / E fusse questa di mia morte l'hora, / Com'io la bramo ogni hora, / So ben ch'al tuo languire, / Cara bocca i'morrei; ma sol non muoro, / Perché io muoro vivendo / E per te morta vivo ogni hor morendo»; «Morte son senza morte, / e senza vita viva / Però ch'io son de la mia vita priva».

[195] Ivi, *In riva al mar vermiglio*.

Volse le labra allor la bella diva
Con le labra compor pallide e smorte,
per impedir a l'alma fuggitiva
forse l'uscita e chiuderle le porte,
e per raccor qualche reliquia viva
del dolce che furando iva la morte.
Misera, ma trovò secchi e gelati
Negli aneliti estremi i baci e i fiati

Lasciandosi cader fra cento e cento
Ninfe, che 'n mesto e lagrimoso coro
Facen co' gridi un tragico lamento
[...]
(*Ad.,* XVIII, 187-188)

Io pur ti veggio, e pur le labbra smorte
(Mentre in gocce nel sen sparso mi giaci)
Ti danno per pietà gli ultimi baci
(R. Campeggi, *Le lagrime,* cit., XIII, 92)

Ed hor da gli occhi, hor da le labbra sugge,
Mentre lo strigne al seno, i freddi baci.
(Ivi, XIV, 25)

La faccia lagrimosa al Volto inchina
Del morto Figlio, ed a la fredda Bocca
Le smorte labbra sue mesta avicina
(Ivi, XIV, 33)

E tra le braccia di piangente coro,
Piena di morte il viso,
Lasciò cadersi [...]
(A. Grillo, *Lamento di Maria Vergine*)[196]

Persino la «Morte spietata» «impietosisce», sancendo così la vittoria assoluta della pietà. L'affetto, nella consueta mescolanza di tinte amorose, compassionevoli e devozionali, esplode e coinvolge l'intero universo dopo l'uccisione di Adone, sul quale i segni vittimari si erano addensati senza possibilità di salvezza sin dalla sua nascita da Mirra, come ricorda la stessa Citerea nell'ott. 177 che ci sembra essere rielaborazione di un passo della *Venere addolorata* di Basile (V.2):

Sei tu, dimmelo Adon, l'idol mio caro?
Tant'osa e tanto può morte superba?
Dov'è de le tue stelle il lume chiaro?
A che fiera tragedia il ciel mi serba?
O già si dolce, or dolcemente amaro,
com'ogni mia dolcezza hai fatto acerba.
Ben a Mirra sei tu simile in tutto,
O spettacol crudo,
O tragedia funebre a gli occhi miei.
Adone, adone, ohimé deh come sei
A me sì scarso de l'amato lume?
[...]
Dolcezze inamarite,
Gioie mie sconsolate,

[196] Il testo viene pubblicato sia nei *Pietosi affetti* sia nella raccolta *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 281-284.

nato d'amara pianta amaro frutto	Adone, o mia dolcezza, come sei divenuto amaro al core. Ben sei di Mirra figlio, Frutto di tal radice.

Terminato il lamento di Venere, la scena viene presa dai «mille piccoli amori» impegnati nei diversi *officia* per poi passare a una nuova sezione del canto con la ninfa Aglalia inviata dalla dea alla ricerca del figlio. Il segmento – dipendente per lunga parte da Nonno, *Dyonis*. *XXXIII* 57 e ss. – fa sì che nella parte del canto dedicata alla pietà entri pure l'affetto opposto dell'ira, prima per Amore e poi, come vedremo, per Venere. La discesa del piccolo dio è accompagnata dalla promessa di vendetta contro chiunque abbia offesso la madre, senza nessuna consequenzialità rispetto al suo stesso ruolo nel corso della vicenda, facendo così assumere al furore d'Amore una coloritura paradossale, se non addirittura comica.

Come spesso accade, Marino per rendere l'inenarrabile «ira» e il «duol» divino ricorre a una similitudine animale di origine omerica:[197]

> Qual augellin che 'l dolce usato nido
> dove i figli lasciò voto ritrova
> gli vola intorno, e con pietoso strido
> assordando la valle il duol rinova
> (*Ad.,* XVIII, 211)

Accanto al passo tratto dalle *Rime,* XVI di Angelo di Costanzo segnalato nel commento da Russo:

> Qual rossignuol, che nell'usato nido
> ritornando non trova i figli cari,
> con meste veci e lamentevol grido
> biasma le man rapaci e i cieli avari.

rispetto al quale va evidenziata ancora una volta la precisa scelta lessicale del Cavaliere con l'aggetivo «pietoso» al posto di «lamentevol», possono inserirsi

[197] Cfr. G. POZZI, *Commento,* cit., p. 659 per Hom., *Od.* XVI, 215-219.

altri rimandi che sostanziano la fortuna del paragone luttuoso assurto al rango di *motivo* che certo non poteva sfuggire alla rete mariniana:[198]

Qual talora al verde aprile, o al maggio
Vago augellin, che come in loco fido,
Tra verdi rami di frondoso faggio
Habbia sicur posto de i figli il nido,
S'a l'arbor fa con la secure oltraggio
Duro villano, egli, con mesto grido,
Batte l'ali et va intorno a verdi rami,
Et par ch'al danno suo soccorso chiami
(G. Cinzio, *Hercole,* VI, 38)

Com'augellin ch'il villanel rimiri
Salir la pianta, ov'ha di figli il nido,
Di qua, di là vlando in mille giri
Empie di strida, e la campagna e'l lido.
Fugge sì ma ritorna e quindi il miri
Spiar ciò ch'è de figli in rauco strido
(G. Malmignati, *L'Enrico,* IX)

Qual augellin che vien dal noto fiume
Lieto cantando inverso'l dolce nido,
Se vede a l'aura lieve erranti piume,
Si ferma e'nghiotte il già formato strido
Che dal visto segnal certo presume
Ch'augel nemico o tristo amico e'nfido
Co'l fero morso, e con l'adunco artiglio
Gli habbia squarciato e divorato il figlio
(R. Gualterotti, *L'universo,* IV, 57)

La rondinella, quando
Avvien, ch'i cari figli altri le nuole
Intorno al nido suole
Aggirarsi gridando.
Così non altramente ora s'aggira
Amor, piangendo forte
D'intorno agli occhi tuoi,
ch'erano i nidi suoi
[...]
(T. Stigliani, *Il canzoniero,* libro VII)

La presenza di Amore nella scena del compianto trova riscontro nell'iconografia,[199] specie se colto nell'atteggiammento di trattenere le lacrime come nell'ott. 212 del poema. Il figlio tenta così di consolare la madre, ricordandole la necessità della sua forza generatrice e vitale e in ultimo che:

> Tu l'ombra di colui piangendo offendi
> che felice riposa e lieto giace,
> e gode forse entro gli abissi orrendi
> maggior che tu non hai quiete e pace.
> Sgombra dunque ogni affanno et a me rendi

[198] G. CINZIO, *Dell'Hercole canti ventisei*, Modena 1557; R. GUALTEROTTI, *L'universo overo il Polemidoro, poema eroico*, Firenze 1600; G. MALMIGNATI, *L'Enrico, ovvero Francia conquistata. Poema heroico [...]dedicato alla Maestà Christianissima di Luigi XIII*, Venezia 1623; T. STIGLIANI, *Il canzoniero*, Roma 1623.

[199] Cfr. *supra* e *infra* Appendice 2.

le fiamme e i dardi miei, l'arco e la face
che ti giuro per essi a tutti i cori
far sentir, fuorch'al tuo, piaghe et ardori (225)

Lo scambio di battute tra la madre e il figlio – su toni più comici che tragici – chiude la tragicommedia di Lope de Vega ma non ci sono coincidenze tra i due testi. Piuttosto, ci sembra che l'intervento di Eros possa esser dovuto al canovaccio fornito dal c. XI de *Le Dionisiache* di Nonno di Panopoli, fonte del precedente c. V e di qui a poco del c. XIX, quantomeno per quel che concerne la vicenda di Bacco e Pampino e di Calamo e Carpo. In tale canto ritroviamo infatti numerosi motivi sovrapponibili al poema secentesco e segnatamente al c. XVIII:

- l'amore tra una divinità (Dioniso/Venere) e un non-dio (Ampelo/Adone);
- la bellezza straordinaria del giovane (Adone/Ampelo);
- l'avvertimento e l'invito di Dioniso/Venere rivolto a Ampelo/Adone a misurarsi con attività e con animali consoni alla propria delicatezza, individuando una precisa belva da temere:

Dove corri, fanciullo mio caro? Perché ami tanto il folto
dei boschi?
Resta a cacciare con me, caccia insieme a Dioniso!
Fa' festa insieme a Lieo, quando egli è in festa
con i Satiri e li eccita ad allegri bagordi.
Non mi preoccupa la pantera, né la mascella di un'orsa
selvaggia,
e tu non tremare alle fauci voraci di una leonessa che abita
i monti:
devi temere solamente le corna del toro spietate
Così diceva pietoso all'audace Ampelo. E il giovane
con gli orecchi ascoltava, ma la sua mente correva ai
giochi (vv. 74-82);

- i presagi funesti che appaiono alla divinità circa la morte dell'amato (vv. 83-98);
- la volontà del giovane amante (Ampelo/Adone) di provare il proprio valore a se stesso e all'amante divino (vv. 113 e ss.);
- l'apparizione improvvisa del toro, simile a quella del cinghiale mariniano:

E un toro errante balzò all'improvviso
giù da una rupe, con le fauci spalancate
[...] (vv. 156-157);

- l'accumularsi di segni funesti: per Adone la furia del cinghiale, la morte dei cani e soprattutto di Saetta che anticipa la sua; per Ampelo i fiori malaugurosi (rose, narcisi e anemoni);
- l'offesa ad una divinità, sebbene la *hybris* di Ampelo scatenante l'ira e la vendetta di Selene sia ben più consapevole rispetto all'agire, quasi sempre passivo, di Adone (vv. 185 e ss.);[200]
- il passaggio dal coraggio al timore del giovane nel momento in cui l'animale – il cinghiale punto dalla freccia, il toro punto dal tafano – si lancia in una corsa furiosa (vv. 191-206)
- la morte violenta di Ampelo/Adone, con le «candide membra» macchiate dal sangue (vv. 222-223);
- la figura del nunzio (qui un Satiro, nel poema l'Aurora) che vede il giovane morto e porta la notizia al dio (vv. 224-225);
- la corsa forsennata del dio (vv. 226 e ss);[201]
- il lamento del coro (vv. 247-248);
- la bellezza del giovane anche da morto: «Né la bellezza lo abbandonava, benché fosse morto» (vv. 238-250);
- il lamento del dio in cui si ritrova: il proposito di vendetta, la descrizione delle grazie dell'amato intatte nonostante la morte, il rimprovero, l'impossibilità di cambiare il destino di morte perché «Ahimé, mai Ade prova pietà [...] / Ahimé, Ade è inesorabile sempre», la vana invocazione a Giove e ovviamente l'inutile rammarico per la propria immortalità:

Ahimé, perché non ho avuto un padre mortale?
Avrei potuto restare accanto al mio fanciullo anche
nell'Ade
e impedire che il leggiadro Ampelo scendesse da solo nel

[200] Anche la scelta di impadronirsi delle armi di Meleagro, motivo per il quale la dea lunare è pronta a reclamare vendetta non solo contro Venere ma anche contro Adone, è compiuta dal giovane cacciatore senza volontà di offendere e senza cognizione di causa.

[201] Nonno inserisce qui i riti pietosi da parte di Bacco che riveste il corpo di Ampelo, gli sparge intorno fiori e versa ambrosia sulle ferite

Lete.
(vv. 325-327)

- l'arrivo di Amore sulla scena che, con intento consolatorio, narra la triste vicenda di Calamo e Carpo.

Qui come altrove Marino guarda all'illustre precedente per coglierne motivi tematici e stilistici, rielaborandoli e inserendoli nel suo poema.[202] Se nelle *Dyon.* Eros invita Dioniso a volgere la propria passione verso un altro giovinetto perché «un nuovo amore è sempre / il rimedio a un amore finito», nel poema secentesco Amore ricorda alla madre la sua forza vivificatrice e l'inadeguatezza di una dea che si dispera come una donna comune, senza nulla togliere alla bellezza di Adone che pure ormai riposa nell'Ade, promettendo in conclusione di non scagliare più le sue frecce contro Venere:

> Tu l'ombra di colui piangendo offendi
> che felice riposa e lieto giace
> e gode forse entro gli abissi orrendi
> maggior che tu non hai quiete e pace.
> Sgombra dunque ogni affanno et a me rendi
> le fiamme e i dardi mie, l'arco e la face,
> che ti giuro per essi a tutti i cori,
> far sentir, fuorch'al tuo, piaghe et ardori. (225)

Come già per l'Aurora, ci pare che ivi il Cavaliere riassegni una battuta del coro della *Venere addolorata* di Basile ad un proprio personaggio:

> Andiam bella Reina,
> e tempra il duolo immenso,
> Che per cagion sì degna,
> Benché sia degno il pianto,
> Non può fuor, che dolersi

[202] L'*Introduzione* di Dario del Corno in relazione al c. XI delle *Dyon.* mette perfettamente in evidenza i tratti peculiari di Nonno che trovano riscontro nella pratica poetica mariniana: «Nonno ripercorre i luoghi comuni della tradizione epica e bucolica sulla composizione del cadavere, le tracce inestinguibili della grazia che fu, e la lamentazione funebre. Ma un'idea originale della poesia si proietta potentemente nell'estenuato languore delle immagini, nella disperazione rapinosa dell'irreparabile, nell'esaltato pathos del dio, persino nelle spire di una retorica che implacabilmente moltiplica le voci dell'angoscia. Nonno accantona i canoni classici dell'arte, piega la forma alla dismisura di una concitazione emotiva che nell'accumulo, nell'enfasi, nella metamorfica dissoluzione cerca l'immagine di un pianto primordiale e sconfinato – come il dio che grida il proprio dolore» (NONNO, *Dyon.,* I, cit., p. XLVII).

Adon del tuo martire,
E turbar suoi riposi al tuo languire.

Sul proposito di vendetta di Venere si chiude la *favola tragica* del Basile, mentre si apre così l'ultima sezione del c. XVIII. È il momento dell'ira della dea, rivolta prima verso Amore – «è colpa tua e non altronde uscio / la sua morte, il tuo danno e 'l pianto mio» – e poi verso «il perfido animale». Il piccolo dio viene quindi incaricato dalla madre di portarle dinnanzi il cinghiale di modo «ch'almen con la sua morte a te s'aspetta / far de la vita mia qualche vendetta».

Le ott. 229-241 sono occupata dalla caccia e dal processo al mostro omicida, con la consueta *amplificatio* rispetto al modello fornito qui da Tarcagnota, *L'Adone,* 61-67, sulla base dell'idillio psuedo-teocriteo. Lì in appena due ottave gli Amorini trovano il cinghiale e lo conducono dinnanzi alla dea. Nel poema, la caccia guidata da Amore copre cinque stanze, in cui Marino si dilunga sulla preparazione del «drappello ardito», inserendo anche qui una similitudine animale, con la topica accoppiata di api e formiche, per rendere la loro operosità. La belva ancora «con la bocca di sangue immonda» viene trovata mentre «di tanto error vive pentita» e condotta davanti a Venere. Se per le azioni degli erotidi il Cavaliere resta vicino al modello, aggiunge però pochi versi per rendere il sentire del chinghiale e anticipare la sua 'umanizzazione': «move tardo e ritroso il piede e 'l passo, / timida trema e sbigottita agghiaccia / l'orrida prigioniera e 'n van si scote», avvicinandosi in ciò all'epigrammata di Minturno *De Adoni ab aper interempto* ove si legge: «Infelix tacitus, timensque it aper. / Formidabat enim Cypri dominam». Parimenti, il *j'accuse* di Citerea corrispondente a Tarcagnota, ott. 63 occupa qui le ott. 234-235, dove Marino inserisce il riferimento al «bel fianco», connotando l'agire del cinghiale con la semantica che abbiamo visto impiegata usualmente nel poema per connotare il polo negativo: «rabbia», «ira», «spietata», «empia». Di nuovo, l'*amplificatio* coinvolge l'accusato attraverso l'ennesima similitudine animale (236), finché finalmente il cinghiale prende la parola, seguendo la linea tracciata dal testo pseudo-teocriteo e dalle sue elaborazioni successive:

Io giuro (o dea) per quelle luci sante (*Ad*., XVIII, 237,1)
Io ti giuro (rispose), o Citherea (*L'Ad.* 64, 3)
Per tuum Cypria / Magnum numen [...] iterum atque iuro iterum
(Mint., *De Ad.*)
Venus, to thee I swaere (*Sixe idillia,* XXXI)

Il sintagma «luci sante» è però chiara innovazione mariniana, con riferimento forse all'*Adone* del Dolce come segnalato da Russo oppure all'*Adonis* di Le Breton ove l'ombra del giovane pure si rivolge alla dea chiedendole di non offuscare «ces deux lumieres saintes», ma probabilmente ricordandone l'uso già in Petrarca (*Rvf,* 108; 350) e in Dante (*Purg.,* I, 37; *Par.,* VII, 141; *Par.*, XX, 69), nonché – considerata l'aggettivazione – nella poesia sacra.[203] Anche la difesa del cinghiale per quanto topica e non precipuamente coerente con la precedente narrazione dei fatti,[204] ha una decisa impronta autoriale, con l'attenzione al cromatismo – prima del «finaco ignudo / il cui puro candor l'avorio vinse», poi con il sangue che già aveva tinto Adone e che ora dovrebbe tingere il cinghiale – , all' 'educazione sentimentale' sul bacio e soprattutto con la chiusa dell'arringa difensiva, dove il cinghiale professa la sua innocenza di fronte alla forza inarestabile di Amore che Venere stessa ben conosce: «Ma sappi, o dea, che se t'offese il dente, / scusimi Amor, fu l'animo innocente». Si arriva così al punto cruciale del perdono di Citrea «mossa a pietate», arrivando a comprendere le ragioni dell'animale di fronte alla straordinaria bellezza di Adone e all'inevitabile passione da essa suscitata. Nuova è anche la punizione autoinflitta dal cinghiale, che nel poema spezza la zanna omicida contro i duri sassi, in una sorta di autocastrazione.

Il canto si chiude circolarmente su Aurilla: la suggestione proviene ancora da Nonno, *Dionys.* XLVIII ove Aura, vergine e cacciatrice, si ribella ad Artemide, viene posseduta da Dioniso ma – non potendo sopportare il proprio destino – prova prima ad uccidere i figli per poi suicidarsi col proprio arco e venir trasfromata in fonte da Zeus (vv. 931-938). Concorre forse alla composizione del personaggio mariniano pure la ninfa Lidia, personaggio della *Venere addolarata* di Basile. Sebbene in questo caso sia la ninfa stessa adessere mossa da gelosia – movente spostato invece su Falsirena nel poema –, è lei a rivelare a Marte il tradimento di Venere (I.2) ed è la medesima a pentirsi di quanto fatto (IV.2) ventilando il proprio suicidio: «Io mi torrò la vita, / fia laccio, ferro, o foco / medicina al mio male, onde finisca il mio dolor mortale». Rispetto a entrambi, il movente assegnato da Marino ad Aurilla, ossia la «cupidigia», appare originale, sia pur nella topica condanna dell'oro. Tuttavia, il gesto con cui la ninfa riappare sulla scena, gettando via l'oro ottenuto in cambio del tradimento ci sembra

[203] Cfr. per esempio L. TANSILLO, *Lagrime di S. Pietro,* cit., c. XI; R. CAMPEGGI, *Le lagrime di M. Vergine,* cit., c. X, 8.

[204] Cfr. E. RUSSO, *Commento,* cit., p. 1962.

imitare le movenze di Giuda, specie se si tiene conto delle altre equivalenze del canto: Adone : Cristo = Venere : Maria/Maddalena = Aurilla : Giuda. Un'altra tessera avvalora la vicinanza tra i due traditori. Nel suo lamento tragico, Aurilla chiede invano alle bestie di divorarla per poi ricorrere al suicidio per propria mano. La stessa dinamica si ritrova per Giuda in un'opera che presenta non poche problematiche di attribuzione e che ci proponiamo di indagare in futuro: nel 1601 vede la luce l'*Impenitenza di Giuda in ottava rima* di Giulio Liliano, pubblicato da Natolini a Udine; il medesimo testo ricompare sotto il titolo *La disperatione di Giuda, poemetto attribuito al sig. Torquato Tasso* in almeno tre edizioni sul finire degli anni venti del Seicento.[205] Probabilmente la paternità andrà riconosciutà a Liliano, non solo per il superficiale dato cronologico ma anche per i componimenti premessi al testo in cui viene celebrato l'autore.[206] Come che sia, la richiesta di Aurilla è vicina a quella di Giuda:

Fere, barbare fere, ingordi mostri,
uscite, orride tigri, orsi nocenti,
uscite a divorar da' cavi chiostri
col mio corpo in un punto i miei tormenti.
Ben saranno, cred'io, gli artigli vostri
del tarlo ch'ho nel cor meno pungenti;
fere di questa fera assai più pie,
se sepolcro darete all'ossa mie
(*Ad.,* XVIII, 247)

Lupi, cori rapaci, avidi mostri,
Che quindi errate in questi foschi horrori,
Correte in frotta, e con gli adunchi rostri.
Chi mi sbrani, chi stratii e chi divori:
E se sepolcro haver ne gli alvi vostri
Mi fanno indegno i miei commessi errori
Rapite queste membra, e in ogni parte
Sin nel mondo per voi divise e sparte.
(*Giuda,* LXXXVII)

Tuttavia, mentre la mano di Giuda trema nel darsi la morte quella di Aurilla è ferma nel penetrare il bel seno con il proprio strale, permettendo così di concludere il canto con un'ultima immagine cromatica – «onde di tepid'ostro un largo rio / tosto a macchiar le vive nevi uscio» (250) –, con un'ultimo gesto di pietà da parte di un dio nei confronti dell'amata – «Bacco ch'era di lei fervido

[205] *La disperatione di Giuda di Torquato Tasso*, In Venetia, Appresso Francesco Baba, 1627; *La disperatione di Giuda. poemetto del Sig. Torquato Tasso*, In Venetia, Giacomo Scaglia, 1628; *La disperatione di Giuda, poemetto del sig. Torquato Tasso*, In Cremona, per Giacinto Belpieri, 1629.

[206] Interessante, ad esempio quello d'apertura di Vincenzo Giusti che collega l'opera su Giuda alle *Lagrime di S. Pietro* di Luigi Tansillo: «Son d'un huomo empio il fine, e'l fin d'un pio / Di lucido cristal duo specchi a l'alme: / L'uno al buono seguir, e l'altro al rio / Fuggir mostran la via tra lauri e palme. / Pari a lor miro il buon Tansillo, e'l mio / Giulio di virtù spegli eccelse, et alme. / Ma dubio è ben se più simile al vero / Questi ne rende Giuda o quegli Piero».

amante, / raccolse per pietà lo spirto molle / e cangiollo in leggiadra aura vagante» – con le metamorfosi che conservano l'instabilità e la caducità dei metamorfosati – Aurilla in aura, Adone in fiore – e con un'altra notte, più profonda, lenta e pietosa di tutte le precedenti poste in chiusura di altri canti. Con la morte di Adone, così come per quella di Cristo, il mondo resta attonito e senza luce:

> Più che mai tardi da' profondi abissi
> la notte di quel nì ne l'aria ascese;
> né tanto mai dapoi che 'l sol partissi
> le sue tenebre usate il mondo attese;
> né mai velata di pietose ecclissi
> sì pigra Espero in ciel le faci accese;
> e quando aperse lo stellato polo,
> tutt'altro illuminò che Cipro solo.

Conclusioni

Giunti al termine del lavoro possiamo evidenziare i tratti principali emersi dalla nostra ricerca intorno al poema del Cavaliere, aggiungendo alcune ultime considerazioni con riguardo ai cc. XIX e XX. Si è partiti da due dati certi: da una parte l'ancestrale natura gianica del mito adonio, insieme vitalistico e mortifero, che aveva già trovato una *summa* straordinaria nel lavoro di Frazer; dall'altra, l'inaudita concentrazione di opere letterarie ed artistiche sui due sfortunati amanti, galassia nella quale l'*Adone* di Marino ricopre un ruolo centrale. Nella sua natura di 'capro espiatorio', girardianamente inteso, si è ritenuto che il personaggio di Adone e il poema omonimo potessero essere considerati come una reazione alla violenza collettiva imperante sulla fine del XVI e nel corso del XVII secolo. Vera e propria costante antropologia e sociale del tempo, la violenza ha abitato la mente (e la mano) dell'uomo del Seicento, sicché anche in opere da sempre percepite come 'pacifiche' o dispregiativamente 'estetiche', questa ideologia della forza si è manifestata, spesso nelle forme dell'orrore «che va col diletto», secondo la massima mariniana. D'altronde, alla guerra sono dedicate ottave mirabili del poema, specie nella conclusione del c. X, ma è la violenza latamente intesa, come *ferocitas* e *ferinitas,* che ci ha fornito un *fil rouge* interno al poema, il quale vede innescata la propria esile trama narrativa da Venere che batte Amore. Si è registrato come questa violenza riguardasse tutta la scala del possibile, dal grottesco al tragico passando per il patetico, coinvolgendo la natura, il lessico – specie nell'uso sistematico di similitudini animali e nell'ambito della semantica amorosa – e una serie di episodi dalla notevole valenza figurativa, tanto per i miti secondari serializzati nei c. V e XIX, o ampliati in modo mastodontico nei c. II e IV, quanto naturalmente per la vicenda principale, soprattutto con riguardo alla morte di Adone. Si ricordino le violenze reciproche tra gli dei – di Venere verso Amore, di Amore verso Venere –, quelle esercitate dalle divinità sugli uomini – Venere con Psiche, Diana con Atteone, Marte con Adone –, quelle completamente umane, come le guerre, e quelle del tutto allegoriche, come l'Innocenza condotta a ingiusto giudizio nel c. X. In mezzo, le numerose morti che puntellano il poema, da quelle più 'dolci' dei bei giovani che affollano i miti secondari, a quelle più orrifiche dei morti in battaglia, dei cadaveri calpestati da Falsirena, delle sorelle di Psiche che «in cento pezzi a franger vassi», dell'innocente Filora «sbranata giovinetta» o l'orrida Feronia «cadaver

ch'appeso agita il vento». L'intera opera dimostra un grado ecfrastico notevole, ben superiore alla *Galeria* dello stesso Marino, e avrebbe certamente meritato un'edizione illustrata al pari del *Furioso* e della *Liberata.* Nell'introduzione si è analizzata in questo senso l'unica edizione di tal fatta (1678), ad opera dell'incisore Sebastian Leclerc, evidenziando punti di contatto e differenze rispetto alla lettera del testo.

Nel corso della nostra indagine abbiamo quindi individuato due forze contrastanti nel poema. La prima è quella della violenza, estrinsecatasi soprattutto nell'ira che conduce alla vendetta. Abbiamo constato come i segni vittimari si addensino su Adone, nato sotto il «segno ferino nel sito violento» e divenuto oggetto e mezzo di vendetta di Amore su Venere, di Venere su Vulcano, di Vulcano, Marte e Diana su Venere, di Falsirena su Adone. La seconda è data dalla pietà, intesa in tutte le sue sfacciature, dall'amorevole cura degli innamorati, alla devozione, fino all'universale e umana compassione. In particolar modo per quest'ultima, si è tenuto conto tanto delle micro tessere lessicali quanto dei macromeccanismi descrittivi e narrativi operanti nel poema. Partendo dal dato quantitativo (grafico 1), si è innanzitutto valutato quanto il sema «pietà» fosse frequente nella pratica scrittoria del Marino prendendo a campione le *Lettere familiari,* per poi procedere ad esaminare come questo affetto abbia inciso nel genere del poema, con riguardo soprattutto al precedente tassiano e alle cinquecentesche elaborazioni del mito. A nostro parere, infatti, sostenere che nel *mare magnum* da cui pescasse Marino non ci fosse anche la riflessione sugli affetti, in un'epoca di mutamento dei modi della percezione e della sensibilità, significherebbe negargli la straordinaria capacità di relativizzazione e di sincretismo – e non di mero enciclopedismo – che costituisce secondo noi la cifra del laboratorio mariniano, di quella «poetica onnicomprensiva» che non si stanca di combattere l'*horror vacui,* vera e propria malattia dell'uomo moderno. L'analisi sulla pietà, dunque, ha voluto mettere in mostra come il Cavaliere metabolizzasse le teorizzazioni e le applicazioni degli affetti attraverso una pervasiva operazione di letterarizzazione.

Si è proceduto ad indagare canto per canto, tenendo conto dei richiami dettati dalla «legge del due» e della minore o maggiore compattezza dei blocchi narrativi, aggiungendo di volta in volta al primo dato quantitativo considerazioni legate alle fonti, alla struttura formale e alle scelte lessicali e concettuali operate dal Cavaliere nella costruzione delle sue ottave sul filo dell'antifrasi.

Pietà e ira compaiono sin dalla soglia del testo, tanto nei *topoi* eroici evocati nella *préface* di Chapelain, quanto nell'agire della casa regnante francese. Come

meccanismo narrativo, il c. I ha reso palese la catena causa-effetto per cui l'ira di Venere si manifesta nella violenza che genera a sua volta l'ira di Amore, motore della vendetta. Mentre la rabbia di Citerea si assesta sul versante comico del quadretto familiare, per l'ira di Amore Marino è ricorso alla similitudine animale, strumento retorico di cui si è notato una notevole incidenza nel poema; nel c. II, quasi interamente occupato dal mito del giudizio di Paride, si è registrata la prima occorenza del sema «pietà», sebbene ancora in un'ottica strumentale e interessata. Il canto tuttavia ha permesso due preliminari considerazioni: da una parte la ricomposizione voluta dalla legge e dalla ragione, incarnati qui da Giove e Giunone, è venuta meno di fronte alla forza di Venere; dall'altra, l'opposizione tra la «pietà» di Citerea e l'ira di Minerva e Giunone ha rivelato da subito come, nel corso del poema, laddove si contrapponessero due oppositori caratterizzati da questi sentimenti, la vittoria sarebbe spettata a colui caratterizzato da pietà. Con il c. III la natura ossimorica di Amore, giocata sul contrasto ira-pietà, è manifestata in modo completo, mentre finalmente i due amanti si incontrano, con reazioni di Adone simili a quelle dei crociati davanti alla città Santa nella *Conquistata,* ribadendo il diverso sistema di valori sotteso ai due (se non tre) poemi. Il c. IV costituisce il nucleo principale del cap. I: nella novelletta di Amore e Psiche, infatti, si è registrato come la pietà giochi un ruolo fondamentale nel raggiungimento del lieto fine. Nel c. IV l'antitesi pietà-ira ha trovato una più compiuta formulazione perché incidente non solo sulla caratterizzazione dei personaggi ma pure sullo stesso meccanismo narrativo, sintetizzabile nella catena: 1) ira connessa a Venere, 2) evento, 3) pietà connessa a Psiche. Si è valutato in che modo Marino abbia utilizzato le note fonti – Apuleio e Ercole da Udine – nella costruzione del canto, non senza ulteriori rimandi a Dante, Petrarca – soprattutto per il lamento di Psiche in cui il Cavaliere capovolge il noto *topos* della donna abbandonata innanzi al mare perché ivi il lamento tocca una donna in procinto di essere accolta – e Ariosto. Nella seconda parte del c. IV si è riscontrata la duplicazione del meccanismo narrativo doppia: adesso l'ira e l'invidia delle sorelle diventano motore dell'azione che le spinge a cercare vendetta, e le due donne sono le uniche in tutto il poema ad esser connotate come «senza pietate», alla pari di Marte nel c. XVIII. Si è sottolineato come nel c. IV la pietà inizi ad essere indicata come affetto caratteristico dell'umano contro l'inumana *ferinitas,* ed è tale predisposizione d'animo che conduce ai pochi finali felici del poema, ossia Psiche e Amore e Sidonio e Dorisbe. Infatti, nella terza sessione del canto, Psiche – già capace di generare pietà nella natura col suo lamento e poi in Amore, sia pur rabbioso per il tradimento subito – affronta le

sevizie di Venere mettendo in moto un ciclo ripetuto: 1) ira di Citerea, 2) prova di Psiche, 3) pietà dell'aiutante di turno, 4) superamento della prova. Al termine di questo ciclo si è giunti infine a una Venere bella, pietosa e santa, completamente convertita dall'ira alla pietà. Nel c. V si è potuto valutare in che modo Marino abbia serializzato miti tratti dai suoi grandi modelli – Ovidio e Nonno – ben tenendo conto che l'estensione della narrazione è metro di valore all'interno del laboratorio mariniano, sicché si son potuti collocare i cinque quadri tutti sullo stesso livello. Tuttavia, dal punto di vista dell'asse pietà-ira sono state soprattutto la vicenda di Narciso, di Ati e di Atteone, nella loro veste di doppi di Adone, a rivestire per noi maggiore importanza. Per il primo si è proposta una risemantizzazione legata alla dantesca Piccarda Donati; per il secondo si è sottolineato l'apporto delle *Metamorfosi* dell'Anguillara, particolarmente per l'edizione illustrata da Franco del 1584, Più complesso è stato l'esame della tragedia che dà il titolo al canto, innanzitutto per il programma di gusto poetico e polemico espresso qui dal Marino e chiaro sin dai titoli dei cc. IV-V, nel capovolgimento della gerarchia in più di un senso: non solo la novelletta ha una maggiore lunghezza e un grado di *pathos* maggiore, ma superiore è anche la sua efficacia, dato che Adone al termine del c. IV è preso da «affettuoso pianto» mentre di fronte alla messinscena del c. V si addormenta in grembo a Venere. Si è ampliato così il discorso al problema degli affetti nell'ambito della catarsi a cui il genere tragico dovrebbe portare, con riguardo alla trattatistica del tempo ma pure guardando all'intero poema, accostando la microtragedia di Atteone alla macrotragedia di Adone, specialmente per quel che concerne il ruolo di Diana.

Il blocco dei cc. VI-XI si è presentato con una maggiore compattezza in virtù della sostanza esameronica, non senza infiltrazioni da altri generi. Nei cc. X-XI, la Storia prende il sopravvento sul Mito, tanto nella sua manifestazione encomiastica quanto nella descrizione delle guerre moderne e dei fiumi di sangue in cui annega la realtà storica dell'autore. Si è notato che il canto VI presentava un'alta concentrazione del sema «pietà». Da qui si è partiti per valutare come la 'sopravvivenza per frammenti' fosse una delle strade per cui l'*Adone* avesse continuato la sua storia nonostante la condanna all'Indice del 1627. È il caso ivi analizzato delle ottave sull'occhio inserite nel *Trattato di Dio* di Capponi, nelle opere di Muscettola e di Aprosio e ancora nel *Giardino degli epiteti* di Strada, insieme a altri innumerevoli *loci* tratti dall'*Adone*. Tuttavia, in nessuna delle edizioni esaminate per il *Giardino*, compare l'indicazione esplicita del poema (contrariamente alle altre opere mariniane), a dimostrazione di una certa difficoltà che non impedisce però all'*Adone* di percorrere altre vie, entrando nel

reame della scienza con il *Trattato dell'anatomia artifiziale dell'occhio umano* di Verle. A nostro parere, ciò dimostra che al di là dell'affascinante ricerca sulle ancora nascoste fonti mariniane, l'indagine sulla 'sopravvivenza per frammenti' dell'*Adone* può apportare nuove pagine alla vicenda del poema e del poeta, valutando come essi siano stati percepiti e utilizzati negli anni successivi. Anche nel c. VII si sono riscontrati miti secondari con una forte carica figurativa, quali il ratto di Europa, il confronto tra Pan e Endimione, fecondo tanto in letteratura quanto sulla volta della Galleria Farnese, e la vicenda originale di Pavone e Colomba, prescelta da Leclerc come illustrazione per il c. VII nel particolare dell'agire pietoso di Apollo che mitiga la punizione di Giove irato. Naturalmente, nell'ambito della sopravvivenza per frammenti e del discorso sulla pietà, l'elogio della granadiglia delle ott. 137-145 ha rivestito un'importanza centrale. Si è valutato, in questi termini, l'utilizzo delle *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della Granadiglia,* notando i prestiti ma pure le originali innovazioni mariniane, principalmente per il carattere della 'dolcezza' che unisce Cristo e Adone, non solo nella più enfatizzata direzionalità dal Figlio di Dio al figlio di Mirra bensì viceversa. Il c. VII ci ha dato modo di sintetizzare i campi in cui il Marino ha adoperato l'affetto della pietà: o in maniera ironica e comica, come nell'episodio della rete di Vulcano raccontato da Momo; oppure in una chiave più profonda – che però ancora stentiamo a definire religiosa –, vedendovi in essa l'umana compassione che dovrebbe informare i rapporti tra esseri viventi, come nella storia del musico e dell'usignolo. Modulato sulle *Prolusiones academicae,* l'episodio è stato variamente interpretato senza però che si ponesse sufficiente enfasi su quella che è a nostro parere la variazione più importante operata dal Marino rispetto al modello, ossia la sepoltura dell'usignolo da parte del musico. Su questa scia, si sono collegati i cc. VII e XIV, a cui si aggiungono qui alcuni riferimenti al penultimo canto del poema. Tra questi due estremi si è inserita l'analisi degli ulteriori canti: per il c. VIII si è sottolineata l'ambiguità tra *eros* e *thanatos* nello scambio madrigalistico tra i due amanti; per il c. IX, in cui viene inserita pure l'autobiografia in versi di Fileno, varrà la pena menzionare, nel ricostruire l'albero genealogico del supposto eroe Adone, il «troian pietoso» Enea e le «armi pietose» cantate da Tasso. Nulla del valore guerriero di questi illustri precedenti si è potuto trovare in Adone, ma a nostro parere il tratto della pietà lo avvicina a una diversa categoria di eroe. Nei cc. X-XI ci si è concentrati sull'entrata della storia nel mito, sia nella formula più pacifica dell'encomio dei grandi quanto nella descrizione degli effetti della violenza militare che corrompe e distrugge la società civile «quando di qua, di là l'onda e la terra / tutta è nel

sangue e ne l'orror involta». In questo caos, l'antidoto è fornito dalla «Medica pietà», sintagma utilizzato da Marino per indicare l'azione decisiva di Maria de'Medici. Le lodi della regina, per quanto rispondenti soprattutto a un'esigenza encomiastica e di equilibrio con l'omaggio a Luigi XIII, rappresentano a nostro parere anche l'occasione per 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. Tuttavia, sia nel mito sia nella storia, la violenza appare inevitabile e ciò vale tanto per le guerre moderne su cui si chiude il c. X quanto per l'oroscopo nefasto formulato da Mercurio verso la fine del XI.

Nel trittico di Falsirena, cc. XII-XIV, si è registrato innanzitutto il crescendo del ritmo narrativo, sebbene le vicissitudini in cui incorre Adone non sembrino lasciare su di lui la minima traccia una volta ricongiuntosi a Venere nel c. XV. Si è notato all'inizio del c. XII il ritorno della figura dell'usignolo – anch'esso per certi versi doppio di Adone –. Sin dal primo incontro con il reame di Falsirena, incarnato dalla cacciatrice Silvania, si è sottolineato come Adone diventi promotore di pietà verso l'innocente, sia pur ancora in forma dimidiata. Diversamente, nel suo confronto con la maga di lui innamorata, si è attestato sul gradino della cortesia all'interno della gradazione tra amore, pietà e cortesia costruita dal Marino citando sé stesso e senza sottrarsi al gioco di risemantizzazione e di capovolgimento messo in atto per altri ipotesti. Se nel c. XII si son date le coordinate degli affetti in gioco, il c. XIII e il c. XIV si sono posti in modo bilanciato, il primo come canto dell'empietà, il secondo come canto della pietà. Nel c. XIII giganteggia la figura della maga e in questo reame corrotto persino il molle Adone viene contaminato dall'ira, reagendo all'*avance* dell'orrida carceriera Feronia ed è nel fuggire dalla prigione che il giovane cacciatore si impossessa delle armi di Meleagro, celanti l'ira di Diana. In questo senso Aprosio, nella sua difesa del poema, ha sottolineato l'importanza del convergere del furore di diverse divinità contro Adone, in polemica con il solito Stigliani. Si è potuto facilmente suddividere il c. XIV in due sezioni, la prima occupata dallo scontro tra le bande di Orgonte e Malagorre, la seconda dalla vicenda di Sidonio e Dorisbe. Sin dalle ottave iniziali con l'invettiva contro la decadenza dell'arte militare si sono individuate le due anime del Seicento, secolo delle grandi corti, dei grandi spettacoli, della leggiadria e della mollezza e al contempo secolo del sangue, degli scontri, delle invidie e della decadenza. Soprattutto, in questo canto Adone diventa davvero *agens pietatis,* di una pietà che raggiunge l'acme nell'atto tutto umano della sepoltura dell'innocente Filora.

Si è evidenziato il ruolo dei doppi di Adone, prima con il bel Armillo, poi con Sidonio e in ultimo con Filora stessa. Inoltre, dato cardinale per la nostra analisi, è stato il comportamento di Argene, regina di Menfi, la quale, dopo l'impeto d'ira iniziale nei confronti di Sidonio, sceglie alfine di far prevalere l'amore e quella pietà che dà lì nasce, compiendo una scelta fondamentale sia in termini di relazioni umane, sia in termini di buon governo, allineandosi in questo alla clemenza richiesta nei sovrani del proprio tempo dall'autore, così come era emerso nei passi più marcatamente encomiastici del poema, in primis nel ritratto di Maria de'Medici. Altrettanto centrale è il confronto tra la vicenda della sepoltura nel c. VII e l'analogo avvenimento nel c. XIV: per entrambi si è sottolineato come la sepoltura venisse siglata con l'atto di scrittura, necessario per garantire il riconoscimento e quindi l'eternità dei defunti, come dimostra pure l'epitaffio per Adone voluto da Venere nel c. XIX.

Si è chiuso il secondo capitolo con la disamina sui cc. XV-XVII. Nel c. XV si è annotato nuovamente il ritorno dell'usignolo, con il tema della morte che avvicina il protagonista del poema a questo suo minuto emblema, tant'è che nel c. XVIII l'immagine dell'usignolo addolorato per la perdita subita ritorna accostata questa volta al dolore di Amore di fronte al corpo senza vita del giovane. Nella connotazione del solitario augellin come «afflitto degli afflitti amico», a nostro parere il Marino ha intrecciato tessere petrarchesche con una chiara eco dell'*incipit* del Decameron «Umana cosa è avere compassione degli afflitti», massima che apre pure il c. XIX. L'episodio della partita a scacchi, invece, è stato letto come opportunità per una violenza sublimata e traslata sul tavolo da gioco, sebbene in questo caso la vera violenza sia quella di Venere, nuovamente presa dall'ira a cui si oppone il sentire di Adone. Il c. XVI ha presentato un caso complesso di interferenza tra sacro e profano – non senza un aggancio alla realtà del proprio tempo – nella descrizione del tempio di Venere, come già dimostravano Villani e Aprosio, ma che ha permesso la sopravvivenza di questo lacerto nel testo del libertino Gregorio Leti, la *Retorica delle monache.* Questa stessa interferenza è stata valutata in termini simili per Caravaggio, come il Marino capace di creare vasti schieramenti in cui ammirazione e reprensione si fronteggiano.

Il cap. III è stato interamente dedicato al c. XVIII e all'impatto del mito di Adone nella pittura prima, intorno e dopo il Marino. Si è suddivisa l'analisi in tre paragrafi. Nel primo si è dato conto dei moduli e delle fonti con cui Marino ha costruito l'avvento della morte del giovane, fino all'atto finale in cui «lacero in terra il meschinel rimane». È il momento dell'ira e della violenza, diversamente

declinato nella tradizione e nella letteratura del tempo (cfr. *Appendice 1*). L'appello al Morazzone nell'ott. 99 ha fornito l'occasione per ampliare il discorso alla resa figurativa del mito (cfr. *Appendice 2*). In primis, si è registrata la predilezione per il momento del compianto e la presenza quasi costante di Venere. Si è poi proceduto a individuare due diversi modelli iconografici, definiti come 'Venere statica' e 'Venere dinamica', la prima più simile nel suo compassato dolore alla *Mater dolorosa,* la seconda alla forsennata Maddalena. Si è quindi valutato in che modo questi due registri si affianchino nel corso del Cinque e del Seicento, mettendo in luce alcune linee di tendenza. Ad esempio, raramente si è annotata nella prima metà del Cinquecento Citerea sostenere il corpo del giovane morente, mentre ben presto, come in letteratura, anche nell'iconografia adonia si è registrata un'incertezza sul posizionamento della ferita. Il discorso naturalmente non riguarda la sola arte italiana. Per la 'Venere dinamica' che accorre sulla scena anche la scuola francese ha fornito diversi esempi, specie a partire dalla pietra miliare dell'*Ovide figurée* illustrato da Bernard Salomon. Anche intorno alla cerchia di Perin del Vaga si sono riscontrate diverse occorrenze, tra cui la stampa di Phillips Galle, dove la 'Venere statica' non presentava nessuno degli atteggiamenti descritti nel testo ovidiano. Si è notato che, a partire dal secondo quarto del Cinquecento, il compianto di Adone si è arricchito di nuovi attributi, quali le armi del cacciatore abbandonate in terra – tra cui si è segnalata soprattutto la lancia per la sua contingenza con la vicenda cristologica –, nonché una serie di comprimari intenti a sostenere Adone e occasionalmente la dea che sviene di fronte alla tragica morte del suo amato, echeggiando così lo spasmo di Maria dinnanzi al figlio crocifisso. Si è annotato un caso peculiare dell'area veneta per l'attribuzione a Venere di movenze sante, con riguardo a Giuseppe Porta detto il Salviati e al fiammingo Christoph Schwarz, in una delle manifestazioni più palesi di personaggi mitologici con caratterizzazione religiosa. A fronte di queste Veneri piene di pietoso fervore se ne son trovate altre non partecipanti al dolore. Tuttavia, nonostante queste deviazioni, si è osservato che l'iconografia della dea vicina ad Adone, intenta a sorreggerlo, è affermata con sempre maggior forza nei decenni finali del XVI secolo, come ricorda pure lo scambio tra Annibal Caro e Giorgio Vasari, e come ha dimostrato soprattutto l'opera di Luca Cambiaso. L'accostamento tra Adone-Cristo e Venere-Maria è emerso pure nel *Trattato dell'arte de la Pittura* di Lomazzo, in cui si è trovata ulteriore traccia della fortuna della tradizione teocritea del mito (cfr. *Appendice* 1). Si è rilevato che nel corso del Seicento le rappresentazioni del mito adonio e segnatamente della morte di Adone si sono

moltiplicate senza precedenti. D'altronde lo stesso Marino era perfettamente conscio della fortuna iconografica della scena, come rivelano i componimenti della *Galeria* per l'*Adone morto* rispettivamente del Morazzoni e del Vanni e la sua personale richiesta a Jacopo Palma il Giovane nella lettera al Ciotti del 1619. Data la quantità delle opere, si è deciso di analizzare dapprima l'arco 1600-1660 e successivamente il resto del secolo. Nei primi sei decenni del Seicento si è registrata la persistenza dei due modelli iconografici evidenziati, con però l'attribuzione sempre più decisa a Venere di ampi gesti di esternazione del dolore, caratterizzanti numerose *Maddalena* al momento della crocifissione o della deposizione. In particolar, ci si è focalizzati su alcuni artisti. In primis abbiamo esaminato il cosiddetto 'nucleo-Rubens', i cui *Adone* presentano notevoli somiglianze con i martiri e i compianti del medesimo pittore. Naturalmente, con l'approcciarci agli anni Trenta si è tenuta debitamente in conto la pubblicazione dell'*Adone* nel 1623, di cui danno conto pure Claudio Ridolfi nella *Vita di Filippo Zamberti* e soprattutto i quadri di Alessandro Turchi detto l'Orbetto, la cui amicizia col Marino è ricordata nella *vita* di Passeri. Si è indicato come l'Orbetto abbia sistematicamente sovrapposto l'iconografia adonia e cristologica, specie nel momento in cui ha sussunto nella prima il modulo iconografico della *Vesperblid.* Di questa Venere pietosa si sono messe in evidenza numerose occorrenze negli anni Trenta e Quaranta, tra cui quella di Holsteijn simile alla Citerea mariniana per il dettaglio del seno scoperto. Inoltre, si è osservata la parallela fortuna della 'Venere dinamica' che accorre sulla scena, immortalata nei primi anni del Seicento dal Tempesta e dal Domenichino, come ricordato dal Bellori. La rappresentazione dei moti e degli affetti, centrale nelle *Vite* belloriane e in tutta l'arte del Seicento, si intreccia naturalmente con la raffigurazione del mito adonio, spesso declinato nelle tinte patetiche e tragiche comuni alla rappresentazione sacra. Meravigliose Veneri forsennate sono quelle di Francesco Furini e quelle modellate sul *Venere e Adone* di Ribera, tra cui quella di Scuola napoletana oggi al Cleveland Museum. Quest'ultima presenta una serie di innovazioni spiegabili a nostro parare proprio col raffronto dei versi mariniani. Nell'arco della tradizione iconografica del Seicento del mito di Adone abbiamo poi rimarcato due innovazioni. La prima è quella di Adone ritratto senza Venere, come nel quadro ben noto di La Hyre ma non solo; la seconda riguarda da vicino il poema del Cavaliere. Abbiamo infatti riscontrato una chiara riprese dei versi dell'*Adone,* soprattutto per quanto riguarda la morte di Saetta, nell'opera di Erasmus Quellinus e in quella di Thomas Willeboirts Bosschaert, i cui quadri oggi a Ottawa e a Stoccolma, sono secondo noi chiaramente ispirati al testo di

Marino. Abbiamo osservato che ancora negli anni Cinquanta e Sessanta i due modelli trovavano rappresentazioni valide, soprattutto nelle opere di Savonanzi e di Poussin. Per quest'ultimo, nonostante la documentata vicinanza al Marino, si è preso nota di una scelta iconografica non accostabile ai versi del poeta nel quadro di Caen. Tuttavia, è difficile pensare che la scelta del pittore di esemplare l'episodio mitologico in modo analogo al più o meno coevo *Compianto* non sia stata una scelta consapevole, magari dettata proprio dalla sovrapposizione tra Adone e Cristo ravvisabile nel poema. A partire da Savonanzi e Poussin, si è notata una tendenza divenuta imperante nel corso del secondo Seicento: di fatto scompare il modulo della *pietà,* Venere non sorregge più Adone e anzi ad Adone senza Venere si affianca addirittura una Venere senza Adone. Rispetto allo scoppio intorno agli anni Trenta e Quaranta si è constatato che la persistenza del mito adonio diminuisce e che l'iconografia della *Vesperbild* va scomparendo, preferendogli Venere che accorre sulla scena. Si è annotato però come l'una e l'altra comparissero, in due diverse elaborazioni, nella produzione di Marcantonio Franceschini, per il quale pure si è ipotizzata una vicinanza con il poema.

Nel terzo paragrafo ci si è concentrati sull'analisi del compianto, valutando come l'interferenza tra sacro e profano riscontrata a livello iconografico, si riverberi pure nel *corpus* del testo del poema. In particolare, si sono evidenziati punti di contatto con la letteratura sacra, proponendo una lettura delle ottave alla luce della mariniana canzone *La Pietà* e della coeva letteratura delle lacrime, con cui si era misurato anche Tasso, con riguardo soprattutto a *Le lagrime di Maria Vergine* di Campeggi, all'opera di Grillo e al personaggio della Maddalena. Si è voluto analizzare in che modo, al di là dell'inveterato confronto tra Adone e Cristo, pure Venere venga contaminata dalle figure di Maria Vergine e di Maria Maddalena. Ovviamente, ciò non ha impedito di riscontrare nuovi calchi del Marino – specie dalla tragedia francese *Adonis* di Le Breton – e nuove fonti, come la *Venere addolorata* e *Il Pianto della Vergine* di Basile, le *Rime di diversi autori* (Venezia 1553) e forse un punto di contatto con l'*Hecuba* di Dolce, per la quale la coincidenza di motivi ci sembra significativa all'interno del più ampio e complicato discorso del rapporto di Marino con il teatro che speriamo di approfondire. Il gusto per l'*ekphrasis* e il cromatismo segnano pure il lamento di Venere, simile alla Maddalena tanto nel suo forsennato dolore quanto nel suo gesto di asciugare il sangue dal costato di Adone. Rispetto alla tradizione dell'*Epitafio* di Bione, Marino ha introdotto l'elemento nuovo del testamento di Adone, pronunciato a viva voce tra le braccia di Venere, con cui Adone si

riconsegna al regime venatorio – leggasi Diana –, sottraendosi così a quello venereo. Si è evidenziata la coincidenza di motivi tra il compianto mitologico e quello cristiano, tra cui quello dell'*ubi sunt,* del deterioramento, della dolcezza e dell'ultimo bacio. Nel *planctus* finale di Venere si intrecciano insomma elementi topici della tradizione del mito, tessere dettate dallo svolgimento narrativo del poema, echi mariani e l'influsso onnipresente di Nonno di Panopoli. Seguendo l'asse ira-pietà, si son potute individuare due sezioni precise del canto: nella prima, in cui domina il *furor,* c'è la spia della pietà di Adone verso Saetta; nella seconda, contrassegnata dalla pietà, c'è spazio per l'ira di Venere contro il cinghiale, subito bilanciata dalla pietà e dal perdono e l'ira di Amore, più comica e paradossale, contando che dal piccolo dio tutto era partito. Anche nell'atto finale del suicidio di Aurilla, ira e pietà si fronteggiano, con la rabbia e il pentimento della ninfa per aver osato tradire «innocente beltà» e la «pietà» di Bacco che la trasforma in «leggiadra aura vagante». Se la suggestione proviene da Nonno, ci è sembrato però di aver ritrovato una nuova fonte nell'*Impenitenza di Giuda* di Giulio Liliano, attribuita a Tasso in successive edizioni, il che ci ha permesso di leggere in maniera più convincente il suicidio di Aurilla e la sua condanna dell'oro come eco del suicidio di Giuda, traditore di Cristo-Adone.

Nonno ritorna come manifesto ipotesto per il c. XIX: il c. XI delle *Dionisiache* con i suoi presagi di morte – ben presto concretizzatesi – riunisce in sé la natura del c. V, i cui miti sono 'figure' dell'inevitabile destino di Adone, del c. XVIII, in cui quel destino si realizza, e del c. XIX, dove invece diventano eco e riverbero dell'avvenuta morte. Nell'analisi quantitativa si è annotato che, rispetto al canto gemello di cui pure rispecchia moduli e scelte, il c. XIX presenta una ricorrenza molto più elevata del sema pietà. Questa asimmetria è apparsa dovuta alla collocazione dei canti rispetto alla favola adonica: solo con la realizzazione del tragico destino di Adone la pietà è potuta davvero esplodere, pervadendo il racconto. In effetti, la direzione del canto ci è apparsa chiara sin dal primo verso, in cui echeggia l'insegnamento di Boccaccio: «Umano ufficio è veramente il pianto», in ciò ricordando l'agire dell'usignolo nei c. VII e VIII, canto che per inciso, pure inizia con un'impronta decameroniana: «giovani amanti e donne innamorate / in cui ferve d'Amor dolce desio, / per voi scrivo, a voi parlo, or voi prestate / favorevoli orecchie al cantar mio». D'altronde la stessa idea che sottostà al c. XIX, per cui i racconti dovrebbero lenire l'animo addolorato di Venere, è l'antidoto all'*orrido cominciamento* del Decameron, quando la società civile collassa e non si dà neppure più sepoltura ai morti. Venere accoglie i divini narratori in una posa che è da sempre segno universale di malinconia e di *tristitia,*

comune a numerose *Maddalena*, ma immortalata soprattutto dall'incisione *Melancholia I* di Dürer (figura 66): «Fatta a la mesta guancia ella del braccio / s'avea colonna [...]» (20). In questo stesso atteggiamento, sebbene al momento stesso della morte di Adone, viene ritratta Venere nel quadro di Appiani conservato alla Pinacoteca di Brera (figura 67), testimonianza della persistenza del mito (e del poema) ancora in pieno Settecento. Quadro *sui generis* è invece *Il funerale di Adone* di Giulio Carpioni, l'unico a nostra conoscenza, in cui vengono rappresentate le esequie del giovane, sepolto in un simulacro dove viene rappresentato anche Saetta, come in *Ad.,* XIX, 345; 405. Al centro si staglia la figura di Venere, ben diversa da come descritta nel poema:

> Ultima a tutti, in neri panni avolta,
> Venere bella il funeral conchiude
> e, con viso graffiato e chioma sciolta,
> de le stelle si lagna invide e curde,
> battendosi con mano anco talvolta i
> l bianco petto e le mammelle ignude (397)

e più simile nel suo manto azzurro alla compostezza della Vergine Maria. In questa realtà volta tutta in negativo dalla dea – ott. 328-329, con motivi simili all'*Adonis* di Le Breton – il refrigerio è dato dai «pietosi uffici», sia pur nella loro contraddittorietà, del «rogo» e del «sepolcro». Come per l'usignolo del c. VII e l'innocente Filora del c. XIV, si registra qui la progressione di tre momenti: 1) pietà e lacrime per il defunto; 2) accuse contro il destino crudele e le lodi del defunto; 3) l'atto di sepoltura e l'atto di scrittura, culminante nel c. XIX nell'epitafio inscritto da Amore (403-405):

> O peregrin che passi, arresta il passo
> al marmo, se non hai di marmo il core.
> Giace sepolto Adone in questo sasso,
> e giace seco incenerito Amore.
> Nel cener freddo e nel sepolcro basso
> spento il lume è però, non già l'ardore.
> E che sia ver, tocca la pietra un poco
> che senz'altro focil n'uscirà foco. (404)

Eros e *thanatos* si intrecciano per un'ultima volta, con Amore che se nel c. VIII avvolgeva la «propria benda» per asciugare gli amanti pronti ai trastulli, ora

«gli ha la piaga del costato orrenda / fasciata [...] con la sua propria benda»; allo stesso modo, come metaforicamente Venere, nel c.III aveva detto:

> «Adon, dammi il tuo cor» [...] /
> E fu un sol punto aprirgli il fianco, /
> dispiccarglielo a forza e disparire
> [...] (94)

adesso nel c. XIX scopriamo che, prima del rogo, Venere

> [...] avea già, quando il sabeo licore
> le viscere condì del caro amante,
> sterpato e svelto infin dal centro fore
> del bel fianco sparato il cor tremante (411)

oggetto della finale metamorfosi. In realtà, come brillantemente argomentato da Cherchi,[207] Adone subisce un'ulteriore trasformazione nell'ultimo canto, nelle figure di Fiammodoro e Austria, con le quali viene ristabilito un nuovo ordine. Se le guerre del c. III rendono mortali luoghi sicuri – «l'eccelse poppe e le merlate rocce / son cangiati in feretri e fatte tombe», (X, 273) –, la violenza evitata dal matrimonio in questi due doppi felici di Tancredi e Clorinda nel mito e il perdono garantito dal «placato Luigi» al termine degli «spettacoli d'orror» nella storia, portano ad un nuovo ordine, in cui gli strumenti di guerra diventano invece nidi sicuri: «son fatti i cavi scudi e i voti usberghi / nidi di cigni e di colombe alberghi» (XX, 514). Ciò che era voluto ma impossibile per Tancredi e Clorinda, ossia una «teatro» degno delle loro opere immerse purtroppo nell'oscurità della notte, si realizza invece per Austria e Fiammadoro, il cui scontro è sotto gli occhi di tutti e caratterizzato da una luce ardente che li rende *quasi* invisibili alle genti. Se dunque Tasso trova la cifra della propria straordinaria e irrequieta poetica nei notturni e nelle ambiguità, Marino rifulge per noi in una luce accecante, dove tutto sembra sovraesposto e manifesto, celando in realtà nuove inquietudini e nuove sfide sotto questa sfavillante meraviglia.

[207] Cfr. P. CHERCHI, *Le metamorfosi dell'Adone,* cit., pp. 9-39.

Appendici: I quadri

1. *La morte di Adone nella letteratura intorno a Marino: il momento della violenza?*

La fortuna del mito adonio nel Cinque-Seicento coinvolge non solo il poema mariniano ma una lunga fila di riscritture, le quali – a partire soprattutto dalla fonte ovidiana – offrono un caleidoscopio di prospettive sui tre momenti chiave della vicenda dei due amanti, così sintetizzati da Andrea Torre:[1]

> Molte Veneri e molti Adoni, si diceva. E, di contro, molti inizi e una sola fine. Pare ovvio del resto notare che dei due estremi della *fabula* quello maggiormente soggetto a viariare sia l'incipitario, libero com'è di vagare sull'asse temporale di una vicenda che di fatto si incardina su tre fondamentali segmenti cronologici («la favola è alquanto povera di azioni» ammetterà lo stesso Marino), e conseguentemente si presta a tre passaggi di genere: l'amplesso fra i protagonisti (l'idillio erotico), il tragico incontro di Adone col cinghiale (il racconto epico), il lamento di Venere (l'epicedio femminile).

Gli estratti di seguito presentati hanno lo scopo di focalizzarsi sul secondo 'movimento', evidenziando in che modo l'uccisione cruenta da parte del cinghiale viene rielaborata nella letteratura intorno a Marino, il cui c. XVIII del poema grande è oggetto d'indagine precipua nel cap. III.

Sebbene il mito adonio sia ricorrente in molteplici fonti antiche in diverse varianti,[2] punto di partenza obbligato è il solito Ovidio, i cui molteplici volgarizzamenti costituiscono il sostrato delle riscritture cinque-seicentesche.

i. Ovidio, *Met. X,* vv. 710-716[3]

Forte suem latebris vestigia certa secuti
excivere canes, silvisque exire parantem

[1] Cfr. A. TORRE, S. TOMMASINI, *Variazioni su Adone,* 2 voll., Lucca 2009, vol. I *Favole lettere idilli (1532-1623)* a cura di A. Torre, Lucca 2009, p. 13.

[2] Ricordiamo almeno il *Canto per Adone* nelle *Siracusane* di Teocrito, il *Lamento funebre per Adone* di Bione, la versione contenuta nella *Biblioteca* del cosiddetto pseudo-Apollodoro, proveniente dal poema di Paniassi di Alicarnasso, ove la matrice classica si interseca con l'origine orientale del mito (o meglio ancora del rito) adonio. Cfr. A. GRILLI, *Adone. Variazioni sul mito,* Venezia 2021, pp.7-31.

[3] Si cita da OVIDIO, *Le metamorfosi,* Milano 2018[20].

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.

Il poeta latino concentra l'uccisione di Adone in pochi versi ed è una morte che parte «per caso», come rivela l'avverbio di apertura. Ovidio non indugia, ma nemmeno rifugge, dalla violenza dell'evento, presentato come uno scontro di forze dove alla fine una prevale – letteralmente – sull'altra. È una violenza concentrata e improvvisa, non solo per quel «protinus» ad inizio di verso, ma anche per le sfumature di «exire parantem», «insequitur» che sottintendono azioni repentine, azioni per inciso tutte assegnate al cinghiale. L'unico verbo che presenta come soggetto Adone è «fixerat» ed è nell'economia del racconto un gesto effimero ed inutile. La reazione del «trux aper» è quindi violenta sì ma istintiva e animale nel senso più pieno del termine. Altri due aspetti sono da tenere a mente per le successive riscritture, nonché per la resa pittorica dell'episodio: la collocazione della ferita di Adone «sub inguine» e il colorismo comune alla lancia che ferisce, non mortalmente, il cinghiale – «sanguine tincta» – e alla terra – «fulva arena» – su cui invece «moribondum» ma non ancora morto viene schiacciato il giovane cacciatore. La presenza del sangue e del rosso ad esso collegato sono un tema portante per l'analisi della morte di Adone, tanto in letteratura quanto in arte.

Il medesimo schema torna nel volgarizzamento trecentesco (1375-1377) *Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Bonsignori, il quale ricalca pedissequamente il dettato ovidiano, sia pur eliminando il particolare della arma «sanguine tincta», mediato con l'*Expositio* e le allegorie di Giovanni del Virgilio:

ii. Giovanni da Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare, Come Adon doventò fiore vermiglio. Capitulo XXXVII*[4]

Poi che la dea Venus se fu partita, li cani de Adon cacciaro uno porco selvatico e, vedendo ciò, Adon se fece innanzi e lanciòli el suo dardo; sentendo el porco scurlare el dardo, lassò li cani e andò contra Adon, el quale, ciò vedendo; se mise in fuga. El porco el gionse e sì el percosse nell'angiunaglia e gettòlo per terra quasi che morto [...]

[4] Si cita da GIOVANNI DI BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, ed. critica a cura di E. Ardissino, Bologna 2001.

In questo caso, l'interesse è suscitato più che dalla lettera del testo dalle xilografie che accompagnano la prima edizione a stampa del 1497, avutasi a Venezia per Zoane Rosso e oggetto di un precoce tentativo di censura brillantemente contestaulizzato da Guthmüller all'interno della tradizione ovidiana.[5]

Di mano sconosciuta ma analoghe per resa e *inventio* a quelle più o meno coeve dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), le xilografie dell'edizione veneziana forniranno il modello per le successive illustrazioni ovidiane e per la tradizione pittorica.[6] Nel caso che ci interessa sono rappresentati sincronicamente tutti gli avvenimenti del mito adonio (figura 68): da Mirra scacciata violentemente dal padre sulla sinistra, passando per la nascita di Adone al centro, per arrivare alla storia di amore con Venere. È il giovane vestito che, posteriormente sulla destra, abbraccia la dea completamente nuda, mentre le armi della caccia sono abbandonate in primo piano. Solo in secondo piano viene rappresentato il triste epilogo della vicenda: vediamo infatti il cinghiale il cui muso tocca il capo del cacciatore; Adone è prono, con il braccio e la gamba esterna distesi e con accanto la lancia. Allargando le braccia in segno di dolore, Venere arriva planando sulla scena.

Che il dato dell'uccisione violenta di Adone sia secondario è chiaro anche dal successivo volgarizzamento di Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa,* pubblicato sempre a Venezia, per Jacomo da Leco, nel 1522 e nella corrispondente illustrazione (figura 69).

La xilografia si concentra infatti sulla sola Mirra mentre l'altra che accompagna il canto riguarda le vicende di Atalanta e Ippomene. Anche l'allegoria finale non lascia spazio all'atto violento del cinghiale, riprendendo la coincidente allegoria di Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii*

---

[5] Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento,* Roma 1997, pp. 237-250.

[6] Anche le illustrazioni che accompagnano il commento di Raffaele Regio a partire dalla seconda redazione del 1509, sono modellate sulle xilografie del ciclo del 1497. Per Adone, nel *liber decimus*, sulla sinistra Mirra fugge dal padre attraversando la soglia; al centro in secondo piano vi è la nascita di Adone con il bambino che fuoriesce frontalmente dall'albero sorretto da due donne; viene eliminata la scena dei due amanti sotto l'albero; sullo sfondo a destra Adone disteso prono con le braccia distese sopra il capo e Venere che arriva volando sulla scena allargando le braccia

Metamorphoseos, X, 13.[7] D'altronde, più che una traduzione dell'originale ovidiano, l'intero testo «non fa altro che riscrivere in versi l'*Ovidio methamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, [...] basato a sua volta [...] sulla parafrasi esegetica latina del professore di grammatica bolognese Giovanni del Virgilio (1321-22)».[8] Tuttavia, è impossibile glissare sull'opera di Agostini considerando che è il primo a 'tradurre' il testo latino nel metro del romanzo cavallersco. Le ottave descrivono così l'incontro fatale col cinghiale:

iii. Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa. De Adonis mutato in fiore*[9]

Poi che partita fu la dea Celeste,
essendo Adonis sopra un stretto varco
giunto cacciando per quelle foreste
dalta fatica e molto sudor carco
perche le fiere fuggitive, e preste
havea sequite giu ripose larco
quando fuor dun gran bosco un fier cingiale
vide uscir come uccel battendo lale

Adonis come vide i fidi cani
li lasso dietro con molto valore
e strinse un dardo accuto ne le mani
che fu di quanti havea forse il megliore
ma iveltri lo assalir con bagli strani
quando lui lancio il dardo con furore
onde il cingial per questo su quel prato
lassando i cani shebbe voltato

Adonis che lo vide a se vennire

[7] «Tercia decima est de Adoni converso in florem. Adonis erat quidam luxuriosus qui volens Venerem evitare fatigabat se immensis laborius. Et tandem dicitur quod Venus convertit eum in florem caducum, quia dulcedo Veneris est sicut quidam flos caducus quia parum durat ista dulcedo. Et facit dolorem mortis eius haberi in memoriam omni anno, hoc est quod peccatum Veneris et contricio eius deberet haberi omni anno. Unde dictum est:

Fortibus officiis Veneris dulcedo perempta
Flos brevis, ac longi causa doloris adest»

[8] B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte,* cit., p. 100.

[9] Si cita da N. DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa,* Venezia 1522.

per haver larco sopra un cespo posto
senza aspettando si diede a fuggire
ma fu dal porco al fin ragiunto tosto
e con un urto il fece a terra gire
sendo da icani suoi molto discosto
si che rimase il giovinetto accorto
per la percossa poco men che morto

Il meccanismo è il medesimo già messo in luce: il cinghiale compare all'improvviso, Adone lo attacca, l'animale reagisce e il giovane fugge inutilmente, venendo infine atterratto dall'animale. Le ottave non hanno un respiro particolarmente epico, sia per il comportamento di Adone sia per le scelte lessicali. Inoltre, l'autore elimina due motivi fondamentali per la nostra analisi: non vi è più alcun riferimento coloristico e soprattutto non vi è più alcuna indicazione sulla ferita. Resta la forza soverchiante del cinghiale rispetto ad Adone ma l'attimo in cui il giovane viene ferito è espunto da Agostini, dimidiando significativamente il ferino e violento attacco.

Veniamo così ai due volgarizzamenti più noti, le *Trasformationi* di Lodovico Dolce (Venezia, 1553) e le *Metamorfosi di Ovidio [...]ridotte in ottava rima* Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venezia 1561), a cui va aggiunta la meno fortunata operazione di Fabio Marretti, *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso* (Venezia 1570), estranea alla ricca tradizione dei libri illustrati.

Le *Trasformationi* del Dolce sono più volte edite dal Giolito in meno di dieci anni, data l'apparizione sul mercato del volgarizzamento dell'Anguillara nel 1561[10] e sono accompagnate dal corredo illustrativo ad opera di Giovanni Antonio Rusconi. L'illustrazione che apre il canto ventesimoprimo è uno dei pochi casi in cui l'autore opta ancora per una rappresentazione simultanea, imitando in ciò da vicino la figura corrispondente nel ciclo del 1497, ribaltandone la direzionalità, il che è evidente sin dall'edizione del 1553 (figura 70).

[10] Nello stesso 1553, data la stroncatura di GIROLAMO RUSCELLI, *Tre discorsi a m- Lodovico Dolce. L'uno inteorno al "Decamerone" del Boccaccio, l'altro all'"Osservationi della lingua volgare" e il terzo alla tradottione di Ovidio*, Venezia 1553, compaiono *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette & in diversi luoghi ampliate*, edite sempre da Giolito, a cui faranno seguito le edizioni del 1557, 1558 e 1561. Altre due edizioni, quella del 1568 per Francesco Sansovino e quella del 1570 per Domenico Farri, non sono curate da Dolce né illustrate. Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte,* cit, pp. 251-274.

La resa estetica di alto valore riprende tre momenti della favola ma non l'ultimo: la morte di Adone non viene riprodotta neanche sullo sfondo. Questa scelta ci sembra possa trovar ragion d'essere nel fatto che, come dimostrato da Guthmüller, Rusconi non avesse a disposizione il testo di Dolce e si rifacesse ai precedenti di Bonsignori e Agostini. Nel volgarizzamento di Dolce, invece, il momento dell'uccisione viene ampliato rispetto all'originale ovidiano e si arricchisce di importanti particolari. Riportiamo le ottave della prima (1553) e dell'ultima edizione (1561) per il Giolito:

iv. Lodovico Dolce, *Le trasformationi [...],* 1553, canto ventesimoprimo.[11]

Però ch'apena era levata in alto
La santa Dea per ritornarsi al cielo,
Che i can del bello Adon fecero assalto
A un gran Cinghial con rabbuffato pelo.
Ei di spume tingea l'herboso smalto:
E, come vento, o folgorante telo
Correndo, usciva fuor de la foresta,
Ne la furia de' Can punto l'arresta.

Si ferma Adone, e sua sventura volle
Che 'l dardo, che vibrò, la besta colse.
Ferì, ne però lei dal corso tolle,
Anzi verso di lui diritto si volse.
Haveva Adone, havea la carne molle,
Che in lui natura ogni suo studio accolse,
Per farlo bello, e delicato, e quale
Si ritrova di rado huomo mortale.

Il Cinghial, com'io dico, non fuggio,
Ma corse verso Adon sdegnoso e fiero;
Il qual temendo d'accidente rio,
Fuggir volea nel più chiuso sentiero:
E 'l manco fianco infino al petto aprio
Tal, ch'occider lo potè di leggiero.
Cadde il garzone, e de la piaga acerba
Uscendo il sangue andò a bagnarne l'herba

[11] Si cita da L. DOLCE, *Le trasformationi [...],* Venezia 1553.

L'edizione del 1561 ripropone la prima e la terza ottave praticamente invariate,[12] mentre in quella centrale c'è un significativo cambiamento:

v. Lodovico Dolce, *Le Trasformationi [...],* 1561, canto ventesimoprimo[13]

Si ferma Adone, e sua sventura volle
Che 'l dardo, che vibrò, la bestia colse.
Ferì, ne però lei dal corso tolle,
Anzi ella verso lui dritto si volse.
Con quel furor, che scende giù d'un colle
Precipitoso fiume, che disciolse
Da densa neve il ritornar del sole,
quando adornar di fiori i prati suole.

Nel volgarizzamento di Dolce l'uccisione di Adone diventa un momento realmente topico anche nella sostanza letteraria. Specie nell'edizione del 1561, le due similitudini che accompagnano il cinghiale esprimono tutta la violenza e la repentinità dell'atto: se Adone «si arresta», la belva è invece inarrestabile e alla mollezza di Adone del 1553 si sostituisce la furia del cinghiale pari a un «precipitoso fiume», variante che rivela come il focus sia non tanto sull'ucciso quanto sull'uccisore. Altri due aspetti meritano di esser messi in evidenza, entrambi come vedremo già presenti nelle *Stanze nella Favola d'Adone* del 1545.[14] In primis, l'attenzione del poeta per il cromatismo della scena, rimarcato anche dalla scelta dell'ed. 1561 con la «densa neve», ma già evidente nella prima edizione: al posto della «fulva harena» abbiamo adesso il verde – sia pur non espressamente menzionato – dell'«herboso smalto», che il cinghiale «tingea», verbo certo non casuale, «di spume», ossia con la bava che gli fuoriesce dalla bocca a causa della rabbia.[15] E ancora, quell'«herba», vien poi bagnata dal rosso del «sangue» che sgorga dalla ferita del giovane. Dunque non l'arma «sanguine [del cinghiale] tincta» ma il sangue di Adone colora la scena. Inoltre, proprio sulla ferita in sé, Dolce apporta un'importante modifica: resta la caduta del cacciatore soverchiato dalla belva, talmente più furiosa e possente che «occider

[12] Eccezion fatta per il primo verso dell'ottava sopracitata che subisce una minima variazione: «Ch'a pena si levò poggiando in alto»

[13] Si cita da L. DOLCE, *Le trasformationi [...],* Venezia 1561.

[14] Si consideri che il Giolito chiese e ottenne dal Senato venenziato il privilegio di stampa già il 14 dicembre 1548 (cfr. B. GUTHMULLER, *Mito, poesia, arte,* cit., p. 263), il che avvicina gli anni dell'elaborazione della *Favola* ai primi passi del progetto delle *Trasformationi.*

[15] Cfr. *sub voce* GDLI.

lo potè di leggiero», però stavolta il taglio mortale è sul «manco fianco infino al petto». La ferita non è più in una zona interna, nascosta e, in altre occasioni, ambiguamente erotica, bensì è profonda e visibile sul torso di Adone, dato accolto anche dalla tradizione figurativa.

Nel 1561 vedono la luce *Le metamorfosi di Ovidio* volgarizzate da Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venezia, per Giovanni Grifio) che godranno di grande fortuna e che, insieme alle *Trasformationi*, costituiscono una tappa fondamentale sia per la tradizione ovidiana sia per la tradizione dei libri illustrati, specie tenendo conto che «per un totale di nove diversi editori ci si trova difronte a ben otto serie [iconografiche] differenti».[16] Tuttavia, per quanto riguarda l'iconografia della morte di Adone, le illustrazioni non apportano nulla o perché il mito adonio non viene rappresentato (come per esempio nelle edizioni del 1561 e del 1563) o perché, nel momento in cui si passa alle meravigliosi illustrazioni a tutta pagina di Giacomo Franco (ed. 1584, Venezia, per Bernardo Giunti) (figura 27), l'artista rappresenta a volo d'uccello i miti contenuti nel singolo libro, secondo una progressione che vede il primo mito del libro in primo piano e l'ultimo sullo sfondo. Al di là di altri miti importanti per il poema secentesco,[17] i due amanti vengono rappresentati sullo sfondo in alto a destra, entrambi completamente nudi, seduti sotto un albero, secondo uno schema già affermatosi con Bonsignori.[18]

Il testo, invece, resta identico nelle diverse edizioni. Dopo la partenza di Venere, Anguillara dà il via alla battuta di caccia insistendo sul carattere regale di Adone[19] arrivando a narrare poi l'attacco:

vi. Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio [...]in ottava rima,* libro decimo, stanze 301-302 (ed. 1584)[20]

---

[16] F. CASAMASSIMA, *Immagini delle Memorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo della serie del 1563 e del 1584*, Ancona 2017, p. 19.

[17] Cfr. *supra* cap. I, § 2.6.

[18] Per l'analisi completa della xilografia si rimanda a F. CASAMASSIMA, *Immagini delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara,* cit., pp. 156-168.

[19] Motivo pervenuto non da Ovidio ma già Boccaccio ne fa menzione nelle *Genealogie deorum gentilium,* di cui si ricorda il volgarizzamento di Giovanni Betussi (1° ed. Venezia, 1547). Per inciso, in questo caso il riferimento all'attacco del cinghiale è brevissimo («facendo empito in un cinghiale da lui fu morto») e addirittura messo in dubbio nella conclusione: «Fu adunque Adone Re di Cipro et marito di Venere, il quale anch'io penso o da cinghiale o da altra morte esserle stato tolto».

[20] Si cita da G.A. DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio [...],* Venezia 1584.

Hor, mentre Adon per lo difficil monte
Col Re cortese a' suoi piacere intede,
Marte, cangiando la divina fronte,
D'un superbo Cinghial il volto prende,
Per darlo à l'alta ripa di Caronte
Contra d'Adone il verre il corso stende,
Con lo spiedo ei l'attende ardito, e forte,
Che vuol del capo ornar le regie porte.

Havea tutto d'acciaio armato il fianco
Il porco, ma coperto era dal pelo:
Tal che fu il tergo assicurato, e franco
Percosso in van dal tridentato tele.
Ma ben fé il verre Adon pallido, e bianco,
Che gli squarciò col dente il carnal velo;
Gli fe il sangue abondar da larga vena
E render l'aura estrema in su l'arena.

Con Anguillara non solo il metro ma anche la materia diventa epico-cavalleresca, portando con sé ad una riscrittura dell'uccisione in cui la violenza viene tradotta in un registro più alto, anche perché non più di violenza animale e irrazionale si tratta bensì di una calcolata e cercata vendetta. Da una parte quindi l'innalzamento delle ragioni e della natura dell'uccisore: è Marte, dio della guerra, ad attaccare Adone assumendo le fattezze di un «superbo Cinghial»,[21] tanto che l'ispido pelo e la dura pelle dell'animale diventano simili a un'armatura; parimenti, il proposito del dio viene formulato ricorrendo al sintagma dantesco dell'«alta ripa»[22] e alla figura di Caronte. Dall'altra l'elevazione dell'ucciso, non più giovane cacciatore inesperto ma re, tanto che viene eliminato il particolare di Adone che cerca di fuggire e viene invece rimarcata la sua fermezza nell'attendere la belva «con lo spiedo [...] ardito e

[21] Per la persistenza del motivo (e della fortuna del volgarizzamento di Anguillara) si può prendere ad esempio il sonetto n. 29 del marinista GIROLAMO FONTANELLA, *Per un cinghiale ucciso nella caccia dal serenissimo don Baldassare d'Austria, principe delle Spagne,* nel suo *Nove cieli,* In Napoli, per Roberto Mollo, 1640: «Ne le selve di Cipro il dio rifeo / di mentito cinghial forma vestito; / e mentre del suo dente arme si feo, / contro il figlio di Mirra in campo uscio. / Pugnò col mostro insidioso e rio / l'infelice garzon, ma poi cadeo; / e fu di Marte lacero trofeo / chi di Venere bella il cor ferio. / Or ne' boschi d'Esperia il mostro irsuto / da più forte e magnanimo garzone, / da più degno signor resta abbattutto. / Così ne l'alta e singolar tenzone / a far nobile vendetta oggi è venuto / de l'antico cinghial un novo Adone».

[22] Cfr. *Inf.,* XI, 1; *Inf.* XVIII, 8; *Purg.,* III, 71; *Purg.,* IV, 35; *Purg.,* X, 23

forte». Ancora una volta la dittologia ha natura dantesca[23] ma l'intera scena presenta una forte contaminazione con l'*Orlando furioso*, a quest'altezza poema epico-cavalleresco per eccelenza. In primis si consideri la similitudine usata per Cimosco durante lo scontro con Orlando in *Of.* X, 73-74:

> [...]
> e dietro un canto postosi di piatto,
> *l'attende,* come il cacciator al loro,
> coi cani armati e *con lo spiedo, attende*
> *il fier cingial* che ruinoso scende;
>
> che spezza i rami e fa cadere i sassi,
> e ovunque drizzi *l'orgogliosa fronte*.[24]

Si guardi poi al momento stesso della morte di Adone. Torna il colorismo assodato del rosso e del bianco ma è importante segnalare che il pallore del giovane non è dovuto al terrore incontrollato, come avviene in altre versioni, bensì è naturale conseguenza fisiologica della perdita di sangue. Veniamo così alla ferita: Anguillara usa un verbo con una marcata connotazione violenta, ben più forte del generico «aprio» di Dolce. L'atto dello squarciare, come sottolinea la corrispondente voce del *GDLI*, ha insito in sé una natura distruttiva, se non addirittura mortifera. Anche in questo caso potrebbe essere attiva la memoria ariostesca di *Of.* XXII, 85, 1 «roppe *il velo* e *squarciò*», ove però il termine 'velo' ha una valenza letterale. Anguillara è invece sicuramente memore della lezione del *Furioso* per quanto riguarda il penultimo verso della st. 302: si vedano *Of.* XII, 76 «come si vide il giovane, cadendo, / spicciar il *sangue* di sì *larga vena*», la formula molto simile per Medoro in *Of.* XIX, 16 «giacque gran pezzo il giovane Medoro, / spicciando il *sangue* da sì *larga vena*» e soprattutto la chiusa dell'ott.101 del c. XLI sulla morte di Brandimarte «[...] *fe*' con *larga vena* / correr di *sangue* un fiume *in su l'arena*» di cui viene ripresa anche la rima. Originale invece la scelta del verbo 'abondar', assente nella *Commedia* e presente una sola volta nel *Furioso,* che amplia ulteriormente, insieme alla 'larga' vena, l'effetto

[23] Cfr. *Inf.* XVII, 81; *Inf.* XXIV, 60.

[24] Il cinghiale che scende precipitoso ricorda pure la similitudine aggiunta da Dolce nell'edizione del 1568 (vedi *supra*). La similitudine cinegetica ariostesca, come segnalato nel commento di Emilio Bigi, gode di illustri precedenti letterari (*Inf.* III, 112-114; *Inf.* IX, 67-72; *Met.* VIII, 338-341; *Or. Inn.* II, XIV 21, 5-8)

della ferita. Quest'ultima, però, non viene espressamente menzionata dall'Anguillara, evitando di scegliere tra l'inguine ovidiano e il fianco dolciano.

Scelta ancora diversa farà Fabio Marretti nelle sue *Le Metamorfosi di Ovidio in ottava rima col testo latino appresso* (Venezia, 1570). Le ottave del gentiluomo senese hanno ben poco dello slancio artistico di Dolce e di Anguillara e si limitano a seguire abbastanza pedissequamente l'originale:

> *vii.* Fabio Marretti, *Le Metamorfosi di Ovidio [...], libro decimo.*[25]
>
> [...]
> Che per sorte eccitaro un cignal fiero
> Ne gli antri i can per l'orme a la foresta,
> E di Cinira il vago figlio altiero,
> Mentre che 'l verre uscir de i boschi volse,
> D'un colpo d'asta per traverso il colse.
>
> Tosto l'empio cignal con bocca aperta,
> Si liberò da quella fitta lancia
> Che del suo proprio sangue era coperta,
> E d'ira acceso contra Adon si lancia,
> Che trepido al sicur fuggia in un erta,
> Egli ascose il crudel dentro a la pancia
> Tutto 'l dente, e'l distese (ahi dura sorte)
> Sovra 'l rosso terren ferito a morte.

Ritornano così tutti gli elementi della tradizione, tra cui la repentinità dell'atto e la furia del cinghiale, la lancia coperta dal sangue dell'animale e il rosso della terra su cui cade Adone. Unico elemento che ci permettiamo di sottolineare è la scelta di tradurre il «sub inguine» ovidiano con «pancia», indicando così un'area certamente superiore rispetto alla regione inguinale. E benchè sin dalla *lettera del Traduttore a i Lettori* Marretti si sia posto l'obiettivo dichiarato di «trasfromare le trasfromationi d'Ovidio senza punto trasformale» – polemizzando così contro i precedenti volgarizzamenti e soprattutto, stante la scelta delle parole, con quello di Dolce – la collocazione della ferita a livello della pancia potrebbe essere conseguenza proprio del testo del 1553, ove il dente del

[25] Si cita da F. MARRETTI, P. OVIDIO NASO, *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso nuovamente tradotte da m. Fabio Marretti [...] senza punto allontanarsi dal detto poeta,* Venezia 1570.

cinghiale 'apriva' la zona dal fianco al petto.[26] Del resto, anche nell'iconografia, al di là delle rappresentazioni di un Adone fasciato all'altezza dell'inguine, si riscontrano già nel XVI secolo scelte diverse come nell'affresco di Peruzzi alla Farnesina (1511-12), nei quadri analoghi di Salviati (1545-1575) e di Schwarz (1570-1580) o nell'incisione di Delaune (ante 1583) per i quali vedi *infra.*

Dolce è protagonista anche di un altro tassello della fortuna del mito adonio nel Cinquecento con le sue *Stanze nella Favola d'Adone* (Venezia 1545), seguite a stretto giro da *La Favolo d'Adone* di Giovanni Tarcagnota (Venezia, 1550) e dalla *Favola d'Adone* di Girolamo Parabosco (Venezia, 1553).[27]

Nell'opera del 1545 la vicenda di Adone viene accostata a quella di Enea e il cinghiale viene inviato da Giove, costretto a tener fede al giuramento fatto a una vendicativa Giunone. Si tratta, dunque, di un volere divino inappellabile, per cui Adone diventa oggetto di vendetta trasversale contro Venere, dato importante anche in prospettiva mariniana.[28] Addentratosi nel bosco e sentito un rumore Adone «vede un chinghial, che l'herba intorno smalta / di bianche spume; e lui col dardo assalta». La fiera bestia inviata da Giove fugge per l'abbaiare dei cani e la tragedia si consuma:

viii. Lodovico Dolce, *Stanze nella Favola d'Adone,* 68-71

[...]
Adon pronto e audace, più che forte,
Strinse il non lungo dardo fra le mani:
E con debol forza ch'egli tiene
Ferì il cinghial, ch'impetüoso viene.

Ferì il cinghial: ma poco il ferro immerse,
Che di fuor si mostrò lucido e netto.
Esso gli acuti denti empio converse

[26] Si noti che dalle *Stanze nella Favola di Adone* del Dolce sembra invece ripresa la chiusa, quantomeno nella scelta della parentetica e della rima: «[...] e vide Adone (ahi cruda sorte)
Che nel bosco giacea vicino a morte» (st. LXXI).

[27] Le tre opere sono citate seguendo il testo presente in A. TORRE, *Variazioni su Adone,* I, cit.

[28] Andrea Torre giustamente commenta: «Di un certo interesse in proiezione mariniana è soprattutto l'imputazione della morte del protagonista alla volontà della consorte di Giove che scagiona l'irrefrenabile passione per la caccia di Adone, facendone quindi solo uno strumento di decisioni divine (mentre nella tradizione ovidiana essa è indicata come causa diretta dell'infausto evento, cfr. *Met. 10,* 709: "...sed stat monitis contraria virtus") e allontana la vicenda da una dimensione di facile spendibilità moralistica legata alla dialettica tragica fra ragione e passione» (ivi, p. 92).

A lui, ché si smarrì nel vago aspetto;
E'l bel candido fianco tutto aperse
Con ampia piaga e lunga insino al petto.
Cadd'egli: e perdé ogni vitale humore
Come purpureo fior, ch'inciso muore.

Usciva fuor de l'aperto fianco
Il caldo sangue, e di rossor dipinge
L'alabastrine membra, e'l corpo stanco,
Cui freddo gelo a poco a poco cinge.
Così veggiam su'l bell'avorio bianco
Sparger il minio, che'l colora e tinge;
Così da man' di bella donna illustri
Spesso accopiar le rose co i ligustri.

La bella faccia, che'l maggior honore
Involava a le rose a primavera,
Ratto, perdendo il natural colore,
Venne qual esser suol pallida cera.
[...]

L'azione di Adone, nonostante la *coblas capfinidas* che la rimarca, è in realtà affetta da un continuo *deficit*: per due volte ci viene detto che Adone non è forte abbastanza, per due volte ci viene detto che l'arma non è sufficiente. Rispetto alle *Trasformationi* qui il focus è decisamente più spostato sull'ucciso, con la conseguenza di far prevalere l'espetto elegiaco sull'impetuosa violenza dell'uccisore. Tuttavia, sugli effetti dell'atto violento e sulla ferita già collocata fra il fianco e il petto, Dolce qui si dilunga maggiormente, ad esempio impiegando due interi versi per descrivere la zona della lesione e concentrandosi sul contrasto caldo/freddo e soprattutto sul cromatismo rosso/bianco (candido fianco/purpureo fiore; rossor/alabastrine; avorio bianco/minio; rose/ligustri; rose/pallida cera), con la bellissima immagine del sangue che «dipinge» al pari del minio, sottolineando anche la conoscenza delle tecniche artistiche da parte del letterato.

Nell'ambito delle fonti marinianae un ruolo privilegiato spetta a *La Favola d'Adone* di Giovanni Tarcagnota (Venezia, per Michele Tramezzino, 1550). L'intellettuale gaetano amplia a dismisura il momento dell'attacco del cinghiale, trasfromandolo in una sorta di danza: la belva, colpita da Adone con uno dei dardi di Amore, si infatua del giovane e da preda diventa predatore e amante folle, perdendo ogni ragione quando un colpo di vento solleva la veste di Adone e

imprimendo sulla sua coscia un bacio mortale. Secondo un meccanismo consolidato Adone ode un rumore e impugna le armi, convinto che «risponda a la beltà l'ardir del core» (VI-VII); il rimbombo si fa sempre più forte, come il vento di Borea che «pien d'ira» spazza via ogni cosa: dall'intensificarsi della sensazione uditiva si arriva così alla percezione e descrizione visiva della fiera:

ix. Giovanni Tarcagnota, *La Favola d'Adone,* 9-34:

Così piena d'horror venìa la fera,
Da' cani del fanciul bosco mossa.
Ella non men, che un buon torel, grande era;
Co' denti un palmo fuor, di estrema possa,
E si movea nondimen sì leggiera,
Che augel parea, non che animal di fossa.
Ardenti gli occhi avea, lungo hirto il pelo,
Spuma in bocca, che ardendo altrui fea gelo.

Questo terribil mostro, che a rovina
Manda ciò che dinanzi li si pone
E che tempestosa onda marina
Rassembra, ne la più cruda stagione
Era un cinghiaro, anzi una ira divina,
Qual l'antico terror di Calidone
Che forse per punir Mirra, e 'l suo errore,
Venia verso il figliuol con tanto horrore.

Egli avea i can', che lo seguiano, in guisa
Conci, ch'ormai non è chi gli s'appresse:
A chi per mezzo ha la testa divisa,
A chi le sanne ne la coscia ha messe;
A chi aperta ha la gola, e gli ha precisa
La via da poter trar voci sì spesse:
Ne ha però avuto il cambio infino ad hora,
Ché versa da più parti il sangue fuora

Non più tosto il garzon la fera vede
Dal folto bosco uscir, per scampar via,
Che tutto pien d'ardor le è sopra, e crede
Con mano oprar quanto col cor desia.
Spinge animosamente innanzi il piede
E di tutto potere un dardo invia:
Ma non è molto già la bestia offesa,
Che altro braccio era ad uopo a tanta impresa.

Si volge con molta ira il porco fiero
Verso il suo feritor, per vendicarsi:
Non perde anchora Adon di quel suo altiero
Coraggio, né fugir pensa, o celarsi;
Anzi senza sviar punto il sentiero
Si ferma, e volge tutto al difensarsi:
Mostra a la bestia il ferro, e pensa come
Senza aver danno un sì gran mostro dome.

Come mentre che Amor sua madre abbraccia,
A caso con un stral le punse il petto,
onde poi per Adon par che si sfaccia,
E tanto senta ben, quanto il tien stretto;
Così col trar costui sopra la caccia,
Che avanti avea il primo dardo eletto,
Temprato già ne le cote di Amore,
Forte le accese di se stesso il core.

Onde vòlto il cinghiar, per farli male,
Non più tosto il mirò, che si ratenne:
Qual mastin, che di notte irato assale,
Queto, udendo il padron, torna onde venne;
Tal egli, avuto al cor l'ardente strale,
A la vista di Adon, humil divenne;
E quasi un cagnolin li gira intorno
Mostranto lieto far quivi soggiorno.

[ott. 16-18 sulla potenza di Amore in grado di sovvertire anche le leggi di Natura]
[ott. 19-20 sul perché Adone aveva un dardo di Amore]

Durò quel giuoco alquanto, ché il cinghiaro
Vago del bel fanciul li gira intorno:
Né sol non pensa offenderlo, ma ha caro,
Né si sazia mirar quel viso adorno.
A l'incontro il fanciul, che vede chiaro
Suo sforzo vano, teme averne scorno;
Che già non sa del porco il grande ardore,
E'l fiero aspetto homai gli aggiaccia il core.

E gli ha più volte d'un colpo tratto,
Qualhor s'ha più dapresso il porco visto;
Ma egli v'ha effetto poco, o nulla fatto,
E non sperando homai farne più acquisto,

Teme, e sol pensa, ove e' fugga via ratto
Il mostro, onde ha già il cor turbato e tristo.
Nuova zuffa: l'uno arde, e non offende;
L'altro sì guarda, et a ferire intende.

Mentre, dunque, che pensa il vago Adone
Per suo scapo adoprare al corso il piede,
Mutato di sua prima opinïone,
Che già al suo stesso cor non ha più fede;
Il destin, che ogni buona occasïone
A terra pon, quando men l'huom si crede,
Vi s'interpon; che ecco un forzato vento
Gli alza la veste, e scuopre il terso argento.

L'accesa bestia quando vide ignuda
La coscia del figliuol di sua sorella,
Quando vide l'avorio, che la cruda
Aura scopria, d'ogni mercé rubella;
Quasi che alcun con man li prema e chiuda
Il cor, cui nuovo stral punge e martella,
Si sente venir meno, si sente fuoco
Divenir tuttta, e'n sé non ha più luoco.

Onde senza veder, che cosa faccia,
Solo intenta a smorzar l'incendio strano,
Sopra il dolente Adon tutto si caccia,
Per far così l'ardor da sé lontano.
Sento che il cuor nel petto mi s'aggiaccia
Nel ricordar questo crudo atto, e insano:
Ben ha il cor di diamente, o in tutto è stolto
Chi volge in ciò il pensiero, e asciutto ha il volto.

Ella li ficca quelli aguzzi denti
Nel sommo de la coscia, e'l pone a terra;
Perché così scmar crede i tormenti,
Che li fanno nel cor sì cruda guerra.
Il miser volto a' dolorosi accenti,
Che al primo colpo è mezzo ito sotterra,
Movea la lingua, e diceva parole
Da far'i monti gir, restar'il sole.

[ott. 27-32 lamento di Adone sull'assenza di Venere]

Qual delicato fior, se colto viene,

In breve il suo color vivace perde,
E a poco a poco languido diviene,
Che era pur dinanzi colorito e verde;
Tal di Adon, che il martìr più non sostiene,
Il bel natio color languendo perde,
Onde ei depone al fin le frali some,
Spesso la bella dea chiamando a nome.

La bestia al fir pur del suo error accorta,
Che vede tutto Adon di sangue tinto,
Qual colui che a mal far l'ira trasporta,
Che poisen' truova in maggior sdegno avinto,
Tutta arrabbiata desia di esser morta.
E per non veder più il fanciullo estinto
E'l mal che oprato avea, nel bosco fugge
U' pentimento, e rabbia il cor le adugge.

Le riprese da parte di Marino sono molteplici e sono già state abbondantemente sviscerate dai commentatori;[29] quel che ci interessa qui è evidenziare in che modo la violenza entri nel testo del 1550. Il primo dato fondamentale è il raddoppiamento della stessa, sia come violenza fisica, sia come violenza interiore: l'amore che attanaglia il cinghiale è come una mano che stringe il cuore, come uno strale che continua a pungere, come un fuoco che non si spenge, come una «cruda guerra» i cui «tormenti» non hanno sosta. La stessa semantica ritornerà quando l'animale si troverà davanti alla dea, ottenendo così anche il suo perdono. Sulla scia di Tarcagnota, Marino chiude il cerchio secondo la sequenza violenza fisica su Adone – violenza interiore sul cinghiale – violenza

[29] Sicuramente il dato essenziale è la ripresa dell'innamoramento del cinghiale, assente nei testi fin qui trattati. Il cinghiale innamorato faceva però parte della tradizione del mito e compariva già nell'idillio dello pseudo-Teocrito *Sopra Adone morto* (assegnato a Teocrito come n.XXXI), ricordato anche da LILIO GREGORIO GIRALDI nel suo *De deis gentium [...],* Basilea 1560, p. 374 (nell'ed. Lione, 1565 p. 330) nel *Sintagma XIII*: «postremo sues et porcos Venus aversatur, propter sordes et immunditiam, vel propter Adonidis interitum, tametsi in Theocriti carmine dimetro inducitur Venus apre ignoscere qui Adonim puerum interfecererat, quod is se nimio amore necem puero fecisse iurarit». L'idillio ha avuto pure una traduzione inglese nei *Sixe Idillia of Theocritus,* Oxford, 1588 per cui vd. *infra.* Il dato è interessante perché tale motivo si ritrova pure nel *Venus and Adonis* di Shakespeare, sebbene in bocca a Venere che arriva addirittura a dire «Had i been tooth'd like him, I must confess, / With kissing him I should have kill'd him first» cfr. *infra*. Sulla scia dell'idillio pseudoteocrito si ricordi pure A. MINTURNO, *De Adonis ab apro interempto* in ID., *Epigrammata et Elegiae,* Venezia 1564, per cui vd. *infra.*

fisica autoinflitta dal cinghiale, con la fiera che si 'castra' rompendo la zanna assassina contro un masso, anziché bruciarla in una sorta di fuoco purificatore.[30]

Alla stessa logica della moltiplicazione corrisponde pure il susseguirsi degli attacchi da parte del cacciatore e della preda: 1. sentito il rumore Adone impugna le armi; 2. il cinghiale è attaccatto dai cani; 3. Adone scaglia un primo dardo; 4. il cinghiale si volge verso Adone per vendicarsi; 5. Adone impunga nuovamente le armi e scaglia la freccia fatale; 6. il cinghiale gira intorno al giovane; 7. Adone si difende con colpi inutili; 8. Adone fugge; 9. il cinghiale sovrasta Adone; 10. Il cinghiale ferisce mortalmente Adone. Al medesimo procedimento logico di *amplificatio* possiamo ricondurre anche l'uso da parte di Tarcagnota di una serie di similitudini animali per descrivere il cinghiale che diventa così una sorta di animale al quadrato, accostato a un toro per la mole, a un uccello per la sua agilità, a un mastino e poi a un cagnolino fedele una volta invaghitosi di Adone. Sulla caratterizzazione dell'uccisore in questo fragente decisivo vanno formulate almeno altre due annotazioni. Innanzitutto, benché non ci sia traccia di una diretta vendetta da parte di un dio (o di una dea), l'ottica del castigo entra comunque nel testo: il cinghiale è «ira divina» venuto «forse» a «punire Mirra e'l suo errore», cosicché colui che è mandato a sanzionare un amore contro natura diventa lui stesso parte di un amore innaturale. Si consideri poi, come fa notare Torre, che nel *fab.* LVIII di Igino è Venere a punire Mirra facendo nascere in lei un «infaundum amorem» dopo che la madre Cencreide si era vantata della bellezza della figlia. Ed è sempre Venere ad avere poi compassione di lei e a trasformarla nell'albero da cui nacque Adone «qui matris poenas a Venere est insecutus».[31] L'errore sarebbe quindi stato indotto da Venere il che renderebbe la dea il vero bersaglio della punizione. In più, si veda come pure per le motivazioni del cinghiale ci sia un raddoppiamento, chiuso in questo caso a cerchio: prima la belva è mossa dall'ira (ott. 13), poi dall'amore e poi di nuovo dall'ira (ott.34) quando fugge resosi conto del terribile atto compiuto.

L'*amplificatio* governa pure lo scorrere del sangue nella scena: se in altri testi è la lancia di Adone ad essere tinta di sangue – sia pur rimarcando poi la flebilità della ferita rispetto alla dura pelle dell'animale –, qui è lo stesso cinghiale «che versa da più parti il sangue fuora» dopo esser stato attaccato dai cani; parimenti,

[30] In Tarcagnota invece, dopo il perdono di Venere «Alhor tosto il cinghiar non verso le acque / ne andò per ismorzar le fiamme rare, / Ma verso il fuoco, ove bruciò le sanne, / Cagion, onde la dea tanto s'affanne» (67).

[31] Si cita da IGINO, *Miti del mondo classico,* saggio introduttivo, nuova traduzione e commento di F. Gasti, Ariccia 2017, pp.76-77.

Adone non ha solo un rivolo di sangue che esce, bagnando l'erba e tingendo il fianco/l'inguine ma è «tutto Adon di sangue tinto». E questo lago di sangue – che porta Adone a scolorirsi (ott. 33) – parte dal «sommo de la coscia», rispettando così la versione ovidiana e lasciando da parte l'innovazione apportata da Dolce con le sue *Stanze* del 1545.

Il trittico si chiude con la *Favola d'Adone* di Girolamo Parabosco, per Giovanni Griffio, Venezia, 1553. L'intellettuale piacentino, dopo Tarcagnota, torna a una misura più ridotta dell'episodio restringendolo a tre ottave:

x. Girolamo Parabosco, *Favola d'Adone,* ott. 40-42

Come si vede il crudo et inhumano
Tronco il preso sentier ch'Adon gli taglia,
Rabuffa il dosso setoloso e strano,
Ruota le zanne, e addosso a quel si scaglia,
Che, mentre di ferirlo studia in vano,
E non sa trovar modo che gli vaglia,
Nel vago fianco e misero l'afferra
L'irata fera, e morto il caccia in terra.

Qual fior, ch'acerbamente vien rapito
Da dura invida man, purpureo langue,
Così il bel viso vago e colorito
Resta al colpo crudel pallido esangue.
Il calor natural fugge smarrito
Dietra a l'aura vital ch'esce col sangue;
Le luci, già d'Amor sede e governo,
Chiudendo hor morte in duro sonno eterno.

Doppo l'effetto dispietato e duro
Ratto sen'va la sanguinosa belva,
Lasciando il verde suol tutto d'oscuro
Sangue bagnato in la medesima selva.
Come lupo o leon fiero e securo
Con orgoglioso passo si rinselva,
Ch'abbia nel gregge humil di sangue lordo
Sazia l'avida brama e'l dente ingordo.

Innanzittuto, va registrata la proattività di Adone: l'attacco del cinghiale è una reazione animale al cacciatore che gli sbarra la strada. I personaggi sono solo loro due, senza che entrino in gioco cani e dei. Per questo l'azione è serrata e concitata: l'ott. 40, ove si consuma l'uccisione d'Adone, conta ben dodici verbi,

di cui due nei vv. 1-2, due nei versi 7-8 mentre i restanti otto sono tutti concentrati nei vv. 3-6, quasi a restituire l'andamento dell'evento come un grafico a campana, con una prima parte di studio tra i due avversari, un picco nella parte centrale corrispondente all'aggressione e poi l'atto finale e inevitabile della morte.

L'ott. 41 riprende i moduli già presenti negli antecedenti: la similitudine del purpureo fiore – e il conseguente cromatismo –, il pallore di Adone, il calore vitale che fugge mentre il sangue esce. Viene aggiunto il motivo della morte simile al sonno, ricorrente nell'*Epitafio di Adone* di Bione. Più interessante, seguendo il *fil rouge* del sangue, è l'ott. 42 scandita da «sanguinosa belva», «d'oscuro / sangue» e «sangue lordo». In questo caso il ricorso al fluido corporeo è utile non solo per giocare sull'insito colorismo – con il «verde suol tutto» bagnato dal sangue, trasformando così il *locus amoenus* in *locus horridus* –, ma anche per insistere sulla violenza dell'uccisione perpetrata dal cinghiale, completamente ferino e senza alcun tratto di rimorso. Anzi, come in Tarcagnota, la belva diventa un animale al quadrato con la similitudine dell'ott. 42 ma se in Tarcagnota l'accostamento finale al cagnolino appariva paradossale, ivi l'accostamento al lupo e al leone non fa altro che rimarcare la violenza delle belve lorde di sangue – emblematica l'aggettivazione «avida brama» e «dente ingordo» rispetto al «gregge humil» – finalmente sazie.

Resta dunque da considerare in che modo, al di là dei blocchi omogenei dei volgarizzamenti ovidiani e delle favole d'Adone, la morte del giovane sia trattata in ulteriori testi della tradizione italiana e europea, tenendo conto della trasversalità dei generi interessati. Va premesso che come singolo episodio ha certamente più fortuna il lamento di Venere rispetto all'uccisione violenta del giovane, considerazione che trova riscontro anche nella tradizione iconografica del mito, nonché nella produzione stessa di Marino.

Alle soglie del Cinquecento, nell'*Hypenrotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, per Aldo Manuzio, 1499), la morte di Adone costituisce materia poetica, sebbene ancora una volta più nelle sue conseguenze che nell'atto stesso dell'uccisione. Nel cap. XXIV Polifilo si imbatte nel corso del suo viaggio nel sepolcro di Adone, dato assente nella tradizione ovidiana, così come anche in Bione e Teocrito, e solo brevemente menzionato nell'*Alessandra* di Licofrone.[32]

[32] Nel profetizzare l'errare di Menelao alla ricerca di Elena, Cassandra narra che il re di Sparta «vedrà poi la città fortificata della infelice Mirra – cui cessarono i dolori del parto appena si aprì la cortezzia dell'albero – e la tomba di Adone bagnata dalle lagrime di Area, la dea ospitale

Più che la scena in sé, con Venere che allatta Cupido sul sepolcro, con Polifilo e le ninfe inginocchiate, ci interessano le sculture che decorano la tomba, visibili nelle splendide xilografie che accompagnano il seguente testo (figura 71) (figura 72):[33]

> xi. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili,* cap. XXIV
>
> Il quale tumulo disseron le Nymphe essere del venatore Adone in quel loco dal dentato Apro interempto; et in questo loco etiam similmente la Sancta Venere, uscendo di questo fonte nuda, in quelli rosarii lancinovi la divina Sura per soccorere quello dal zelotypo Marte verberato cum vultuosa facia et indignata, et cum angore d'animo. Questa tale historietta se vedea perfectamente inscalpta in uno lato per longo del sepulchro. Et il filio Cupidine recolgiere poscia il purpurissimo sangue in uno cortice di Ostrea. Subiungendo che quel divino cruore era reposito in quel sepulchro cum il cinere cum oni sancto rito collocato. [...] Dall'altro lato per il longo del sepulchro vidi similmente Adone cum alcuni pastori venatore caelati, tra alquanti arbusculi, cum cani et il morto Apro, et esso da quello occiso. Et Venere dolorosamente lachrymabunda negli pietosi amplexi di tre Nymphe semianime cadeva, di subtilissimo panno indute inseme cum la dea collachrymavano. Et il filio cum uno fasciculo di rose gli ochii materni, udi di liquante lachryme, plorabundo tergente. Quivi, tra uno et l'altro sexo in una corolla di myrto vidi cusì inscripto: IMPURA SUAVITAS. Per tale modo nel altra historietta in graeco cusì era expresso: ΑΔΩΝΙΑ. Tanto tutte queste cose exquisitamente di sculptura ficte se praestavano, che io me commovi di una dolcecia di pietate.

Colonna non fa menzione della ferita ma sintetizza l'accaduto in poche parole raccontando che lì Adone «dentato apro interempto», una scelta lessicale

---

di Scheno, di quell'Adone, cui furono rovina le Muse quando il cinghiale col bianco dente gli tolse la vita» (vv. 831 ssg.). La traduzione è tratta da E. Ciaceri, *La Alessandra di Licofronte. Testo, traduzione e commento,* Catania 1901.

[33] Per il testo si è fatto riferimento all'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia 394. D. 290. Per una maggiore leggibilità, le xilografie sono tratte da *Elenco generale delle xilografie del Polifilo* a cura di Y. Chung ed E. Polegri, sulla base della numerazione proposta da S. Colonna nel corso del *Progetto Icoxilòpoli. Iconografie delle xilografie del "Polifilo,* attivato presso l'insegnamento *Museologia e critica artistica e del restauro* del Prof. S. Colonna, Sapienza Università di Roma, a.a. 2013/2014 e pubblicato in «Bollettino Telematico dell'Arte» (2017) http://www.bta.it/riv/libr/Polifilo/2017/Progetto_Icoxilpoli_Elenco_Generale.pdf

che ritornerà nell'*Epigrammata* di Minturno e nell'illustrazione di Tempesta (1606). La caratterizzazione e l'azione del cinghiale sono ristrette in una sorta di settenario, scandito, certo non a caso, proprio dalla dentale 't' (oltre che dalla liquida 'r', dalla bilbiale 'p') e dalla trama vocalica per cui l'accento fonico cade sulla 'a' nei primi due lemmi – generando così un'assonanza – mentre tutti e tre sono chiusi dalla vocale forte 'o'. Rispetto al testo, le xilografie eliminano il personaggio di Cupido dalle scene scolpite ma per il resto riflettono abbastanza fedelmente il dettato. Piuttosto che nell'episodio della morte, la violenza si manifesta nello scontro impari tra Adone e Marte, l'uno disarmato l'altro armato, inciso sulla destra della prima xilografia. Ivi sono rappresentati gli altri antefatti, con Venere e Adone nudi che parlano sulla sinistra e Venere che si precipita verso i due per salvare il giovane amato. Sembra quindi che Colonna colleghi direttamente la morte di Adone alla volontà di Marte, venuto a conoscenza del tradimento. La seconda xilografia riguarda più da vicino il momento dell'uccisione e presenta dati interessati anche per l'iconografia: sulla sinistra il corpo di Adone giace supino, nudo, con le braccia distese lungo i fianchi. Viene pianto da tra figure femminili, con ogni probabilità le ninfe che ritornano nella scena successiva e anche nella scena grande. Le tre sono in ginocchio presso il corpo, due con le mani giunte all'altezza del petto, come in preghiera, la terza sull'estrema sinistra con le braccia allargate in segno di dolore. Sul cinghiale, rappresentato all'estrema destra, il testo fornisce un dato originale: la bestia non sta qui scappendo ma è morta anche lei, uccisa da Adone, come l'autore ci dice in un passo che appare quasi come un endecasillabo dalla densa trama fonica: «il mo*r*t*o* ap*ro* e*t* e*sso* da que*llo occi*s*o*», scandito dalle liquide r/l e della fricativa s, dalle geminate e della vocale forte 'o' sempre in chiusura di parola. Sulla destra vi è invece Venere svenuta, rappresentata nuda al contrario delle tre ninfe: due sono in ginocchio al suo fianco, l'una con le braccia distese in avanti, l'altra con le braccia allargate; la terza sorregge da dietro il busto e il capo di Venere, poggiandole anche una mano sul braccio. Le due scene sono intervallate dalla scritta *impura suavitas,* un riferimento forse alla lettura morale del mito di natura medievale.[34] Sebbene, dunque, il lessico violento investa più Marte – che «verber*a*» Adone «cum vultuosa facia et indignata et cum angore d'animo» – che il cinghiale – a cui sono riferibili solo «dentato» e «morto» –, l'ecfrasi di Colonna ci regala una delle formule più belle del legame tra arti sorelle, ricordandondoci

[34] Cfr. F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili,* a cura di M. Ariani, M. Gabriele, 2 voll., Milano 1998.

come di fronte all'arte tanto Polifilo quanto il lettore possa esser mosso da una «dolcecia di pietate».

Luigi Alamanni nella sua *Egloga decima* intitolata *Adone*[35] (Firenze 1532) dedica all'episodio truculento appena due versi, concentrandosi piuttosto sul compianto:

xii. Luigi Alamanni, *Adone. Egloga decima,* vv. 16-17
Giace negli alti monti il bello Adone,
Dal perfido cinghial percosso il fianco
[...].

L'egloga riprende palesemente l'*Epitafio di Adone* di Bione di Smirne, altro testo chiave per il mito adonio (e per il poema mariniano per cui vedi *supra*) ma decisamente sbilanciato verso il polo del pianto della dea piuttosto che verso l'azione del giovane cacciatore.[36] Tuttavia, rispetto al testo cinquecentesco, quello ellenistico propone una collocazione diversa della ferita e in esso il sangue, altro liquido umano, diventa protagonista insieme alle lacrime:

xiii. Bione di Smirne, *Epitafio di Adone*, vv. 7-8; 9-11; 16-17; 40-42.
Giace il bell'Adone sui monti, ferito alla coscia da un dente,
la bianca coscia da un bianco dente [...]
[...] a lui il nero sangue si riversa
giù per il niveo corpo, si spegnono gli occhi
sotto le ciglia, fugge la rosa del labbro. [...]
Atroce, atroce ferita ha nella coscia Adone
Ma ferita più grande porta Citerea nel cuore [...]
Come vide, come intese di Adone l'orrenda ferita,
come vide il rosso sangue sulla coscia piagata,
aperte le braccia, dicea gemendo: [...][37]

---

[35] L. ALAMANNI, *Egloga decima. Adone,* in ID., *Opere toscane [...],* Firenze 1532, in A. Torre, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 189-196.

[36] Al genere dell'egloga è riconducibile anche il breve passaggio in B. BALDI, *Egloga decimaquarta,* ove si ha una breve ecfrasi sulla vicenda adonia sempre però focalizzata sul compianto e non sulla violenta uccisione: «Qui proprio in questo prato, ei n'ebbe in premio / Quel carcasso moresco, ove dipinto / Si vede il bello Adon, che langue in grembo / A la mesta Ciprigna, e da la piaga / Versa purpureo sangue, che gl'irriga / Del freddo fianco il candido alabastro». (Cfr. B. BALDI, *Versi e prose scelte,* a cura di F. Ugolini e F.L. Polidori, Firenze 1859).

[37] Si cita dalla traduzione di B. M. PALUMBO STRACCA, *Bione, Epitafio di Adone (XL Gallavotti). Testo e traduzione,* «Rivista di cultura classica e medievale», L, 2(luglio-dicembre 2008), pp. 303-308 preferita a quella di M.G. Ciani contenuta in A. GRILLI, *Adone. Variazioni*

Alamanni – ad un'altezza cronologica in cui erano ancora da venire le favole e i volgarizzamenti più noti – trasla la ferita dalla coscia al fianco, riprende il cromatismo rosso/bianco (vv.20-21), le immagini legate agli occhi e alle rose (vv.22-23) e al parallelismo tra le due ferite (vv.29-30), mentre elimina la reazione gestuale di Venere di fronte al sangue di Adone, gestualità che avrà grande fortuna nella resa iconografica del mito.

La fortuna della linea ellenistica, con la conseguente ambientazione idillico-pastorale, può essere misurata nella tradizione italiana partendo dal nome di Teocrito. Al di là dell'idillio XV *Le Siracusane, o le donne alla festa di Adone* – «testo dallo statuto ambiguo, sospeso tra raffinata stilizzazione letteraria e riproduzione mimetica» –[38] che nulla ci dice sulla morte del giovane, a Teocrito vanno connessi l'*Epithaphio di Adone di Theocrito* contenuto nelle *Rime Toscane per Madama Charlotte d'Hisca* (1535) del poeta Amomo e l'epigrammata *De Adoni ab aper interempto* di Antonio Sebastiani Minturno (1564).[39] Il primo è attestato come traduzione in volgare di un testo teocriteo, ma in realtà si tratta dell'*Epitafio* di Bione da Smirne, a quest'altezza ancora attribuito al poeta siceliota; il secondo è invece la traduzione in latino di un idillio erroneamente attribuito a Teocrito come XXXI e oggi invece considerato pseudo-teocriteo. L'uno e l'altro testo sono ovviamente sbilancianti sul versante del pianto ma possiamo proporre alcune brevi notazioni. Nel testo di Amomo ritroviamo il motivo del bacio, il rispecchiarsi dell'«incurabil piaga» di Adone con «l'aspra ferita» di Venere, così come gli effetti raddoppiati del sangue del primo e delle lacrime della seconda che fanno nascere rispettivamente rose vermiglie e papaveri, tutti aspetti presenti nell'*Epitafio* di Bione. Dal modello appaiono ripresi anche gli appunti cromatici, come il «bianco dente» del cinghiale e il «sangue nero» di Adone che gli macchia il «il fianco e'l ventre / e'l petto che pur dianzi era sì bianco», i quali si inseriscono perfettamente nella tradizione italiana

sul mito cit, pp.97-100 perché mantiene la scansione in versi. Sui *loci* problematici per la traduzione si rimanda a B.M. PALUMBO STRACCA, *Note esegetiche e testuali all'Adonis di Bione,* «Rivista di cultura classica e medioevale», XLIX, 2(luglio-dicembre 2007), pp. 249-266.

[38] A. GRILLI, *Adone. Variazioni sul mito,* cit., p. 21.

[39] Amomo è probabilmete da identificare con il napoletano Antonio Caracciolo. Considerando la lunga frequentazione della città partenopea da parte di Minturno, val la pena notare che le due operazioni attestano un intresse per il mito adonio e per i suoi antecedenti nell'area napoletana, concordemente a quanto avveniva nella letteratura dei padroni spagnoli del tempo.

del mito adonio. Non c'è invece alcun riferimento alla «bianca coscia» del testo ellenistico, lasciando sospesa la collocazione della ferita, dalla quale sapiamo però si «sparge il sangue con sì larga vena», alla pari dei personaggi ariosteschi e dell'Adone dell'Anguillara. Per Minturno il *focus* è sul compianto di Venere, di cui ci restituisce la topica gestualità del dolore, con le braccia spalancate, i capelli strappati e il petto battuto. Il testo latino contribuisce alla persistenza del motivo del processo al cinghiale, unica evocazione della violenta uccisione, non narrata dal poeta. La giustificazione è la medesima che si troverà in Marino: non la rabbia ha mosso il cinghiale ma «ingens me miserum libido capit» quando il vento ha mostrato le grazie di Adone. A fronte della sempre identica compassione di Venere – dettata da una sorta di identificazione con l'animale –, varia di nuovo la punizione del cinghiale. Qui infatti, l'animale si ritira in una gigantesca grotta e «Ibique assidue gemens misere / Tabescit: vitiisque cum propriis / Absumpsit lachrymis calentem animam».

Prima ancora delle *Trasformationi* e di Anguillara, nel 1551 vede la luce il poema dialogato *La Nice* del senese Luca Contile.[40] Si tratta dell'unico caso a noi noto in cui è Adone stesso a narrare *in medias res* e non a posteriori la propria morte. Mentre si lamenta di non trovare prede da consacrare a Venere come promesso, il giovane ode un rumore

xiv. Luca Contile, *La Nice,* vv. 746-765:

Sento un terribil suono, veggio armato
Un huomo, anzi uno iddio. Cruccioso parmi.
Entra nel bosco; tremar sento sotto
I piei la terra. Ecco un selvaggio porco,
Anzi uno horribil monstro. È pur feroce.
Sia pure. Io già l'ho colto. E l'altro manco
S'attacca a quella dura e fiera pelle.
Che far poss'io? Già m'è vicino, e schermo
Prender non so ch'al fin qui non m'occida.
Le dure zanne arruota, eccol superbo,
Ohimè, ch'ogni mio colpo indarno sparo.
Voltar mi voglio a questo tronco intorno,
Sin che co'l dardo io lo ferisca. Ahi lasso,
Che mi giova l'ardir, mancando l'arme?
Stanco sono; è possibil ch'una fera
Guasti il mio delicato regio corpo?

[40] L. CONTILE, *La Nice [...],* Milano 1551, in A. TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 53-66.

O padre afflitto; lacerato e brutto,
Vedrete il figlio vostro. O dea, raccoglie
Questo mio spirto nel tuo sacro grembo.

Come sarà in Anguillara, viene qui proposta la metamorfosi animale di Marte, desideroso di vendicarsi di Venere (così come Vulcano, anch'egli animato dalla gelosia): «selvaggio», «horribil», «feroce», «superbo» è il mostro che si para davanti al cacciatore. La connotazione del cinghiale come *monstrum* evoca sia la sua *facies* bestiale sia la sua innaturale ed eccezionale natura,[41] mezzo di realizzazione di un fato inappellabile o di una vendetta divina. Non è un caso allora che il termine «mostro» appaia in Tarcagnota, ove il cinghiale è lì per punire l'errore di Mirra, in Parabosco che lo definisce «crudo e hinumano» e naturalmente in Marino, il quale riprenderà dal Parabosco non solo la dicitura «crudele e inumano mostro», ma anche il ruotare delle zanne – presente pure in Contile insieme al dettaglio della durezza della pelle dell'animale, altro aspetto topico ripreso nel poema secentesco. Nel brano citato, se da una parte il *pathos* è accresciuto dalla consapevole disperazione di Adone, dall'altro l'atto violento *per sé* non viene descritto passando direttamente dall'ipotesi alla certezza della morte. Di conseguenza, ogni riferimento alla ferita e al sangue di Adone viene eliminato e ciò che resta è la sola contrapposizione tra la bellezza in vita e la bruttezza in morte, contrariamente all'Adone mariniano per il quale persino «morte in sì bel viso è bella».

È solo l'ombra di Adone, invece, a comparire nel prologo di *Afrodite. Nova Tragedia* (Verona, 1578) di Adriano Valerini,[42] interessante più che altro per essere una testimonianza della persistenza di ulteriori versioni del mito adonio rispetto a quella ovidiana: dallo pseudo-Apollodoro viene ripresa la contesa tra Venere e Proserpina, da Igino il ruolo di Calliope come giudice, dall'idillio XV di Teocrito i riti detti *Adonidi*. L'«acerba morte» e la violenta uccisione vengono ricordate brevemente come motivo scatenante della contesa tra le dee:

xv. Adriano Valerini, *Afrodite. Nova Tragedia,* scena I, atto I, vv. 12-13
Ché, quand'io fui dal fiel cinghiale ucciso,
(Mandato a questo dal geloso Marte)

[41] Sull'anfibiologia del significato gioca chiaramente Marino in *Adone,* XVIII, 65: «non far di fierezza un mostro ingordo / un mostro di beltà strugga et offenda».

[42] A. VALERINI, *Afrodite. Nuova Tragedia [...],* Verona 1578, in A. TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 225-228.

Nulla dunque sulla ferita, sul sangue, sulle precise azioni della fiera e del cacciatore. L'unico dato che possiamo registrare è il collegamento trasparente tra il cinghiale e la vendetta del dio della guerra.

Scavalcando il secolo XVI, possiamo menzionare almeno tre altre opere pertinenti al mito e alla morte di Adone: la *Venere addolorata* di Basile, l'idillio di Ettore Martinengo e il poema drammatico di Marcello Macedonio.

La «favola tragica da rappresentarsi in musica» di Basile è parte della fortuna del mito adonio anche nel genere nascente del melodramma. Il libretto, pubblicato nel 1613 a Mantova nell'ambito delle *Opere poetiche* per i Gonzaga ha però degli elementi napoletani – e segnatamente connessi al Marino – come ricordato da Roberto Gigliucci.[43] Anche in questo caso Adone è oggetto di una precisa vendetta trasversale da parte di Marte: una volta che Lidia – ninfa innamorata e gelosa di Adone – gli racconta del tradimento, il dio della guerra promette: «Io sbranerò il suo core, / Io farò del suo corpo / Versar fiumi di sangue. / E co'l sangue la vita» (IV.2). Come da consuetudine teatrale, la morte di Adone viene solo narrata e l'ingrato compito spetta al coro di pastori, personaggio colletivo che divide la scena con Venere nell'ultimo atto.

xvi. Giovan Battista Basile, *Venere addolorata,* V.2[44]

Ch. Entro la folta selva
De tuoi sì cari mirti,
Il Garzon infelice,
Seguia solingo l'orme
De le più altere belve,
Allhor, ch'empio Cinghiale
Non già dal bosco uscito,
Ma cred'io da l'inferno,
A lui si fece incontro.
Ei con l'usato ardire
Mosse a ferirlo il braccio,
Ma la spietata fera
Non curando i suoi colpi,
Come se'l fianco armato
Di duro ferro havesse,
Col forte acuto dente

[43] Cfr. R. GIGLIUCCI, *Per il Basile italiano: La Venere Addolorata,* «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCVI, 4(2019), pp. 481-497.

[44] Si cita da G.B. BASILE, *Venere addolorata,* in ID., *Opere poetiche [...],* Mantova 1613.

Trafisse il bel fanciullo al manco lato,
Che tosto in mezzo ai fiori
Cadde pallido, e smorto,
Ch'in lui conversi allhora
Impallidir le foglie.
In questo armata schiera
Di Cacciator v'accorse,
Ma tardi a darli aita,
Al cui venir, la belva
Non fuggì no, ma sparve.

È il cinghiale in questo caso a pararsi davanti ad Adone, senza esser prima stanato da cani e cacciatori. Sono poche le coincidenze col poema mariniano – noto a quest'altezza solo per lacerti – e comunque tutte riconducibili alla tradizione letteraria precedente: il «manco lato» trova riscontro nel «manco fianco» delle *Trasformationi,* così come il «cadde» ad inizio di verso presente già nella *Favola* del 1545; il pallore di Adone, sebbene tratto topico, viene espressamente menzionato in Parabosco e in Anguillara, non a caso i due testi in cui il giovane cacciatore non prova a fuggire dalla furia dell'animale, assecondando una natura più eroica di quanto voluto da una parte della tradizione, evidente in questo caso per «l'usato ardire». Come il cinghiale mariniano,[45] anche la belva di Basile appare uscita da un luogo infernale, la «spietata zanna» del primo fa il paio con la «spietata fera» del secondo ed entrambi hanno la pelle durissima come il ferro, così come già in Anguillara. Peculiare è invece la scelta del verbo per descrivere il momento preciso dell'aggressione mortale: diversamente dai precedenti, Basile opta per un verbo forte e tuttal'altro che generico, indicando propriamente una ferita in profondità di solito inflitta con un'arma. Tuttavia, al di là di questa scelta, il poeta napoletano non si dilunga sull'uccisione del giovane, non lasciando spazio né al sangue né al conseguente cromatismo qui limitato a un generico impallidimento. La scena verrà poi presa da Venere il cui lamento, invece, presenta numerosi punti di incontro proprio con Marino.

[45] Cfr. G.B. MARINO, *Adone,* c. XVIII, 70 e ssg. con la descrizione del *locus horridus* albergo del cinghiale e «de l'ira del ciel che lo produsse» e soprattutto nel lamento di Venere: «E quel cinghial che t'ha squarciato il petto / di Cipro no, ma de l'inferno uscito» (178).

Sul fortunato cromatisco cinquecentesco glissa anche Ettore Martinengo nel suo *Idillio. L'Adone* (Venezia 1614).[46] Buona parte dell'opera è occupata dalle vicende di Mirra e dalla nascita di Adone ma la sua morte viene comunque descritta guardando soprattutto al precedente dell'Anguillara. Come nel volgarizzamento è infatti «il fero dio dell'armi» ad avere «la vendetta in grembo» tanto che decide «di sé toro cignal curvo sottentra». Il cinghiale-Marte avvia prima lo scontro con i cani, poi è Adone stesso ad andargli incontro: anche in questo caso non si registra nel giovane alcuna esitazione, non c'è traccia di fuga o di scoramento:

xvii. Ettore Martinengo, *L'Adone,* vv. 1045-1056:
Si pon del porco al periglioso incontro,
E largo ne le gambe
E nelle spalle chino,
volgendo il ferro all'inimica fronte,
Il terrror de le selve aspetta, e coglie.
Passa l'hispida pelle,
Ma dell'impenetrabile armatura
Strisca, e fugge lo spiedo; e'l crudo Marte,
nel cadente rival sfogando sdegno,
Sbrana il candido petto,
E dentro al cor, che del suo cor fu vita
Stampa mortal ferita

Sebbene il genere dell'idillio si presti poco a una violenza netta, Martinengo segue l'Anguillara nel tracciare il fronteggiarsi dei due avversari, riprendendo anche l'elemento topico della pelle-armatura. Colloca però in una zona precisa la ferita – il «candido petto», unico accenno cromatico – da cui, congraumente al clima idillico, non viene descritta sgorgare neanche una goccia di sangue, perché «versa il re sfortunato / da la bocca e dal sen l'alma trafitta» e sarà invece la terra «sudando spesse stille di sangue» a scrivere la sua triste fine. In ottica mariniana, sono però interessanti i due versi prescelti per indicare la violenza dell'aggressione, «sbrana» e «stampa». Di entrambi farà uso Marino nel suo *Adone,* prima con Marte che «il giovane sbranar vuol di sua mano» (XVIII, 19) e poi con le ninfe che si lamentano dicendo «Piangete Adon, Adon degno è di pianto, / sbranato da cinghial crudo e vorace» e in ultimo col cinghiale – infuocato

[46] Si cita da E. MARTINENGO, *L'Adone. Idillio [...],* Venezia 1614, in A. TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 143-182.

dalla passione amorosa – che «del fier dente la stampa [...] v'impresse», in questo caso traslando il verbo verso l'omografo sostantivo, forse con una memoria di Tansillo.[47]

Nel poema drammatico *Adone* di Marcello Macedonio (Napoli, 1614),[48] conformamente ai precetti teatrali, la morte avviene fuori scena e viene raccontata da Aglaia, una delle 'aiutanti' di Venere, insieme a Pasitea e Eufrosina contro la gelosia prima di Vulcano e poi di Marte. La ninfa concede ben poco alla violenza dell'aggressione:

xviii. Marcello Macedonio, *Adone,* V.1, Aglaia sola.

O Pietade, o pietade,
O dolore, o dolore
[...]
Il bellissimo Adone
S'affretta con piè freddo
Al Regno de la Morte,
Lacerato il bel seno
Da curvo acuto dente
Di terribil cinghiale.
Ché 'l furibondo Marte
Del suo sdegno homicida
Ministra feo la sanguinosa fèra
Armandola d'horrore

Inserendosi a pieno nella tradizione – «lacerato» era già Adone in Contile, la «sanguinosa» belva compare in Parabosco, muovendosi con tanto «horrore» in Tarcagnota, con un «forte acuto dente» come arma del delitto in Basile –, ci permette di evidenziare due tratti tipici dei testi del Seicento rispetto alla maggior parte di quelli Cinquecenteschi. Basile, Martinengo e Macedonio propongono tutti il collegamento del cinghiale con la vendetta di Marte mentre nessuno di loro indulge sul fortunato cromatismo – specie quello del bianco/rosso – che si ritrovava nei testi di Dolce e nelle favole di Tarcagnota e Parabosco. Il testo cinquecentesco per eccellenza che presenta le medesime caratteristiche è il

[47] Vedi *supra*, cap. III, § 1.1.

[48] M. MACEDONIO, *Adone. Poema drammatico,* in ID., *Le nove muse [...],* Napoli 1614, in S. TOMMASINi, *Variazioni su Adone,* cit., II, pp.31.

volgarizzamento di Anguillara,[49] la cui fortuna nel Seicento è sicuramente meritevole di ulteriore indagini, specie se valutata a scapito di altri importanti apporti alla tradizione adonia.

Anguillara sarà ovviamente cruciale per il poema grande di Marino, ma il Nostro si misura con la morte di Adone già prima nell'idillio *Pianto d'Adone.*[50] Sebbene l'opera sia relativa al compianto e non alla morte del giovane, seguendo la falsariga dell'*Epitafio* di Bione, merita sottolineare che il Cavaliere si distingue dagli altri esempi riportati perché la sua resta una poesia di colori:

xix. Giovan Battista Marino, *Piando d'Adone,* vv. 10-16; 25-27

Giace il tuo bell'Adon, preda infelice
D'un cignale crudele
Là nel mezzo de' boschi, e versa un rio
Di tepidi rubin, da la ferita.
Mira infelice, mira.
Come livido fatto, in un momento,
Da dolorosa piaga,
[...]
Pallidetti sepolcri a poco a poco
Si fanno que'bei lumi, e già sen fugge
Da quella bella bocca homai la rosa

Se la piaga stilla qui «i doglissimi rubini» sui «morti gigli» (vv.156-158), nell'*Adone* ecco che «di purpureo smalto / tosto rubineggiar la neve bianca»,[51] indicando una percettività da parte di Marino sia della tradizione letteraria sia della tradizione iconografica. In quest'ultima troveranno posto non solo i grandi protagonisti della vicenda ma anche il fedele cane, tanto nella posa del *Pianto* – «Il caro cane, oh come / N'i fedeli latrati anco ei si lagna / va lambendo anco egli, / Emulo di que' baci, / E la bocca soave, e la ferita» –, quanto nella tragica fine del poema grande: «Così non lunge da l'amato cane / lacero in terra il meschinel

[49] Tra i testi del XVI sec. gli unici altri a presentare un rimando a Marte sono quello di Valerini – ma si tratta davvero di una brevissima menzione – e di Contile, ove invece il dio della guerra figura come più definito antagonista.

[50] Cfr. G. FULCO, *La «meravigliosa» passione,* cit., pp. 77-81; E. RUSSO, *Marino,* cit., pp. 204-205. Per il testo si fa riferimento a G. B. MARINO, *Pianto d'Adone. Idillio [...],* Padova 1623, in A. Torre, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 197-213.

[51] Per poi riprendere in *Ad.* XVIII, 152, all'arrivo di Venere, il medesimo sintagma: «e del costato i tepidi rubini / terge con l'or de'dissipati crini».

rimane». Del resto, anche la *Galeria* si apre nel segno di Venere e di Adone. Del giovane vengono colti tre momenti salienti: la nascita (*Adone nascente di Giovanni Valesio*), il riposo in grembo a Venere (di Giacomo Palma)[52] e naturalmente la morte a cui vengono dedicati due componimenti, uno in onore di Pier Francesco Morazzoni e l'altro per Francesco Maria Vanni. Nel primo Adone «da fiera zanna estinto» versa «tra' fior' rivi sanguigni»; nel secondo Marino ricorda che «'l fianco gli aprio / con morso aspro e pungente / di feroce Cinghiale acuto dente», utilizzando per la ferita gli stessi lemmi delle *Trasformationi* di Dolce, mentre per la zanna del cinghiale il sintagma era già comparsa nelle opere di due poeti napoletani, la *Venere addolorata* di Basile e l'*Adone* di Marcello Macedonio. D'altra parte entrambi i componimenti, così come l'evocazione di Morazzone in *Ad.* XVIII, 99, individuano il momento della morte come il momento dell'eternità garantita dalla «penna» e dal «pennello», sicché Adone «sarà dopo il morir fatto immortale».

Il mito adonio gode di notevole fortuna anche nelle altre grande tradizioni letterarie europee, come quella francese, quella inglese e quella spagnola, per le quali proponiamo pochi ma significativi testi. Vale anche in questo caso la considerazione preliminare: al di là di alcune rilevanti eccezioni, è il momento della pietà piuttosto che quello della violenza a fornire la materia principale. Tuttavia, come dimostrato, anche il secondo può essere oggetto di rielaborazione e fornisce un metro per misurare il gradiente di originalità del testo.

Per quanto riguarda la tradizione francese, proponiamo qui estratti da quattro testi: la *Deploration de Venus, sur la mort du bel'Adonis* (1545) nota anche come l'*Élégie ou chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis* di Demêler Mellin de Saint-Gelais; l'epillio *Adonis* (1564) di Pierre Ronsard; la tragedia *Adonis* di Gabriel Le Breton (1573) e in ultimo il poemetto *Adonis* di Jean de la Fontaine che, sebbene esondi dai limiti cronologici previsti – in quanto composto nel 1658 e pubblicato nel 1661, quindi ormai nella II metà del Seicento –, è meritevole di menzione proprio per l'importanza assegnata al momento della caccia al cinghiale.[53]

---

[52] Sul motivo del sonno di Adone in grembo a Venere vd. *infra* in Lope de Vega e Calderón de la Barca; si ricordi che anche Paolo Veronese ritrae Adone dormiente nel quadro oggi conservato al Museo del Prado di Madrid.

[53] Come edizioni di riferimento cfr. D. MELLIN DE SAINT-GELAIS, *Élégie ou chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis,* in ID. *Ouvres Complètes [...]*, Paris 1873, I, pp. 127-132; P. DE RONSARD, *L'Adonis,* in ID., *Oeuvres complètes [...]*, Paris 1946, I, pp. 108- 126; G. LE BRETON, *L'Adonis, tragédie [...],* in ID., *Diverses tragedies de plusieurs autheurs de ce*

Sin dall'incipit è chiaro come l'elegia di Mellin abbia per oggetto il compianto di Venere e quindi come fonte prediletta l'*Epitafio* di Bione, modello conosciuto forse proprio attraverso l'*Egloga decima* di Luigi Alamanni e comunque oggetto di profonda rielaborazione.[54] Come in Alamanni si legge «Lascia, o Venere bella, il verde e'l bianco, / lascia il vermiglio, e'n brune spoglie avvolta» così nel testo francese «Laissez la verde couleur / O princesse Cytheree / Et de nouvelle couleur / Vostre beaulté soit paree».[55] Proprio l'insistito colorismo è una delle cifre più interessanti del testo, dimostrando anche al di fuori dei confini italiani (ma in autore che con l'Italia ha frequenti contatti), la persistenza del tema, specie se correlato al rosso del sangue: «et de sang l'herbe arrosee», immagine che si ritrova nella favola di Parabosco e nelle *Trasformationi* di Dolce, assente invece in Bione-Alamanni, su cui Mellin insiste a più riprese; «verde branche» in rima con la «main blanche» di Venere accostata alla ferita di Adone («et de sa belle main blanche / sa playe luy ha touchee»); il parallelismo tra «la rose blanche» che si affloscia e il «pietux amant» che appoggia la testa come se stesse dormendo sulla sua amata; e ancora, proprio per distinguere il sonno dalla morte (elemento sì presente in Bione-Alamanni ma declinato diversamente), il ritorno dell'immagine del sangue, cedendo poi finalmente la parola a Venere:

xx. Mellin, *Deploration du bel Adonis*, 1545, a2r-a5r
Et ne fust le sang qui sort
De la partie entamee,
Elle penseroit qu'il dort
A sa grace tant aymee.
Autant de sang qu'il espand
Dessus l'herbe couloree,
Autant de larmes respand
La poure Amante esploree.
Le sang rougist mainte fleur
Qui blanche estoit autour nee,

temps, Paris 1579; J. DE LA FONTAINE, *Adonis. Poëme [...],* Paris 1825 per cui cfr. pure la traduzione di M. G. Porcelli in A. GRILLI, *Adone,* cit., pp. 165-184.

[54] Sulla fortuna della chanson C. SICARD ha proposto un brillante intervento dal titolo *«Laissez la verde couleur» dans tout ses étas* in occasione della Giornata di studi "*Chante mon Luth...*" *Poesia e musica nel primo Rinascimento, tra Francia e Italia*, Torino, 18 dicembre 2017, di cui siamo debitori.

[55] Si cita da *Deploration de Venus, sur la mort du bel Adonis, avec plusieurs autres compositions nouvelles*, Lione 1545, di cui si conserva la grafia originale.

Et mainte est de large pleur
En couleur blanche tournee
[...]
O violent animal!
O fureur desavouee!
Comme ozas tu faire mal
A chose à Venus vouee?
Comme ne peult sappaiser
Ta dent par ire accrochee:
Venant attaindre et baiser
Beauté des Dieux approchee

Elemento di novità rispetto al modello ellenistico-italiano è pure la riflessione di Venere sulle ragioni del cinghiale, la quale rivela una chiara contaminazione con la tradizione pertinente al motivo del cinghiale innamorato. L'unico altro accenno all'aggressione è presente verso l'inizio del componimento, quando il poeta – seguendo i precedenti sempre con una certa originalità – si concentra sul parallelismo tra le due ferite, quella esteriore di Adone e quella interiore di Venere:

L'un est blessé et transfix
Aux flans par beste insensee,
Et l'autre est de son Filz
Bien avant dans la pensee.

Adone è qui ferito ai fianchi, come se fosse stato trafitto da parte a parte, da una bestia insana per una follia che, come spiegherà Venere, può essere dovuta a ira o ad amore. Mellin, dunque, non ci descrive il momento dell'attacco violento, non assistiamo al momento in cui il sangue inizia a sgorgare dalla ferita ma ne vediamo le conseguenze. Ciò è dovuto ad una scelta precisa del poeta il quale guarda ai corpi dei due amanti con delicatezza e pudore, glissando completamente sul motivo del bacio che pure partiva dal dettaglio cromatico dell'impallidirsi del rosso delle labbra, accoppiato allo spegnersi degli occhi: «Scuransi i lumi bei, l'ardente rose / Lascian le labbra che'l pallore ingombra» scrive Alamanni parafrasando Bione. Mellin accoglie il dato degli occhi («avoit ses beaux yeux ternis») ma non quello ben più erotico delle labbra. E se il corpo di Adone è evanescente, tanto più lo è quello di Venere di cui praticamente nulla ci viene detto, evitando ad esempio il ricorrente motivo della dea che si strappa le vesti e i capelli. L'unica concessione è in chiusura, sul gesto commovente di

Venere, la quale è alzata in cielo dai suoi cigni – in un movimento opposto a quello più noto della tradizione letteraria e iconografica – mentre sta sopraggiungendo la notte.[56] La dea, nell'allontanarsi verso l'alto, continua a tenere gli occhi e la testa verso il basso, ove si trova il suo amato:

> Plus elle approche des Cieulx
> Plus tient la teste baissee,
> Et eust voulentiers ses yeulx
> Et sa veuë en bas laissee.

Compare invece ampliamente il motivo del bacio nell'*Adonis* di Ronsard che segue piuttosto da vicino l'*Epitafio* nella seconda parte del suo poemetto. La prima riprende invece i tratti salienti della vicenda ovidiana in una felice complementarietà di fonti,[57] non senza aggiunte importanti anche in ottica mariniana visto che il Cavaliere desumerà diversi elementi dall'epillio francese, sia pur riplasmandoli alle sue necessità.[58] Emblematico in questo senso il confronto tra Marte e Diana: se nel testo francese Marte «jaloux et furieux» prende l'iniziativa recandosi dalla sorella e la prega – in virtù del debito d'onore contratto per averla salvata da Orione – di scatenere contro Adone un «sanglier furieux» (descritto con lo stesso aggettivo del dio della guerra) e Diana acconsente con un cenno del capo, nel poema mariniano sarà la dea della caccia a scuotere Marte dalla sua paralizzante gelosia, ordendo la vendetta combinata che porterà alla morte del giovane e portando così la controparte femminile ad essere ancora una volta quella proattiva.

Il dio della guerra quindi, tramite la sorella, invia un terribile cinghiale sulle tracce del giovane «berger et chasseur». Caratteristica dell'Adone di Ronsard è di essere al contempo cacciatore e pastore, con quest'ultima caratteristica che si intreccia con la connotazione di poeta. Eppure questo «pastoureau [...] veneur

---

[56] Anche Alamanni chiude con l'inscurirsi del cielo: «Così parlando, il ciel già bruno intorno / Fece al fin segno ai buon' Dameta e Dafni / Che tempo era a trovar ll'albergo homai» (vv. 139-141)

[57] Cfr. A. GRILLI, *Adone,* cit., pp. 49-53.

[58] I versi di apertura dell'epillio «Vien lire de Venus le bien et le malheur, / Car toujours un plasir est mellé de douleur» echeggiano nel mariniano «smoderato piacer termina in doglia». Il rinvio, segnalato già da Pozzi ma non troppo convincente per Russo, è interessante proprio per il leggero ma significativo slittamento visto che non il piacere *in toto* viene connesso al dolore ma solo quello «smoderato», sottintendendo così che sia possibile un piacere libero da preoccupazioni.

[...] enfant», come lo descrive Marte, di fronte alla fiera non fugge. Il momento decisivo dell'aggressione è il ponte per passare da Ovidio a Bione e viene così proposto da Ronsard:

xxi. Ronsard, *Adonis,* vv. 179-194

Il regard deça, il regarde dela:
Il chassa longuement et longuement alla
Sans trouver nulle proye; à la parfin il treuve
Un sanglier, le malheur de sa premiere preuve.
Ses yeux estoient de feu et son dos herissé
De poil gros et rebours se tenoit couroussé:
Escumeux il bruyoit, comme par les vallèes
Font bruit en escumant les neiges devalées,
L'hyver, quand les torrens se roulent contre val,
Et font au laboureur et aux bleds tant de mal.
Il se tint ferme en pied pour enferrer la beste,
Et luy planter l'espieu au plus haut de la teste.
Le fer se reboucha: le sanglier estonné
Se recule à costé, puis soudain retourné
De travérs luy possa ses defenses en l'heine,
Et tout pasle et tout froit l'estendit sur la pleine.
Au cry de son amy la pauvre amante vint
[...]

Manca del tutto il cromatismo del sangue e anche la descrizione della ferita rispetta la stringata indicazione ovidiana «sub inguine» a cui corrisponde «en l'heine»: di fatto, non sappiamo neanche se Adone è morto o moribondo e lo scopriremo solo in chiusura del componimento quando «Luy, tournant vers le ciel les yeux, fit un souspir, / puis pressé de la mort, il se laisse assoupir / sans forse et sans vigueur dans les bras de la belle / ainsi qu'on voit fallir sans cire une chandelle». Lo sguardo di Adone verso l'alto e verso Venere è l'esatto opposto di quello di Venere che chiudeva l'elegia di Mellin. Da Mellin, Ronsard sembra anche derivare uno dei due brevi accenni cromatici: i vv. 255-256 «Toute belle fleur blanche a pris rouge coulleur, / Et rien ne vit aux champs qui ne vive en douleur» sono vicini a quelli della *Deploration* che recitano «Le sang rougit mainte fleur, / Qui blanche estoit autour née; / Et mainte est de large pleur / En couleur blanche tournée», un'immagine che non si ritrova nell'originale di Bione, ma da cui Ronsard espunge il dettaglio del sangue, che sarà brevemente menzionato solo successivamente, nel parallelismo tra il sangue di Adone che fa nascere le rose e le lacrime di Venere che fanno nascere gli anemoni (vv.298-

302), questo sì tratto dal modello ellenistico (e ripreso tral'altro anche da Alamanni).

Posto che né il sangue né la ferita concorrono all'estetica della violenza nel testo francese, non resta che analizzare in che modo il «trux aper» sia reso da Ronsard. Se è vero che il pelo ispido del cinghiale è un tratto abbastanza topico, è pur vero che il cinghiale di Ronsard con occhi «de feu», il pelo «grosso e ritorto» ed «escumeux» presenta le medesime caratteristiche e nel medesimo ordine della fiera di Tarcagnota che «ardenti gli occhi avea, lungo hirto il pelo, spuma in bocca». Entrambi contaminano *Met. X* con il cinghiale calidonio di *Met. VIII,* vv. 285-288.[59] Altro strumento retorico di largo uso per esprimere la violenza impetuosa del cinghiale è quello della similitudine, tant'è che sia Tarcagnota sia Ronsard proseguono poi la descrizione in tal senso. Alla «tempestosa onda marina» della *favola* il poeta francese sostituisce le nevi «escumant» – in figura etimologica con il *sanglier* «escumeux» – di inverno quando «les torrens» si precipitano a valle, in coincidenza, quantomeno nei significanti, con la similitudine aggiunta da Dolce nell'edizione del 1561 delle *Trasformationi*: «Con quel furor, che scende giù d'un colle / precipitoso fiume, che disciolse / da densa neve il ritornar del sole, quando adornar di fiori i prati suole». L'azione concitata è poi tutta concentrata in sei versi, scanditi da ben otto verbi che tratteggiano perfettamente il transito da un Adone attivo – con la principale «il se tint» e le due infinitive, la prima con «enferrer» dove il cinghiale è complemento diretto e poi la seconda con «planter» ove è complemento indiretto – a un Adone passivo. Il passaggio è segnato da «le fer se reboucha», dopo di che tutti gli altri verbi vedranno come soggetto il cinghiale, partendo ancora una volta da un verbo riflessivo («se recule») per arrivare poi alle azioni a danno di Adone («luy poussa»; «l'estendit») che lo lasceranno «tout pasle et tout froit».[60]

---

[59] «Sanguine et igne micant oculi, riget horrida cervix, et saetae similes rigidis hastilibus horrent, [stantque velut vallum, velum alta hastilia saetae.] / fervida cum rauco latos stridore per armos spuma fluit [...]».

[60] Nello stesso identico modo si trova il giovane cacciatore nell'*Adonis, ou la chasse du sanglier* di Jean Passerat, pubblicato postumo in *Recueil des oeuvres poétiques* (Parigi, 1606), in un susseguirsi di eventi vicino allo stringato racconto di Ronsard. Anche in questo caso Adone impugna «l'espieu» e punta il piede, anche qui la ferita è all'altezza dell'inguine e anche qui Adone finisce disteso pallido e freddo. Originale – ma in linea con la tradizione adonia – è invece il rimando a Diana e alla sua vendetta contro Venere: «Soeur de Phoebus tu le voulus ainsi / De longue main courroucee et despite / Contre Venus, pour la mort d'Hippolyte. / S'esbahit-on dequoy nous sommes tels, / si le courroux pique les Immortels? / La male-beste en retournant sa hure / vers le Chasseur, l'atteignit d'auventure / Pres de la cuisse, et l'aine luy fendit, / puis palle

Ronsard trova un precoce estimatore e imitatore nel connazionale Gabriel Le Breton e nella sua tragedia *Adonis,* sottolineando nuovamente la capacità di adattamento del mito adonio ai più disparati generi letterari. Calata nel suo contesto, con Adone riflesso del compianto re Carlo IX, la tragedia si chiude sul lamento luttuoso di Venere che occupa tutto il V atto, con ovvi rimandi a Bione e Ronsard. Da quest'ultimo è ripresa la funzione di Marte, fautore della vendetta contro Venere «misérable putain», in un gioco di innalzamenti e abbassamenti che sottosta all'intera opera,[61] mentre decisamente ampliato è il ruolo di Diana, partecipante attiva e promotrice della violenta vendetta trasversale. È infatti lei a chiudere il terzo atto e il discorso col fratello: «Gradive arme-puissant ta raqueste m'invite / De traiter le mignon selon son demerite». Secondo la consuetudine drammaturgica, la morte di Adone non è mostrata ma raccontata, ed è quanto accade nel IV atto per bocca di Silvin. Come già in Ronsard e poi in Marino, prima viene introdotto il *locus horridus* dai caratteri infernali («un vallon escarté, / solitaire, mussard, remply d'obscurité») e poi il cinghiale, con tratti altrettanto infernali amplificati da rimandi mitologici, tanto che sembra sputare fuoco dalle narici.[62] L'uccisione si svolge in un attimo, dopodiché il cinghiale sparisce, più veloce di un lampo come racconta Silvin:

xxii. Gabrile Le Breton, *Adonis,* vv. 239-246

Adonis qui de loin voit approcher la beste
Advance le pied gauche et sur l'autre s'arreste,
Il se plante debout, et brandit asseuré
Contre le porc fumeux, son trenchant aceré,
Lequel exempt du coup à costé se devoye
Et naurant Adonis mort à terre l'envoye.

---

et froid sur l'herbe estendit» (p. 25). Il poemetto in onore di Monsieur de Sancy è nella prima parte occupato dalla descrizione di Adone e dai topici avvertimenti di Venere. Dopo l'uccisione del «heureux chasseur», il poeta lascia spazio agli effetti cromatici – con il sangue cremisi dal quale «la terre fut teinte», tanto da essere fecondata e da far nascere un fiore dell'identico colore, il quale, come vuole il testo ovidiano, è «plaisante à l'oeil, mais de peu de duree». Come in Mendoza, l'autore francese preferisce concentrarsi su tutto ciò che precede il lamento di Venere, evocando quest'ultimo e i suoi effetti solo tramite litote: «Ie ne diray les plaintes et clamours [...]; / Nyne diray comme les blanches fleurs, / Lis et muguets nasquirent de ses pleurs». cfr. J. PASSERAT, *Adonis, ou la chasse du sanglier*, in ID., *Recueil des oeuvres poétiques [...]*, Paris 1606, pp. 21-26.

[61] Cfr. A. PREDA, *Il mito di scena: Adonis di Gabriel Le Breton (1579),* in *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzucchi Doglio*, Roma 2010, pp.531-547.

[62] Anche per il cinghiale caledonio di Ovidio «fulmen ab ore venit, frondes adflatibus ardent» (*Met.,* VIII, 289).

Je poursuis le meurtrier, mais de moy se mocquant
Plus viste qu'un esclair, il se perd quant et quant.

Della postura di Adone si ricorderà Marino in *Ad.,* XVIII, 91, nell'ultimo vano assalto: «Sopra il manco si pianta e mentre il fiede / segue la destra man col destro piede», con la differenza che Le Breton nega al giovane cacciatore persino la possibilità di ferire il cinghiale, sia pur inutilmente. Non c'è spazio per il dubbio: Adone non è pallido e freddo come in Ronsard ma icasticamente «mort» e solo la sua ombra potrà tornare nell'ultimo atto della tragedia.

In ultimo, l'epillio *Adonis* di La Fontaine, apparso per la prima volta nel 1658 per Nicolas Fouquet, uomo di punta della corte di Luigi XI e poi pubblicato nel 1661 in appendice al romanzo *Les amours de Psyché et de Cupidon,* in un accostamento che già in Marino aveva rivelato la specularità tra le due coppie di amanti e il diverso esito dei loro amori. Grilli evidenzia come il tratto peculiare di questo Adone sia la sua epicizzazione con l'occhio rivolto soprattutto all'eroe della nuova epica, Enea. In questo processo l'episodio della caccia al cinghiale viene notevolmente ampliato rispetto agli altri testi francesi e contaminato palesemente con *Met. VIII* e la vicenda del cinghiale caledonio.

Nella sua «peinture», dopo l'innamoramento tra i due e i loro trastulli, La Fontaine racconta che Venere deve partire, non rinunciando ad avvisare Adone dei pericoli della caccia e ricordandogli che «sur tout, de vostre sang il me faut rendre compte». Scomparsa Citerea, Adone è preso da «molle oisiveté [...] triste solitude» e «noire inquietude». Nel poema secentesco l'angoscia della noia, che colpisce Adone quanto Citerea è ancora presente, viene spazzata via dall'ottenuto permesso di andare a caccia, con tutti gli avvertimenti topici fatti dalla dea. Nel testo francese, il giovane viene addirittura spinto verso l'attività venatoria da una generica impersonale («on luy dit que la chasse est un puissant remede»), essendo l'unica attività, insieme agli amori, che occupa «les Heros». Gli eroi sono chiamati a raccolta da Adone ed è qui che si innesta la contaminazione con la caccia del cinghiale caledonio, «monstre enorme et cruel», «plein de rage», simile a un brigante che irride le leggi e che si sente sicuro in quei boschi. Così «le moment fatal est enfin arrivé», alludendo apparentemente alla morte della belva ma già avvisando il lettore accorto dell'inevitabile finale.

Accompagnato dalla schiera di eroi – tra cui l'affascinante Aretusa – che ricalca *Met.* VIII, vv. 300-328, Adone giunge in prossimità del *locus horridus,* ove il cinghiale si è arroccato sentendosi al sicuro «cependant les destins hastent sa derniere heure», ancora con una voluta ambiguità perché ad avvicinarsi è

anche l'ultima ora di Adone. Possiamo suddividere la narrazione della caccia in due grandi scene: la prima è dominata dalla figura furiosa del cinghiale, la seconda dalla figura eroica di Adone. In mezzo l'episodio di Palmiro: una volta visto il compagno ferito, il figlio di Mirra è preso dall'ira e si scaglia contro il cinghiale. L'episodio ricalca chiaramente il motivo epico già di Achille e Patroclo e poi di Enea e Pallante ma non si ritrova nella caccia caledonia. Tuttavia non è la prima volta che viene associato ad Adone. Lo aveva fatto già Marino, abbassandolo e rimodellandolo, sostituendo al fedele amico il fedele cane Saetta. Se è vero dunque che «l'influenza di Marino, benché cruciale nella formazione di la Fontaine, ha già cessato, a quest'altezza cronologica, di esercitare un ruolo esclusivo»,[63] in questo caso possiamo ravvisare una contaminazione al quadrato, ove nella vicenda venatoria di *Met. VIII* viene inserito il motivo suddetto seguendo il susseguirsi delle vicende mariniane, opportunamente rilette per soddisfare l'esigenza di epicizzazione del testo francese.

All'attacco dei cani e dei cacciatori il cinghiale risponde con tutta la sua forza distruttiva, mietendo vittime tra gli uni e gli altri:[64]

> Cependant le Sanglier passe à d'autres trophées:
> Combien voit-on sous luy de trames etoufees!
> Combien en coupe-t-il! que d'hommes terrassez!
> Que de chien abbatus, mourans, morts, et blessez!
> Cheveaux, arbres, chasseurs, tout eprouve sa rage.

L'azione violenta del cinghiale non è quindi limitata al solo Adone ma investe tutto e tutti in un'*amplificatio* che porta lo stesso animale ad assumere i tratti di tanti guerrieri epici enormi, mostruosi, vendicativi ma valorosi:

> C'est ansi qu'un guerrier, pressé de toutes parts,
> Ne songe qu'à perir au milieu des hasard:
> De soldats entassez son bras jonche la terre;
> Il semble qu'en luy seul se termine la guerre;
> Certain de succomber il fait pourtant effort,
> Non pour ne point mourir, mai pour venger sa mort.

---

[63] A. GRILLI, *Adone,* cit., p. 67.

[64] Valga per tutti il ritratto dell'anonimo cacciatore ucciso dal cinghiale: «Il connoist, mais trop tard, qu'il s'est trop avancé; / Son visage paslit, son sang devient glacé; / L'image du trépas en ses yeux est emprainte; / Sur le teint des mourans la mort n'est pas mieux peinte. / Sa peur est pourtant vaine, et sans estre blessé / Du Monstre qui le heurte il se sent terrassé».

Tel et plus fier encor l'animal se presente;
Plus le nombre s'accroist, plus sa fureur s'augmente;
L'un a les flancs ouverts, l'autre les reins romptus;
Il mâche et foule aux pieds ceux qui sont abatus.

Dopo questa violenza che fa a pezzi, ferisce, spezza, mastica, schiaccia e uccide si pone l'episodio di Palmiro, alla cui vista Adone reagisce e «sa colere en vedient plus ardante et plus forte». Incurante del pericolo l'eroe avanza, nonostante gli avvertienti di Capi che lo invita all'astuzia anziché al coraggio. La descrizione dello scontro tra i due è tra le più interessanti all'interno della tradizione del mito adonio perché carica l'eroe imbelle per eccellenza e una bestia animale di movenze epiche. È un paradosso che si rivela chiarissimo già dall'invocazione a Venere che Adone fa sul punto di lanciare il suo dardo, pregando la dea di raddoppiare la sua forza, un compito a cui sarebbero stati adatti ben altri rappresentati del *pantheon* divino. Si giunge così all'ora fatale, il cui *pathos* è accresciuto dal riferimento agli altri cacciatori: al valore, alla velocità e all'impetuosità dei due protagonisti fa da controcanto la lenta e decisiva incertezza degli altri:[65]

xxiii. Jean La Fontaine, *Adonis,* vv. 472-511
A ces mots, dans les airs le trait se fait entendre.
A l'endroit où le monstre a la peau la plus tendre
Il en reçoit le coup, se sent ouvrir les flancs;
De rage et de douleur fremit, grince les dents,
Rappelle sa fureur, et court à la vengeance:
Plein d'ardeur et leger Adonis le devance;
On craint pour le heros, mais il scait eviter
Les coups qu'à cet abord la dent luy veut porte
[...]
Courez, courez chasseurs un peu trop tard vaillans,
Detorunez de vos noms un eternel reproche,
Vos efforts sont trop lents, dés-ja le coup approche
[...]
Enfin, de ces foréts l'ornement et la gloire,
Le plus beau des mortels, l'amor de tous les yeux,
Par le vouloir du Sort ensanglante ces lieux:
Le cruel animal s'enferre dans ses armes,
Et d'un coup aussi-tost il detruit mille charmes.

[65] I cacciatori 'in ritardo' si ritrovano pure nella *Venere addolorata* di Basile per cui vedi *supra.*

Ses derniers attentats ne sont pas impunis;
Il sent son coeur percé de l'epieu d'Adonis;
Et luy poussant au flanc sa defense cruelle
Meurt, et porte en mourant une atteinte mortelle.
D'un sang impur et noir il purge l'univers,
Ses yeux d'un somme dur sont pressez et couverts,
Il demeure plongé dans la nuit la plus noire:
Et le vainqueur à peine a connu sa victoire,
Joüy de la vengeance, et gousté ses transports,
Qu'il sent un froid demon s'emparer de son corps;
De ses yeux si brillans la lumiere est esteinte,
On ne void plus l'eclat dont sa bouche estoit peinte,
On n'en voit quel es traits; et l'aveugle trepas
Parcourt tous les entroits où regnoient tant d'appas.

Il momento *clou* della vicenda viene costruito da La Fontaine con un sapiente alternarsi del focus tra l'uomo e animale. Contrariamente alla maggior parte della tradizione qui il colpo di Adone va a segno, aprendo «les flancs» del cinghiale mentre l'assalto di quest'ultimo inizialmente è fallimentare non perché il cinghiale non sia furente e impetuoso bensì per le capacità di Adone che sa come evitarlo. Ma, nonostante il *power up* dell'eroe, l'esito per lui non può essere diverso e dall' «enfin» del v. 493 assistiamo all'atto finale del tragico scontro. Non una vendetta precisa ma il volere del fato ha voluto la morte di Adone, usando il cinghiale come proprio strumento, capace con un sol colpo di spazzar via le mille incantevoli bellezze del giovane. Come accadeva nell'*Hypnerotomachia Poliphili,* a più di un secolo e mezzo di distanza, La Fontaine fa sì che i due si uccidano a vicenda, descrivendo le loro morti con voluti parallelismi che fanno del cinghiale lo specchio deformante del «plus beau des mortels». Come Adone lo aveva ferito al fianco, così il cinghiale sferra «au flanc sa defense cruelle». Le due uccisioni sono finemente intrecciate: il cinghiale nell'ultimo assalto sente il cuore trafitto, con la sovrapposizione resa dalla figura etimologica del v. 501 «muert, et porte en mourant une atteinte mortelle»; mentre il «vainquereur» nel momento stesso in cui gusta la vendetta e la vittoria – con i termini uniti dall'allitterazione della fricativa –, sente il freddo della morte. Così, se la morte del giovane insanguina quei luoghi, la morte della fiera purifica l'universo da un sangue impuro e nero. Non ci sarà spazio, invece, per il sangue puro e brillante di Adone nel succesivo lamento di Venere. In ultimo, il parallelo degli occhi. Per quelli di Adone, La Fontaine riprende il topico accostamento di occhi e bocca presente già in Bione e ricorrente, tra gli altri, in Alemanni. Alla

scomparsa dell'«eclat» con cui erano dipinte le sue labbra, si affianca così lo svanire della luce che irradiava dai suoi occhi, lasciando spazio solo a «l'aveugle trepas». Se però Adone viene comunque collegato a un universo luminoso di cui adesso l'intero mondo è privato – come rivela la similitudine vegetale dei vv. 509-515 –[66] il cinghiale è invece un essere oscuro e quando i suoi occhi sono chiusi da un duro sonno «il demeure plongé dans la nuit plus noire». Su una notte altrettanto nera si chiude l'epillio di La Fontaine, quando Venere dopo essersi disperata tace e lascia quei luoghi di morte in «une profonde nuit».

Se per i testi francesi ci siamo spinti anche oltre la metà del Seicento, per la selezione inglese prendiamo in esame testi che si susseguono in meno di un decennio. Un punto di contatto è per la verità offerto dal componimento della poetessa Pernette Du Guillet *Conde claros de Adonis.*[67] Come per i *Sixe idillia* inglesi e per il testo latino di Minturno (nonché naturalmente per il poema marianiano), anche in questo caso ritroviamo il processo al cinghiale, con la vicenda che parte posteriormente alla morte di Adone, dimostrando come la linea dell'idillio pseudo teocriteo abbia avuto fortuna nelle diverse letterature. Nel testo francese Amore e Psiche odono infatti il lamento del cigno – eco del lamento di Venere – e si uniscono al compianto presso il corpo di Adone.[68] Venere, disperata, chiede che le sia portato davanti il cinghiale, volendo addirittura strangolarlo ella stessa con la sua «main tendre» ed è dissuasa solo dall'intervento delle Grazie. L'animale prende la parola con un «son doulc et piteux» e racconta di come abbia perso la ragione di fronte alla bellezza d'Adone, caduto «tout sanglant» sotto l'attacco del suo dente. Tuttavia, rispetto alle altre traduzioni, per quanto Venere perdoni il cinghiale commossa dalle sue parole, vuole che porti per sempre «une marcque de son faict»: così «les piedz» dell'animale si aprono nella nota forma dello zoccolo bifurcuto. Dunque, come farà poi Marino, la poetessa francese segue il modello per quanto riguarda il processo al cinghiale ma innesta un'originale versione della punizione inflitta.

I già menzionati *Sixe idillia,* pubblicati nel 1588 forniscono invece la traduzione in lingua di alcuni selezionati idilli teocritei, tra cui viene incluso erroneamente anche *Adonis.* Anche in questo caso, l'unica violenza presente è

[66] «Ainsi l'honneur des prez, les fleurs, present de Flore, / Filles du blond Soleil et des pleurs de l'Aurore, / Si la faulx les atteint, perdent en un moment / De luers vives couleurs le plus rare ornement»

[67] P. DU GUILLET, *Conde claros de Adonis,* in ID., *Rymes […],* Lyon 1545.

[68] Si noti anche il dato coloristico in comune con Mellin per cui Venere «plus ne veult porter / ny le vert, / ny couleur gaye».

quella evocata dal cinghiale perché l'idillio parte dal momento immediatamente successivo alla morte di Adone: «When Venus first did see / Adonis dead to be». Il dato essenziale, come ben noto, è che attraverso traduzioni come questa la variante del cinghiale innamorato di Adone e poi precessato da Venere ha continuato a sussistere tra le maglie della tradizione adonia, per poi esser consacrato da Marino. Ciò che riusciamo a ricavare è che certamente il cinghiale ha ferito il giovane alla coscia, come sottolineato dall'interrogatorio di Citerea («Didst thou this high so wounde?») e dalla risposta del cinghiale:

xxiv. Anonimo, *Sixe Idillia,* vv.28-38[69]

J minded non to kill,
But as an image still,
J him beheld for love,
Which made me forward shove,
His thigh, that naked was,
Thinking to kisse alas.
And that hath hurt me thus.
Wherefore these teeth, Venus,
Or punish, or cut out.
Why beare I in my snowt,
These needlesse teeth about?
If this maie not suffise,
Cut off my chaps likewise.

Varrà la pena ricordare che quando proporrà l'episodio, presente pure in Tarcagnota, Marino opterà per uno slittamento della ferita. Se nell'ott. 94 si racconta del vento che «alzò la vesta e [...] scoprì la coscia» ad Adone, già in quella successiva il bacio mortale arriva sul fianco e in questi termini sarà rievocato dal cinghiale nell ott.238, ove è ormai il fianco stesso ad esser diventato «ignudo». Come già visto per il c.XVIII, il cinghiale viene perdonato da Venere commossa dalle sue parole – forse anche per un processo di *transfert* – e anziché riparare nuovamente nel bosco «he followde Venus still» punendosi poi col fuoco, come nella *favola* di Tarcagnota.

Se la penna di Marino si spegne con l'*Adone,* quella di Shakespeare si era accesa con il poemetto *Venus et Adonis,* pubblicato nel 1593[70] e con un gran numero di ristampe tra il 1594 e il 1610, tanto che nel volume *Palladis Tamia,*

[69] THEOCRITUS, *Sixe idillia […],* London 1922.
[70] W. SHAKESPEARE, *Venus and Adonis,* london 1593.

Francesco Meres poteva già scrivere che «la soave e arguta anima di Ovidio vive ancora nell'amabile Shakespesare».[71] Non a caso, Grilli parla di «rivoluzione shakesperiana» dato che qui Adone non è innamorato di Venere, tant'è che i primi attacchi a cui il giovane deve sottostare sono propio quelli della dea che lo tira giù da cavallo, lo prende, lo getta in terra:

> Even as an empty eagle, sharp by fast,
> Tires with her beak on feathers, flesh, and bone,
> Shaking her wings, devouring all in haste
> Till either gorge be stuffed or prey be gone,
> Even so she kissed his brown, his cheek, his chin,
> And where she ends she doth anew begin.

Anche Venere, alla pari del cinghiale, non è mai sazia di Adone come rivelano versi del tipo «yet mayst thou well be tasted» (v.), «but, O, what banwuet wert thou to the taste» (v. 445), ove il condizionale esprime tutta la frustrazione divina, finché:

> Now quick desire hat caught the yielding prey,
> And gluttonlike she feeds yet never filleth.
> Her lips are conquerors, his lips obey,
> Paying what ransom the insulter willeth,
> Whose vulture thought doth pith the price so high
> That she will draw his lips' rich treasure dry.
>
> And having felt the seetness of the spoil,
> With blindfold fury she begins to forage.

La dimensione venetoria e quella erotica sono immediatamente sovrapposte, a partire proprio dal loro approccio violento e mai soddisfatto, e dell'una e dell'altra è vittima Adone. Immediatamente al verso successivo (v. 555) il lemma «blood» fa la sua prima comparsa, qui riferito al sangue di Venere che ribolle ma ben presto connesso al giovane cacciatore, ed è seguendo la scia di sangue che possiamo ricostruire la straordinaria estetica della violenza del poeta inglese, non limitata alle sole prove teatrali, ma anche al resto della sua produzione. Nella scelta dei lemmi, nella costruzione delle immagini di morte e nella tessitura del *climax* d'angoscia che si impadronisce di chi resta, il

[71] Cfr. S. MANFERLOTTI, *Shakespeare,* Roma 2010, pp. 36-37.

drammaturgo inglese compie un'operazione rivoluzionaria, grazie alla quale anche se il lettore non 'assiste' alla morte di Adone ne vive appieno la tragicità, mediata dal *point of view* di Citerea. È per bocca di Venere che otteniamo la prima descrizione del furibondo cinghiale, seguendo i tratti topici della tradizione sia pur caricati dalla forza espressiva senza uguali di Shakespeare: così il pelo irsuto del cinghiale diventa «a battle set of bristly pikes», i suoi occhi «like glomworms shine» quando è preso dalla rabbia, il suo grugno capace di scavare «sepulchers» ovunque vada. È sempre Citerea a evocare per prima la morte del giovane, quasi dipingendo l'immagine davanti ai suoi occhi e a quelli dei lettori: «And more than so, presenteth to mine eye / The picture of an angry chafing boar, / Under whose sharp fangs on his back doth lie / An image like thyself, all stained with gore, whose *bolod* upon the fresh flowers being shed / Doth make them droop with greif and hang the head» (vv. 661-666).

Il presentimento di Venere si trasforma ovviamente in realtà: non assistiamo alla morte di Adone ma seguiamo in un *crescendo* l'angoscia che si impadronisce di lei quando sente i cani e il corno e capisce che si tratta della caccia fatale. Nella sua corsa forsennata scorge l'«hunted boar, / whose frothy mouth bepainted all with red, / like milk and *blood* being mingled both together», anticipando così il cromatismo rosso/bianco che segna il corpo martoriato di Adone. Dopo l'incontro con «that *bloody* beast» arriva sul luogo del delitto. Finalmente passiamo dal presentimento e dalla sensazione uditiva alla percezione visiva, come sottolineato dal v. 1031 «which seen, her eyes [as] murdered with the view». Gli occhi della dea non sono semplicmente feriti ma uccisi da quella vista e si ritraggono nelle buie orbite di fronte a quella «*bloody* view». Tuttavia non possono fare a meno di indugiare su quel corpo martoriato, arrivando a triplicare la ferita di Adone che ci viene così descritta:

xxv. Shakespeare, *Venus et Adonis,* vv. 1049-1058; 1063-1068

[...]
This mutiny each part doth so surprise
That from their dark beds one more leap her eyes

And, being opened, threw unwilling light
Upon the wide wound that the boar had trenched
In his soft flank, whose wonted lily white
With purple tears, that his wound wept, had drenched.
No flowers was nigh, no grass, hearb, leaf, or weed,
But stole his blood and seemed with him to bleed.

This solemn sympathy poor Venus noteth.
Over one shoulder doth she hang her head.
[...]

Upon his hurt she looks so steadfastly
That her signt, dazzling, makes the wound seem three,
An then she reprehends her mangling eye,
Thatmakes more gashes where no breach should be.
His face seems twain, each several limbi s doubled,
For oft the eye mistakes, the brain being troubled.

La «wide wound» viene collocata all'altezza del fianco, come già in Dolce, ricordando con quel «soft» sia la mollezza della carne d'Adone, quanto la sua delicatezza e liscezza. Giocando ancora sull'aspetto fonico della 'w', la ferita piange lacrime di un rosso sempre più scuro tanto da inzuppare il fianco bianco come un giglio ed è talmente copioso che viene assorbito da ogni filo d'erba, fino a far sembrare che tutto sanguini con lui. L'estetica del sangue in questo caso non è finalizzata al solo cromatismo ma diventa una visione dell'orrore che invade gli occhi e la mente di Venere: come nella sua 'profezia' da Cassandra al v. 666 i fiori «drop with grief and hang the head», allo stesso modo ora «she hang her head». La testa inclinata, gli occhi fissi, il dolore crescente fanno sì che arrivi a triplicare le ferite di Adone, come se la violenza visibile e tangibile non fosse sufficiente a rispecchiare l'orrido delitto compiuto e la sua sofferenza.

Sebbene Shakespeare non descriva l'attimo dell'uccisione, ciò non toglie che il suo testo sia quello più marcatamente 'tragico' e 'orrido' all'interno della tradizione adonia, tragicità data pure dalla continua ambigua sovrapposizione tra Venere e il cinghiale. Non conosciamo infatti le ragioni del cinghiale, non sappiamo se un filo di vento ha alzato la veste di Adone scatenando la sua lussuria, non sappiamo se il cacciatore gli si è parato davanti o viceversa, non sappiamo se il cinghiale è stato strumento dell'ira divina. Possiamo solo procedere per ipotesi, esattamente come fa Venere: o la belva non si è accorta della bellezza di Adone e, se invece l'ha guardato in volto «he thought to kiss him and hat killed him so», dove l'allitterazione unisce in un nodo indissolubile l'atto del baciare e dell'uccidere. E a questo punto, la dea non può far altro che identificarsi con il «loving swine» che ha conficcato le zanne nel «soft groin» di Adone: nel momento in cui l'azione del cinghiale si tinge di erotismo, ecco che Shakespeare, pur mantendo l'aggettivo chiave «soft», lo riferisce non più al fianco ma all'inguine, caricando anche la successiva confessione di Venere di

morbosità oscena: «Had I been toothed like him, I must confess, / With kissing him I should have killed him first».

La dea infine si tinge la faccia col sangue raggrumato e osserva la vita scomparire dal corpo di Adone pezzo per pezzo: «lips», «hand», «ears», «eyes» rimandano tutti anche alla percezione sensoriale e alla dimensione sensibile della carne da cui ormai il giovane è escluso. Alla fine è l'intero corpo di Adone ad evaporare e resta solo il suo sangue da cui spunta un fiore purpureo striato di bianco «resembling well his pale cheeks and the blood / which in round drops upon their whiteness stood». Questo fiore, «next of blood» del giovane amato e perduto, appassirà nel seno della dea – ormai «hollow cradle» –, trovando qui un rifugio pari al sangue d'Adone da cui era nato. Nel suo strazio Venere profetizza gli effetti distruttivi dell'amore: da questo momento in poi «all love's pleasure shall not match his woe». L'accostamento di piacere e dolore non può non ricordarci il verso mariniano «smoderato piacer termina in doglia» così come la sentenza di Ronsard «Car toujours un plasir est mellé de douleur», registrando tuttavia le opportune differenze. In Ronsard c'è una mistura dei due elementi, come se fossero intrecciati e indistinguibili; in Marino non è il piacere generico ma quello eccessivo che finisce in «doglia», identificando però così due momenti separati, sia pur connessi nella catena consequenziale; in Shakespeare l'uno e l'altro aspetto si fondono perché «sorrow on ove herafter shall attend», ove il verbo intende una compartecipazione e un accompagnamento parallelo, e perché l'amore sarà «find sweet beginning but unsavory end», ove invece abbiamo inizio e fine con quest'ultima che con i suoi dolori e le sue amarezze soverchierà i piaceri e le dolcezze del primo. È infatti sulla nota luttuosa che si chiude il poemetto: come in Mellin, anziché aver visto Venere arrivare col carro presso il corpo di Adone, la vediamo allontanarsi su di esso, stavolta senza neanche concedere un ultimo sguardo ma volendo «to immure herself and not be seen».

Nell'ambito dell tradizione inglese, una menzione va fatta anche per l'*Astrophel* di Edmund Spenser, elegia pastorale pubblicata nel 1595 nel volume *Collin Clouts Come Home Again* come tributo alla memoria di Sir Philip Sidney, poeta-soldato, noto per la sua raccolta di sonetti *Astrophel and Stella* e soprattutto per l'*Arcadia,* romanzo pastorale in prosa che avrebbe influenzato un'intera generazione di letterati. Sotto le vesti di Astrophel si muove quindi chiaramente il Sidney poeta, la cui morte viene qui raccontata, pianta e celebrata con i motivi

ricorrenti del mito adonio, mediati soprattutto da Bione e Ronsard. [72] Durante la caccia in una «wide forest» ecco che avviene lo scontro fatale col cinghiale:

xxvi. Edmund Spenser, *Astrophel,* f2v-f3r.

So as he rag'd emongst that beastly rout,
A cruell beast of most accursed brood:
Upon him turnd (despeyre males cowards stout)
And with fell tooth accustomed to blood,
Launched his thigh with so mischievous might,
That it both bone and muscles ryved quight.

So deadly was the dint and deep the wound,
And so huge streames of blood thereout did flow:
That he endured not the direfull stound,
But on the cold deare earth miserlfe did throw.
The whiles the captive heard his nets did rend,
And having none to let, the wood did wend
[...]
Ah where were ye, when he of you had need,
To stop his wound that woundrously did bleed?

Ah wretched boy the shape of dreryhead,
And sad ensample of mans suddein end:
Full litle faileth but thoushalt be dead,
Unpitied, unplaynd, of foe or frend.
Whilest none is nigh, thie eylids up to close,
And kisse thy lips like faded leaves of rose.

A sort of shepheards sewing of the chace,
As they the forest raunged on a day:
By fate or fortune came unto the place,
Where as the lucklesse boy yet blleding lay.
Yet blleding lay, and yet would still have bled,

[72] Il legame tra i tre testi è ben noto da tempo. Cfr. T.P. HARRISON, JR. *Spenser, Ronsard, and Bion,* «Modern language Notes», XLIX, 3(1934), pp. 139-145. Interessante, ad esempio, che nonostante l'esperienza militare di Sidney, Spenser non riprenda il suggerimento di Ronsard di inserire Marte nella vicenda. Naturalmente, viene espunto anche qualiasi ironico e paradossale abbassamento: se alla fine dell'elegia francese Venere, spinta da Amore, dimentica Adone per un pastore di Frigia di nome Anchise, dimostrando come gli amori delle donne siano effimeri quanto i fiori d'Aprile, *Astrophel* viene subito seguito dal lamento di Clorinda, la sorella del morto, senza nulla concedere alla 'donna mobile', anche perché l'amata Stella viene trasmutata in un unico fiore insieme all'amante.

Had not good hap those shepheards thether led

They stopt his wound (toot late to stop it was)
And in their armes then softly did him reare:
[...]

In Bione non viene descritto il momento dell'uccissione mentre in Ronsard, non appena Adone viene lasciato sulla dura terra, Venere accorre al grido dell'amante. Spenser offre un nuovo interessante tassello al mito adonio: il motivo di chi muore solo, di chi poteva essere salvato se solo qualcuno lo avesse soccorso per tempo nel modo giusto, motivo che sembra poter trovare ragion d'essere nelle vicende biografiche di Sidney, ferito e poi morto per gangrena più di venti giorni dopo. Inoltre, contrariamente alle fonti evidenziate, Spenser si concentra sul corpo dell'ucciso in modalità più simili alle *favole* italiane ma con un'attenzione al sangue e al dissanguamento tipica della letteratura elisabettiana – e di cui abbiamo già visto un esempio in Shakespeare –. Il momento dell'attacco fatale riprende i tipici elementi ovidiani, come la ferita all'altezza della coscia e la caduta del giovane cacciatore sulla fredda terra sotto l'urto della belva. Elementi originali sono però il particolare del dente caduto, abituato al sangue, focus nuovo sulle zanne del cinghiale, che scappa poi nel bosco; e la puntualizzazione della profondità della ferita perché son squarciati muscoli e ossa, causando così un continuo flusso di sangue. Riprende invece da Bione il motivo della chiusura degli occhi e dell'impallidrisi delle labbra ma mentre nell'ipotesto ciò portava al bacio di Venere, qui l'autore sottolinea ancora una volta che ciò accade «whilest none is nigh». Differenza fondamentale da Ronsard è il ruolo attribuito alla donna/dea amata: se nel pometto francese Venere si disperava – sempre seguendo la falsa riga dell'*Epitafio* – per la sua immortalità per poi però dimenticarsi ben presto di Adone, spinta da Amore, ivi naturalmente la donna in questione non lamenta la propria natura immortale. Lamenta piuttosto la condizione dell'amato «with crudled blood and filthie gore deformed», tanto da volersi 'deformare' alla pari di lui, nello strapparsi i capelli, nel perdere il roseo colorito, e nel rovinare quel respiro che era «threasury of joy». Questo rispecchiarsi, arriva fino all'ultima prova, perché anche Stella esala la sua anima volendo seguire l'amato «to prove death their hearts cannot divide». E così la metamorfosi non riguarda il solo Astrophel-Adone ma pure la fedele compagnia: gli dei, avendo assistito a tutto ciò e provando compassione per la coppia sfortunata «transformed them there lying on the field, / into one flowre that is both red and blew».

Anche nella letteratura spagnola del *Siglo de oro* il mito adonio ebbe un'enorme fortuna,[73] sia in componimenti più brevi incentrati sul lamento di Venere, sia in opere che per la maggior lunghezza permettono un focus sul momento dell'uccisione. Tra i primi possiamo ricordare almeno il sonetto *A la muerte de Adonis* del Conte di Villamediana – ove ritornano il motivo del bacio e dell'immortalità di Venere –,[74] e quello di Juan de Arguijo *Venus en la muerte de Adonis* in cui viene descritta la fenomenologia del dolore della dea di fronte al «violento / fin de su Adónis», con l'intervento finale della ragione sul dolore.[75] Per i secondi, al di là di testi che contengono un esteso riferimento alla storia di Adone,[76] consideriamo almeno la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*

[73] Cfr. J. CEBRIÁN GARCIA, *El mito de Adonis en la poesia de la Edad de Oro. El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto*, Barcellona 1988; L. CERULLO, *Ovidio nel mondo ispanico. Influenze, echi, riscritture*, in *La poesia di Ovidio: letteratura e immagini*, a cura di C. Buongiovanni, F. Ficca, T. Pangrazi, C. Pepe, C. Renda, Napoli 2020, http://www.fedoabooks.it DOI: 10.6093/978-88-6887-071-3 e più in generale C. ALVAR, J.C. MAINER, R. NAVARRO, *Storia della letteratura spagnola, I, Dal Medioevo all'età dell'oro,* Torino 2021[11], pp. 191-369. Si ringrazia inoltre la professoressa Mercedes Blanco che in occasione del seminario *Variaciones ovidianas en la edad de Góngora* tenutosi presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, Biblioteca Battaglia, 10 novembre 2022, ci ha fornito numerosi spunti sull'importanza della recezione ovidiana nella letteratura spagnola, in riferimento ad opere mitografiche come la *Philosofía Secreta* di Pérez de Moya (Madrid 1585), tappa importante anche per la fortuna delle *Geanologie* boccaccesche, e a opere più maracatamente letterarie in cui ricorre lo schema, tipico della vicenda adonica, del clima idillico contrassegnato da una libertà esasperata che viene minacciata e spazzata via da una figura connotata da violenta virilità (o dalla guerra).

[74] Cfr. CONDE DE VILLAMEDIANA, *La muerte de Adonis,* in ID., *Sonetos,* Alicante 2004.

[75] Cfr. J. DE ARGUIJO, *Venus en la muerte de Adonis,* in ID., *Sonetos,* Alicante 2002.

[76] Si considerino a tal proposito l'*Egloga Tercera* di Garcilaso de la Vega e la *Fabula de Mirra, Adonis y Mirra* nel *Deleitar oprovechando* di Tirso da Molina (Madrid 1635). La prima è opera di un un poeta che contribuì non poco alla prima fase del *Siglo de oro* diffondendo in Spagna la metrica italiana, tant'è che anche l'ecloga viene scritta in ottave dallo schema ABABABCC. Composta nella seconda metà degli anni Trenta, probabilmente durante l'ultima campagna per Carlo V, dopo la dedica a Dona Maria Osorio Pimentel (sposa di don Pedro de Toledo), l'egloga vede quattro ninfe raccontare sulle sponde dl fiume Tajo quattro storie di tragiche amori. La terza, Climene, narra la storia di Venere e Adone nei vv. 169-192: «Climene, llena de destreza y maña, / el oro y las colores matizando, / yva de hayas una gran montaña, / de robles y de peñas variando; / un puerco'entre ellas, de braveza estraña, /estava los colmillos aguzando / contra un moço no menos animoso, / con su venablo en mano, que hermoso. // Tras esto, el puerco allí se via herido / d'aquel mancebo, por su mal valiente, / y el moço en tierra estava ya tendido, / abierto el pecho del ravioso diente, / con el cabello d'oro desparzido / barriendo el suelo miserablemente; / las rosas blancas por allí sembradas / tornavan con su sangre coloradas. // Adonis éste se mostrava que'ra, / según se muestra Venus dolorida. / que viendo la herida abierta y fiera, / sobre'l estava casi amortecida, / boca con boca cage la postrera / parte del

(Venzia 1553) di Diego Hurtado de Mendoza, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* di Juan de la Cueva per poi passare alla tragedia *Adonis y Venus* di Lope de Vega, la quale opera drammatica comporterà necessariamente un riferimento al successivo lavoro di Calderon de la Barca, *La purpura de la rosa.*[77]

Nella *fabula* del Mendoza (Venezia 1553), la vicenda di Adone è intrecciata sin dal titolo con quella di Ippomene e Atalanta, come evidente anche nell'ottava di apertura (ABABABCC), dove i primi quattro versi sono dedicati ad Adone

---

ayre que solia dar vida / al cuerpo par quien ella en este suelo / aborrecido tuvo al alto cielo». Garcilaso mescola due fonti principali, Ovidio e Bione, anche se a quel tempo l'idillio veniva attribuito a Teocrito. Tuttavia, rispetto alla fonte latina, il giovane cacciatore sempre qui fronteggiare in uno scontro alla pari il cinghiale («no menos animos») riuscendo a ferirlo con la lancia senza alcuna *diminutio,* e inoltre la ferita causata dal dente «ravioso» del cinghiale viene collocata all'altezza del petto, diversamente sia da Ovidio sia da Bione. Il particolare del bacio con cui Venere cerca di trattenere l'ultimo respiro di Adone proviene invece dall'ipotesto ellenistico, mentre originale è il motivo dei capelli biondi sparsi e imbrattati per terra, intanto che il sangue di Adone rende rosse le rose bianche secondo il consueto cromatismo. A circa un secolo di distanza, nel 1635 la seconda viene pubblicata nel coacervo del *Deleitar aprovechando,* all'interno dell'agiografia di Santa Tecla, resa con perizia novellistica e scenica. Nel corso della narrazione dei riti adoni, il sommo sacerdote di Iconio pronuncia una canzone, raccontando la storia prima di Mirra e poi del suo sfortunato figlio, già perseguitato da Vulcano e Apollo e ora esposto all'ira di Marte in quanto amante di Venere, tant'è che «no es jabalí el que baxa, / flechas las púas, el marfil nabaja, / el Dios sí en sangre tinto, severo Alcayde del alcázar quinto». Vedendo i cadaveri dei propri cani, si accende l'ira di Adone che «en la derecha planta / cargado el cuerpo, el otro pie levanta, / (digna postura de animar pinceles)»: la posa plastica d'Adone non viene spesso ripresa dall'arte che predilige o il momento in cui il giovane si allontana dalla dea o il compianto di quest'ultima. Tuttavia, la parentetica sottolinea ancora una volta lo stretto legame tra arte e letteratura di fronte al mito adonio. L'attacco di Adone è «valiente» ma non sufficiente, sicché il giovane prova a darsi alla fuga tramutandosi da cacciatore a preda: «huye el que perseguia, / persigue agora el que primero huìa» e nulla può la «juventud briosa» contro la «fatal violencia» di Marte trasformato in bestia. L'attimo dell'uccisione viene descritto senza alcun riferimento alla collocazione della ferita e ricorrendo al topico cromatismo rosso/bianco («Abrió el marsil buido, / puerta a la muerte franca, / que en fe de Reyna en purpura tenida, / prestó su colorido / a la amapola blanca, / su rosicler recuerdos de su herida»), che torna anche con Venere per descrivere la nascita della rosa dalla sua ferita al piede quando la dea accorre presso l'amante ormai morente. Nella chiusa della canzone viene descritta l'invenzione del rito, con il riferimento alla lattuga – ben noto sin dagli *Emblemata* di Alciato – e la preparazione del sepolcro, nell'ottica della rinascita e dell'eternizzazione di Adone: «hasta que resucite con la aurora / Adonis, que eterniza / sus llamas, semidiós, no ya ceniza, / estrella sí, en la parte / que ni se esconte al Sol, ni teme a Marte». Per Tirso da Molina vedi anche la voce curata da Salvatore Battaglia nell'*Enciclopedia Italiana,* Treccani 1937.

[77] Cfr. D. HURTADO DE MENDOZA, *Fabula de Adonis […],* Murcia 1989; J. DE LA CUEVA, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis,* Alicante 1999; L. DE VEGA, *Adonis y Venus,* Alicante 2016; P. CALDERON DE LA BARCA, *La purpura de la rosa,* Alicante 2014.

mentre la seconda metà ad Ippomene. Il componimento si apre sulla ferita di Adone: «El tierno pecho de cruel herida / por la dura salvaje fiera abierto; / la madre del amor tota afligida, / que con lágrimas baña al joven muerto», versi in cui subito spicca la contrapposizione tra il molle petto di Adone – e quindi la ferita non è all'altezza della coscia – e la «dura» bestia selvaggia, così come la struttura della vicenda costruita sui due momenti chiavi della morte e del compianto. Come Atteone con Diana, è qui Adone ad avere il ruolo del *voyeur* quando vede Venere «sobra la verde hierba reposarse».[78] Segue la descrizione dei trastulli dei due con il solito avvertimento di Venere contro «la ira de las fieras» per poi passare, sulla falsa riga del racconto ovidiano, alle vicende di Ippomene e Atalanta. Venere e Adone si sistemano infatti sotto un verde albero, con il poeta che amplia sensibilmente la descrizione del *locus amoenus,* prima di dare il via alla storia 'seconda' (vv. 337 e ssg.).

Al termine del racconto di Venere, mentre Adone è sul punto di meravigliarsi per «la pena de Atalanta» ecco che il cinghiale irrompe sulla scena portando nel giro di poche ottave alla morte del giovane:

xxvii. Diego Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, vv. 761-694

Adonis de la pena de Atalanta
quedaba entre sí maravillándose,
cuando un ventor la voz sorda levanta,
en el rastro de un puerco rodeándose;
conosce el redoblar en la garganta
de la voz, que venía acercándose,
y ve la fiera de bestail braveza
por un canto romper la maleza

Apresurando el paso por un llano
se fue ella derecho cuanto pudo,
apretando con una y otra mano
el agudo venablo por el nudo;
e hirióla con fuerza, mas es vano,
en el derecho lado del escudo;
el arma pentró tan poco adentro
que reparó en el hueso del encuentro.

[78] Cfr. A. TORRE, *L'edonista riluttante. Erotismo, sessualità e mito adonico nel Rinascimento*, «Italique», 17(2014), pp .73-101.

Gobernaban el ánimo y ardor
las juveniles fuerzas y experiencia,
mas no pudieron tanto que al furor
de la fiera hiciesen resistencia,
así que el golpe dado con erorr,
el ímpetu bestial y la violencia
al joven corajoso enamorado
causaron dura muerte en aquel prado;

Porque el puerco herido, incontinente
le recogío en la trompa por derecho,
y, desarmando en él su duro diente,
abrió de cabo a cabo el tierno pecho;
y con la misma furia y accidente,
no contento del daño que había hecho
acuchilló de paso en un instante
cuantos canes topó al lado y delante.

En la hierba quedó el cuerpo extendido
y el alma salió envuelta en sangre y viento
[...]

La prima ottava è dominata dalla sensazione uditiva, dopodiché il poeta dipinge lo scontro in una serie di pose plastiche. Adone stavolta non fugge, ma resta la sua incapacità di ferire il cinghiale seriamente (seconda ottava); alle forze impari corrisponde il confronto tra le diverse connotazioni dei due protagonisti che occupano la terza ottava del nostro estratto: l'ardore, l'esperienza e la forza giovanile di Adone nulla possono contro il furore, l'impeto bestiale e la violenza dell'animale, acuita dal colpo inferto dal cacciatore. Si torna poi alla fisicità dell'assalto, col cinghiale «incontinente» che non può esser trattenuto in alcun modo: tornano così gli aggettivi «duro» e «tierno» in contrapposizione, stavolta per segnalare il duro dente del cinghiale contro il tenero petto di Adone che viene aperto da parte a parte. Non paga, fuggendo, la fiera pugnala con le proprie zanne i cani che le bloccano il passaggio, mentre resta disteso sull'erba il corpo senza vita del giovane, dal quale fuoriescono l'anima e il sangue. La dea che arriva vede il cadavere e il prato «sangriento» e si slancia dal carro verso il «cuerpo muerto». Sul lamento di Venere Mendoza di fatto glissa, preferendo giocare sulle similitudini vegetali e cromatiche del fiore reciso, del bianco gelsomino e del papavero caduchi, adducendo come *excusatio* l'impossibilità di trasumanar per verba il lamento divino e quindi «el partido mejor séra callarlo». Resta solo da

dire che in ricordo di quel dolore, Venere si propone di trasformare il sangue di Adone in fiore rosso e di prendersi la «justa venganza» contro Amore rifiutando d'ora in poi il nome di «madre del Amor».

Al contrario, Juan de la Cueva, come è chiaro sin dal titolo e dalle ottave introduttive intende cantare proprio il «llanto de la diosa más potente» nel suo *Llanto de Venus en la muerte de Adonis,* poema mitologico inserito nella terza parte delle *Obras de Juan de la Cueva* pubblicato nel 1582. Dopo l'introduzione, il poemetto parte *in medias res,* catapultando il lettore direttamente sui topici avvertimenti di Venere al giovante amato e sulla susseguente partenza della dea. «Ida Venus», la scena si sposta immeditamente su Adone e sulla battuta di caccia quanto «al fin, tras de su aliento rastreando / fueron un bravo jabalí alterando»:

xxviii. Juan de la Cueva, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, ott. 12-17

Las cerdas erizadas, hace cara
a los monteros que tras él venían,
y con fiera braveza se repara
a los perros, que apriesa lo seguían;
arrimándose a un roble, en él se ampara,
mas desde fuera recio lo herían,
cuál con saeta, cuál con dardo agudo
en el pecho que pone por escudo.

El monte deja, y sale al verde prado
siguiéndolo los diestros cazadores;
Adonis, que algo estaba desviano,
acude presto oyendo los clamores;
no baja río tan desenfrando
de ecelso monte, ni los voladores
rayos, que arroja Júpiter al suelo,
ni la errante cometa por el cielo,

cuanto en presteza el joven adelanta,
que el viento precedía en la soltura,
que sin tocar al suelo con la planta
al prado sale y deja espesura
ve estar la fiera de braveza tanta
que le admira mirarle la postura,
cómo desvía al uno, al otro acude,
cómo al que llega hiere y lo sacude.

El animoso Adonis acomete

al jablí, que así se defendía,
y con brioso ánimo le mete
el venablo con distra lozanía;
herido, contra el joven arremete,
y el joven, sin mostrarle cobardía,
le aguarda, mas la fiera embravecida
lo dio en la igle una mortal herida.

Penetróle la llaga rigurosa
que la ingle le abrió de parte a parte,
por do la muerte oscura y dolorosa
en él vino a ocupar la mejor parte;
el alma suelta sale presurosa,
y con divorcio natural se parte
del cuerpo el alma que sin dive deja
en la tierra, a ser tierra, u dél se aleja.

Habiendo el corvo diente del cerdoso
jabalí, dado muerte al joven tierno
que tendido en el suelo polveroso
estaba ya entregado al sueño eterno,
la idalia diosa, que el camino airoso
iba subiendo a su lugar superno
descuidada del caso sucedido
aunque no del recelo en que ha vívido.

Con «fiera braveza» il cinghiale si difende dagli attacchi dei cani e dei cacciatori, per poi lanciarsi in fuga. Udite le grida degli altri cacciatori Adone si precipita sul luogo: il dato interessante è che in questo caso il poeta sposta una serie di similitudini di solito associate all'impeto del cinghiale sul giovane cacciatore. Nelle *Trasformationi* di Dolce, l'animala appariva «come vento, o folgorante telo», ampliando ulteriormente la similitudine nell'edizione del 1561 con l'immagine del «precipitoso fiume»; ancor prima in Tarcagnota la fiera era stata paragonata a una «tempestosa onda marina» e nella letteratura d'oltralpe Ronsard ricorda che l'impeto della belva è pari a ciò che accade d'inverno «quand les torrens se roulent contre val». Ivi, il poeta spagnolo assimila invece la corsa irruente di Adone a un fiume che scende «desenfrenado» da un monte, alle folgori di Giovi, a una «errante cometa», traslando su di lui la corsa rovinosa e travolgente. Modulando il sintagma già utilizzato, Adone vede e ammira adesso «la fiera de braveza tanta» mentre schiva i colpi altrui. Ancora una volta viene sottolineata l'irruenza del giovane, questa volta attrvaerso la scelta del verbo

«acomete» e l'aggettivo «animoso»,[79] uniti da allitterazione anche con «Adonis». L'attacco finale è descritto in una catena consequenziale di causa-effetto: il cacciatore ferisce il cinghiale, il quale carica contro il giovane; Adone «sin mostrarle cobardía» non fugge e attende la «fiera embravicida»; la belva omicida lo ferisce mortalmente all'inguine. La collocazione della ferita, nel rispetto del dettato ovidiano, era stabilita sin dall'argomento e viene poi rimarcata nell'ottava successiva con la «llaga rigurosa que la ingle abrió de parte a parte» Né Mendova né de la Cueva, pur usando lo stesso verbo «abrió» e pur sottolineando l'ampiezza della ferita («da cabo a cabo» / «da parte a parte»), concedono spazio alle immagini cromatiche del dissanguamento, che sembra essere tratto peculiare della tradizione italiana. Ritorna, come in Mendoza, l'aggettivo «tierno» associato ad Adone, mentre nessun aggettivo rimanda a una qualsivoglia colorazione, né per il giovane né per l'ovidiana *fulva arena* che qui diventa «suelo polvoroso».[80] Il resto del componimento è occupato dal lamento di Venere – nonché dalla lunga digressione su Momo –, le cui grida attireranno dee, ninfe, fauni, pastori e satiri al compianto di Adone perché ormai «todo era angustia, todo era quebrando, / todos eran acentos dolorosos». Originale appare l'intervento di Giove: di fronte alle lacrime e alle preghiere di Venere le ricorda, sia pur con tristezza, la sua impotenza nel sovvertire l'accaduto, perché ciò è stato voluto da un altro dio, Marte.[81] Come dichiarato nell'argomento, veniamo dunque a sapere che la morte di Adone è stata il risultato di una vendetta da parte del dio della guerra, tanto più che Momo aggiunge poco dopo che «tambíen dicen que Marte era la fiera / que al cipro joven le quitó la vida», aggiungendo così l'ipotesi, sia pur sotto forma di diceria, che il cinghiale non fosse altro che una metamorfosi di Marte. A ciò si aggiunge però un volere più alto, come ricordato da Giove alla cara figlia, che segna e condanna ogni amore tra un dio e un

[79] Non è la prima volta che Adone viene descritto con questo termine. Già nella *favola* di Parabosco si ritrova il «giovane animoso» e nella letteratura spagnola questa caratterizzazione di Adone come un giovane dotato di coraggio e energia ritorna in «el animoso mozo» di Lope de Vega e nel «moço no meno animoso» di Tirso da Molina.

[80] Nella traduzione in prosa delle *Metamorfosi* di Jorge de Bustamante, databila alla prima metà del XVI sec., si ritrova l'immagine del sangue all'arrivo di Venere: «Venus, cuando vio que Adonis era muerto, tornose del camino, mas ya cuando volvió halló el cuerpo en el arena envuelto en gran abundancia de sangre».

[81] «Este advertiendo Jove, no podía / tornar a nueva vida al joven muerto / que bien claro del hecho conocía / que fue Marte el autor del desconcierto; / porque el amor que a Venus la tenía, / por quien tenía el corazón abierto, / no podía estorballo de otra suerte / sino con darle a Adonis cruda muerte».

immortale. Della sua tristezza «tiene la culpa el Hado incontrastable; / el cual, luego que el hombre tiene vida, el límite le pone irreparable, / sin que deidad ninguna pueda darle / un punto más de vida, ni quitarle». L'unica consolazione offerta dal padre degli dei è la trasfromazione del «joven ya entregado en muerte [...] en una flor purpúrea» mentre il prato subito apparì come coperto da «rojas amapolas» nati dal «sangre real del joven muerto». A Venere non resta altro da fare che stabilire il rito adonio per poi levarsi col suo carro verso i cieli. «Ida Venus» restano le ninfe, le dee, i fauni e i pastori che innazano il tumulo per Adone scrivendovi sopra l'epitaffio, legando per sempre l'immagine della caduca vita mortale a quella di una «frágil hoja que arrebata el viento».

Nella tragicommedia *Adonis y Venus* di Lope de Vega, composta per la corte di Filippo III negli anni Novanta del Cinquecento ma pubblicata solo nel 1621, la morte del giovane è ovviamente collocata nel terzo e ultimo atto. Lope costruisce intorno al mito adonio una fitta rete di comprimari: il primo atto si apre sui pastori Menandro e Timbreo intenzionati a recarsi presso il tempio di Apollo per chiedere un vaticinio sulle loro vicissitudini amorose. Stesso motivo muove la ninfa Atalanta e le pastorelle Camila e Albania, mentre il pastore Frondoso vuole cogliere in fallo il dio, naturalmente non riuscendoci e temendo da questo momento in poi la punizione divina. Nel medesimo primo atto compaiono anche Venere e Cupido e l'informazioni significativa, anche dal punto di vista delle coincidenze marinianae, è che il figlio ferisce volutamente la madre con la propria freccia non appena compare Adone. Il giovane cacciatore entra in scena mentre Camila, anch'essa innamorata di lui, sta raccontando la storia di Mirra. Sebbene Adone dichiari di odiare le donne – un punto di contatto non indifferente con la versione shakesperiana –, quando Venere gli si para davanti, il giovane soccombe per quanto titubante per il timore di inamicarsi Marte e Febo, ma Citerea lo rassicura: «Que así en el alma guardarte, / y en mis ojos esconderte / sabrá el gusto de gozarte, / que ni Febo pueda verte, / ni Marte pueda matarte». Detto ciò, la dea si reca a Cipro. Dobbiamo saltare direttamente al terzo atto per ritrovare Adone. La prima scena vede Cupido che mira a coinvolgere Apollo nei suoi piani di vendetta contro la madre, la quale «porque el maestro / me azote, me pone allí».[82] A questo punto è il dio del sole a tessere la tela mortale, prima chiedendo l'aiuto della furia infernale Tesifonte [83] e poi pretendendo la

[82] La scena si chiude sul ricordo di Dafne, ennesima riprova della potenza di Amore.

[83] «[...] Que vayas quiero sólo / a los bosques de Arcadia, / y en un jabalí fiero / embistas tu arrogancia. / Éntrate, Tesifonte, en sus fieras entrañas, / para matar a Adonis, / que ha de salir a

complicità di Frondoso come prezzo per il suo perdono: il pastore dovrà recarsi da Adone dicendogli di aver visto un furioso cinghiale, spingendolo così alla caccia mortale. Sebbene i personaggi non coincidano totalmente, si può sottolineare come nel poema italiano – pur non essendo opera teatrale – torni questa compartecipazione di *personae* per arrivare a costruire la scena della morte di Adone.

Naturalmente, in questo terzo atto, ricompaiono anche Venere e Adone insieme, con il giovane pronto ad andare a caccia per dimostrare alla dea il suo valore ricordandole che «un hombre, si es bello, tiene más obligación», presentadosi dunque come un eroe «acutamente consapevole della propria fragile mascolinità».[84] Per trattenerlo, la dea gli racconta la storia di Atalanta e Ippomene. Al di là del testo anche la didascalia «Siéntese Venus, y póngase en su regazo Adonis recostado» è chiarissima nel posizionare i due amanti in modo invertito rispetto al dettato ovidiano. Tale posa da una parte è forse specchio di una lettura più complessa del rapporto tra i due amanti, morbosamente accostato a quello di una madre col figlio (e in quanto figlio, Adone sarebbe a maggior ragione simile ad Amore), tant'è che Adone si accomoda nel grembo di Venere. Dall'altra, potrebbe esser indice di uno scambio proficuo tra letteratura e immagine. Nel volgarizzamento di Niccolò degli Agostini, «Venere [...] / lo pregò [...] tenendoselo stretto ne le braccia» di non andare a caccia di feroci animali. Sebbene poi si ritorni alla dea che poggia la testa sulle gambe di Adone prima di narrare di Atalanta e Ippomene, è probabile che per l'*Ovide figurée* (Lione 1557), Bernard Salomon guardasse non al testo latino ma a un volgarizzamento simile.[85] Infatti l'illustrazione intitolata *Venus & Adonis* (figura 73) capovolge lo schema assodato poenendo Venere seduta in posizione sopraelevata con Adone seduto in terra tra le sue gambe, mentre sullo sfondo viene rappresentanto il momento precedente di una battuta di caccia dove il bel giovane è accompagnato non solo dai cani ma anche dalla dea.[86]

---

caza; que yo te le pondré / donde con furia extraña / su verde edad malogres», a cui la furia risponderà infine «Yo voy luego a ese bosque, / y por la misma traza / daré la muerte a Adonis» (vv. 1668-1698).

[84] A. GRILLI, *Adone. Variazioni sul mito,* cit., p. 57.

[85] Cfr. *infra* per la xilografia sulla morte di Adone.

[86] L'immagine è accompagnata dai seguenti versi, per i quali si conserva la grafia originale dell'esemplare della Bibliothèque Nationale de France ark:/12148/btv1b2200047r: «Venus ayant tresamoureusement / Le jeune enfant Adonis fils de Mirrha / Avecques lui devise privément, / En son giron le contemple et admire, / Et *le tenant*, en sa beauté se mire: / Puis lui conseille à bestes

Al di là della fortuna della singola edizione del 1557, ciò che conta rilevare è che le xilografie di Salomon vennero riusate in molteplici occasioni, come nell'*Ovidio figurato* di Gabriele Simeoni (1559),[87] nei *Tetrasticha in Ovidii Metamor. lib. XV* (1563) illustrati da Virgil Solis – con xilografie che sono copie, in senso inverso, di quelle del 1557 – e soprattutto nell'unica edizione illustrata del *Libro del metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y philosofo Ovidio*. La traduzione in prosa delle *Metamorfosi* ovidiane da parte di Juan Bustamente, apparsa intorno al 1545, fu oggetto di numerose ristampe, tra cui quella ad Aversa nel 1595 per la quale vennero usate le medesime illustrazioni di Salomon, sia pur ribaltate secondo lo schema di Solis, senza che nel testo ci sia alcun riferimento alla posizione dei due amanti. Probabilmente, è proprio a partire dall'affermarsi di questo nuovo schema iconografico che si capovolge l'atteggiammento degli innamorati, così come descritto nella tragicommedia di Lope e come spesso accadrà nel poema marianiano, ove Adone è costantemente in grembo a Venere.[88]

Ed è in grembo alla dea che Adone si addormenta – così come ritratto nel quadro di Veronese oggi al Prado – in un *somnium imago mortis,*[89]perché come svelerà al risveglio: «Corta vida y triste muerte soñaba yo que tenia».

---

fieres rousses /Ne chasser point, car leur dent scet trop nuire: / Mais bien qu'il chasse à des bestes plus douces»

[87] In questo caso la *subscriptio* che accompagna l'immagine non menziona la gestualità di Venere, ma è una sintesi generale dell vicenda fino a quel momento: «Nutrir le Ninfe Adone come figliuolo, / Ch'ogni giorno in beltà lieto crescea, / Et per le serlve peregrino et solo / Ogni suo studio nel cacciar ponea. / Costui (lasciato Pafo, e'l terzo Polo) / prese in amor d'Amor la madre et Dea / Et l'ammonì / tanto il suo mal la cuoce) / Di non cacciar giamai bestia feroce».

[88] Si ricordi anche nella *Galeria* l'*Adone che dorme in grembo a Venere di Giacomo Palma,* a riprova dell'affermarsi del motivo nell'iconografia adonia.

[89] Sul tema del *somnium imago mortis* cfr. A. ÁVILA, *Venus y Adonis durmiendo (A propósito de Paolo Verones),* «Anuario del Departemento de Historia y Teoría del Arte», 16(2004), pp. 73-90, ove la studiosa ricorda la ripresa del motivo sia ne *La rosa blanca* del medesimo Lope de Vega, sia nella successiva *La purpura de la rosa* di Calderon de la Barca, fornendo anche un interessante spunto che accosta il quadro di Veronese all'illustrazione di Salomon del 1557 *L'aage d'Or.* Inoltre, ricordiamo quantomento l'*Adone, che dorme in grembo a Venere di Giacomo Palma* inserito da Marino nella sua *Galeria* nonché la menzione in R. BORGHINI, *Il riposo,* Firenze 1584, relativa al quadro di Veronese, riconoscendone la peculiarità del momento rappresentato: «Ultimamente ha dipinto due quadri bellissimi, l'uno di Procri, l'altro di Adone addormentato in grembo a Venere, di figure grandi quanto il naturale». Per inciso, nulla viene detto in questo caso sul soggetto del quadro che non trova riscontro nel testo ovidiano. Al contrario, quando nel libro I, i personaggi discutono dell'«inventione», il Vecchietto propone due esempi, il negativo del *Venere e Adone* di Tiziano e il positivo della *Notte* di

In effetti, il disegno di vendetta di Apollo arriva a compimento di lì a poco, quando Frondoso irrompe sulla scena già occupata da Adonis, Camila e Albania, dicendo che un «un jabalí cerdoso y fiero» si aggira nei dintorni chiedendo che «Agora, Adonis fuerte / quiero ver tu valor y gentileza». Il giovane cacciatore non esita un'istante e si avvia verso la sua morte. Come da precetto drammaturgico, essa accade al di fuori del palco e viene solo raccontata da Frondoso. Elemento nuovo però, sono le grida di Adone, quel «gemitu» che ricorre nella tradizione ma che non era mai stato messo in parole

xxix. Lope de Vega, *Venus y Adonis,* vv. 2136-2178
ADONIS: ¡Ay cielos!, ¡que me mata!
¡Socorro, Venus bella!
¿Adonde estás, señora?
Pues ¿como aquí me dejas?
CAMILA: ¿Que voces dolorosas,
pastores, son aquellas?
ALBANIA: Adonis me parece,
¿si le ha muerto la fiera?
ADONIS [Dentro]
¡Ayúdame, Frondoso!
(Sale FRONDOSO con ADONIS en brazos)
FRONDOSO: Pastores de esta selva,
ayudadme a llorar
tan mísera tragedia.
ALBANIA: ¿Es muerto el bello Adonis?
FRONDOSO: Cual cándida azucena
del labrador pisada,
inclina la cabeza.
Cual oriental jacinto,
cuando la noche llega,
las olorosas hojas

Michelangelo: «L'invenzione da altri precedente [...] è quella favola, che nella persona di Venere e di Adone coll'altre circustanze è figurata da Tiziano, la quale fu prima da Ovidio e da altri raccontata; e perché da essi è detto, che Adone, quando fu pregato da Venere, sele gittò ginocchioni a' piedi, ringraziandola d'essersi degnata di conceder la sua divina bellezza a uomo mortale [...] per questo pare, che Tiziano nell'invenzione abbia mancato, fingendo Adone da Venere che sta in atto d'abbracciarlo, fuggire; dove egli molto disiderava i suoi abbracciamenti; e quando ella, dovendo salire al cielo, gli diè consiglio, che egli di andare a caccia alle feroci fiere si astenesse; ella da lui, e non egli da lei si partì, ver lo cielo volando: e di poi al misero, [...] ne seguì la sfortunata morte, che ella tanto amaramente pianse; laonde si può vedere che Tiziano di quelle licenze si è preso, che i pittori prender non si doverebbono» (pp. 64-65)

marchita, humilla y cierra.
Salió de aquestos robles,
sobre quien ya descienda,
de Júpiter tonante,
la furibunda flecha,
un jabalí cerdoso,
que por la boca abierta,
en vez de blanca espuma,
arrojaba centellas;
yo vi donde tocaban
arder la verde hierba,
cual suelen los rastrojos
que los pastores queman.
El animoso mozo,
(el corazón me tiembla
sólo en deciros esto)
salió de aquella senda,
y apenas el venablo
afirmado en la tierra
le puso al pecho, cuando
por él al suyo se entran
los agudos colmillos,
¡Ay cielos!, y atraviesan
la carne delicada.

La tragedia della morte di Adone viene in primis accostata a due immagini vegetali. Che i fiori rivestano un'importanza centrale è ovvio considerata la metamorfosi finale del giovane e la natura del mito e del rito adonio, ma è anche vero che la similitudine floreale può essere considerata un motivo ricorrente nella descrizione dell'uccisione: così accade nelle *stanze* di Dolce, Tarcagnota e Parabosco, così in Mendoza e anche qui in Lope con la «candida azucena» e l'«oriental jacinto», in omaggio a una lunga e persistente tradizione.[90] Nessun

[90] Basti citare OMERO, *Iliade,* VIII 306-308 per la morte di Gorguzione assimiliata al papavero che china il capo; il frammento di SAFFO, D.117; L.-P. 105C, proprio con l'immagine del giacinto; VIRGILIO, *Aen.*IX, 435-436 per Volscente che trafigge Eurialo e ancora in *Aen,* XI, 67-71 per Pallante morto; CATULLO, XI, 22-24 con il fiore reciso dall'aratro paragonato all'amore per Lesbia; e naturalmente OVIDIO, *Met.* X, vv. 190-195 per la morte di Giacinto: «ut, siquis violas riguoque papaver in horto / liliaque infringat fulvis horrentia linguis, / marcida demittant subito caput illa gravatum / nec sustineant spectentque cacumine terram, / sic vultus moriens iacet, et defecta vigore / ipsa sibi est oneri cervix umeroque recumbit»; il motivo ancora tornerà

accenno invece alla pelle del cinghiale dura come un'armatura – caratteristica di solito associata a Marte – né tantomento ai suoi occhi ardenti; l'unico tratto 'somatico'carica di tinte favolistiche la belva dalla cui bocca non esce una «blanca espuma» – come nelle opere di Dolce, o nei testi di Tarcagnota e Ronsard – bensì scintille che bruciano la «verde hierba» circostante, così come nella tragedia di Le Breton e naturalmente nella caccia calidonia ovidiana. L'uccisione in sé viene ristretta a pochi versi, con le zanne «agudos» del cinghiale che penetrano la carne «delicada» di Adone, in un evidente gioco di opposti. Lope non si dilunga sulla ferita, anche perché subito entrano in scena Venere e Cupido. L'inevitabilità del fato di Adone, rimarcata dalla stessa Citerea,[91] ha come unica consolazione la trasformazione del suo «cuerpo en flores», tant'è che come sottolinea la didascalia «desparezca Adonis, y de allí salga una rama llena de flores y hojas». Sebbene poi, in una sorta di ritrattazione per allinearsi al mito ovidiano, Venere specifichi che «su roja sangre / se ha vuelto en aquestas flores», è questo l'unico caso in cui la metamorfosi sembra avere per oggetto il corpo solido di Adone anziché il liquido, il che lo rende per questo aspetto il testo più vicino alla scelta mariniana di far nascere l'anemone non dal sangue bensì dal cuore di Adone. È probabile che il poeta spagnolo abbia tratto quest'innovazione dalla traduzione di Bustamente in cui infatti Venere esclama: «"y porque todos los años se me refresque tu memoria, tu persona será mudada en flor". Esto dicho, el cuerpo de Adonis fue luego mudado en una flor [...]».[92] Sul dolore dirompente

tra gli altri in GIOVANNI DEL VIRGILIO (*Egloga* I), PETRARCA (*Triumphus mortis* I 113-117), ARIOSTO per Dardinello (*Of.* XVIII, 153) e TASSO per Armida (*Gl* XX, 128).

[91] Alla richiesta di Albania sul perché non ha protetto il suo Adone, Venere risponde icastica: «porque el hado tenía / dispuesta la tragedia de este día»

[92] È forse opportuno ricordare che, almeno un secolo prima, nell''ambito della tradizione italiana, Pontano nel suo *Horti Hesperidum* aveva riscritto la metamorfosi ovidiana di Adone, ampliando il rituale di Venere e modellandola su quella di Dafne, descrivendo nel dettaglio le parte anatomiche e le corrispondenti parti dell'albero d'agrumi in cui il corpo e non il sangue di Adone viene tramutato: «Ambrosio mox rore comam diffundit et unda / Idalia corpus lavit incompertaque verba / Murmurat ore super supremaque et oscula iungit. / Ambrosium sensit rorem coma, sensit et undam / Idaliam corpus divinaque verba loquentis; / Haeserunt terrae crines riguitque capillus / Protenta in radice et recto in stipite corpus, / Lanugo in teneras abiit mollissima frondes, / in florem candor, / in ramos brachia et ille, / Ille decor tota diffusus in arbore risit; / Vulnificos spinae referunt in cortice dentes, / crescit et in patulas aprhodisia citrius umbras» (*Hort. Hesp.* 1.77-88). Per il ruolo e la fortuna di Pontano all'interno della tradizione del mito adonio cfr. C. CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance,* London-New York 2015, pp. 6-28.

di Venere e i commenti di Cupido, Menandro e Timbro che ricordano quanto sia mobile l'amore di una donna «la Tragicomedia del bello Adonis acabe».

Del brillante precedente è certamente memore Calderón de la Barca per la sua «comedia» *La purpura de la rosa* rappresentata per la prima volta nel 1660 con la musica di Juan Hidalgo – ulteriore riprova della fortuna anche in musica del mito adonio – e poi pubblicata nel 1664 nella *Tercera parte de las comedias de Calderón.* Il grande drammaturgo spagnolo mescola in questo caso elementi originali con motivi tratti da Lope de Vega e naturalmente da Ovidio,[93] evitando però non solo di mettere in scena ma addirittura di narrare il momento stesso della violenta uccisione: prima Venere, udite le grida, si attarda nel voler vedere il corpo perché, sebbene voglia togliersi ogni dubbio, «no sé si osaré llegar / à examinarla»; poi Bellona e la ninfa Libia tentano di risparmiare alla dea la visione del cadavere del giovane; bisogna attendere il gesto plateale di Marte, il quale «descubrese Adonis entra unas flores» a Venere e agli spettatori. A questo punto la dea prende la parola finché, come annuncia d'Amore, Giove commosso decide che «de esa derramada sangre / [...] una flor se forme» e che Adone e Venere, sotto forma di stella, ascendano al cielo. Così, conclusa la Guerra dei Trent'anni, Calderón celebra in modo originale la pace ottenuta, con il trionfo di una forza opposta a quella marziale, offrendo «una versión más oscura y simbólica, tras la muerte de Adonis y subir al cielo Venus y Adonis, mientras el sol se oculta y sale una estrella, significando el triunfo de amor, grente a los celos de Marte che significan la crudeldad de la guerra».[94] La violenza viene dunque solo evocata in sogno, quando Adone che aveva appoggiato il capo sulle gambe di Venere si era svegliato di soprassalto. Il motivo del sogno è una chiara ripresa da Lope de Vega, sebbene in questo caso il ruolo dell'antagonista sia ricoperto dal geloso Marte, le cui sequenze con Amore e nella grotta del Disinganno – e di tutta la sua corte allegorica – rappresentano l'apporto più originale al mito adonio da parte di Calderón. Così Adone racconta a Venere e agli spettatori ciò che non vedranno, ciò che al momento ha solo sostanza di sogno ma che ben presto avverrà:

xxix. Calderon de la Barca, *La purpura de la rosa,* vv. 511-526

ADONIS: [...] No sé

[93] Cfr. M. CRUZ GARCÍA FUENTES, *El mito de Adonis y Venus en la comedia mitólogica de Lope de Vega y Calderón de la Barca,* «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos», XLI, 1 (2021), pp. 123-141.

[94] Ivi, p. 138.

que a sombra me dormí
de estos troncos, y como
se suelen repetir
en fantasmas del sueño
de a quello que antes vi
las especies, soñé
que el fiero jabalí
que a ti te daba muerte,
volviendo contra mí
las aceradas, corvas
navajas de marfil,
con mi sangre manchaba
las rosas, que hasta aquí
de nieve fueron, para
que fuesen de carmín.

Le medesime tinte del rosso e del bianco segneranno il corpo del giovane nell'arte del Cinque e del Seicento, di fronte alla quale noi partecipiamo ancora al compianto per «Adone abbracciato e mirato da Venere con quello affetto che si veggono morire le cose più care».

2. *«L'Adone abbracciato e mirato da Venere con quello affetto che si veggono morire le cose più care»: la morte di Adone nell'arte*

La presente tabella non ha certo la pretesa di essere esaustiva ma si è cercato, per quanto possibile, di indagare in che modo il mito adonio sia stato percepito dall'arte prima, intorno e dopo Marino. Ci si è concentrati su un momento particolare della vicenda, ossia sulla morte di Adone anziché sulla separazione degli amanti portata alla ribalta da Tiziano. Il primo dato evidente è che la pietà ha molto più spazio della violenza: solo raramente viene rappresentato l'attacco del cinghiale mentre di gran lunga più fortunato è il compianto da parte di Venere e altri comprimari.

Si è deciso di restringere l'indagine alla pittura sia perché più immediatamente raffrontabile con il testo, sia perché, come ricorda Battistini, «il Seicento riconosce la superiorità della pittura proprio per la maggior immediatezza e per il vigore con cui esprime il *pathos,* inducendo al *movere* infuso da una gestualità che traduce visivamente tutti i registri delle passioni umane».[1]In ultimo, come evidente dai dati raccolti, è sicuramente in questo campo che Adone viene più frequenemente rappresentato. Accanto alla pittura, per ovvia contiguità, abbiamo tenuto conto dei disegni e delle stampe a soggetto adonio. La materia dell'opera è indicata con le seguenti sigle nella seconda colonna:

- P: PITTURA (olio su tela, olio su rame, etc.)
- PM: PITTURA MURARIA
- D: DISEGNO
- S: STAMPA (incisione, acquaforte, bulino, xilografia etc.)

Dovendo obbligatoriamente scegliere un criterio, abbiamo optato per quello cronologico il che ci ha permesso di meglio valutare le variazioni iconografiche in chiave diacronica e sincronica. Si è assunta la datazione dell'ente di riferimento: nel caso siano indicate più collocazioni nella terza colonna, la prima è quella a cui corrisponde la data inserita e qualora le valutazioni si discostassero si è inserito tra [ ] il dato discordante.

Nella prima colonna viene inserita la datazione, a volte corrispondente a un singolo anno, a volte invece sottintendendo un arco temporale più o meno ampio. Nell'ordinare si è tenuto sempre conto del primo termine cronologico come

[1] A. BATTISTINI, *Il Barocco,* Roma 2012, p. 172.

terminus post quem; qualora non ci fosse un'indicazione precisa si è segnata la data di morte con il simbolo † come *terminus ante quem*; se l'opera è di autore sconosciuto e non ha collegamenti con altre opere note viene genericamente datata col secolo corrispondente e posta dopo tutte le altre del sec. XVI o del sec. XVII. Laddova il criterio cronologico l'abbia concesso originali e eventuali seguaci/scuole/att., nonché lavori del medesimo pittore/stampatore/disegnatore sono posti uno dietro l'altro.

Nella seconda colonna viene registrato il nome dell'artista, ponendo prima il cognome o eventuale soprannome, e il nome dell'opera così come segnato nel luogo di collocazione. Con * si è segnalato che l'artista in questione è presente con almeno un'altra opera; con ** si intende che il nome dell'artista viene menzionato nella descrizione di un'altra opera, debitamente segnata tra parentesi; con *** il riferimento è alle note, di cui viene indicata la numerazione.

La terza colonna registra la natura e la collocazione dell'opera nel seguente ordine: il materiale indicato con P, PM, D, S; la città; il museo; il numero di inventario o il numero dell'asta e del lotto.

La quarta colonna è occupata dalla descrizione dell'opera, ovviamente astenendoci da valutazioni tecnico-artistiche che non ci competono e concentrandoci su determinati elementi d'interesse attraverso i quali abbiamo potuto valutare in che modo il mito adonio è stato 'tradotto' in arte, secondo la prospettiva messa in luce anche da Zalabra:

> il mito non è forma statica, è in continua trasformazione e come aveva accumulato particolari narrativi e di senso fino ad arrivare al poeta di Sulmona così, consegnato al divenire della sotira, in particolare a quella dell'arte, muta e subisce continue metamorfosi. Le *fabule* che da Ovidio giungono all'eta moderna addizionano elementi e dettagli, subiscono varianti nelle volgarizzazioni e si fregiano di sfumature diverse dovute ai filtri culturali e intellettuali che ogni periodo appone tre sé e i testi del poeta. La poesia e la pittura in un gioco costante di rimandi e contaminazioni rielaborano il mito ovidiano, ma non per questo ne tradiscono la radice profonda anzi, spesso, ne comprendono il senso intimo»[2]

[2] F. ZALABRA, *La metamorfosi dei versi di Ovidio nella pittura del Seicento*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie. Catalogo della mostra* (Roma, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019), a cura di F. Ghedini, V. Farinella, G. Salvo, Napoli 2018, pp. 113-117 in partic. 113.

Le indicazioni di destra/sinistra sono assunte sempre dal punto di vista dell'osservatore. Specificamente, si è valutato l'atteggiamento di Venere riconducibile sostanzialmente a due categorie: 1) la Venere dinamica, ossia la dea che accorre sulla scena, con un grado di distanza maggiore o minore dal corpo di Adone; 2) la Venere statica, ossia la dea che è già presente sulla scena, spesso sorreggendo ella stessa il corpo di Adone. Si è osservata la gestualità di Citerea, la posizione delle braccia e delle mani, l'abito e i capelli. Si è passati poi ad Adone, tenendo conto della posizione del corpo e della presenza di attributi cristologici. Significativi sono i casi in cui il giovane cacciatore è da solo, senza Venere. Si è poi registrata la presenza di comprimari, in primis Amore e il cinghiale, con particolare attenzione alla figura di Saetta che – laddove presente – segna un palese punto di contatto con il poema mariniano. I principali protagonisti sono indicati con le seguenti sigle:

V: Venere
Ad: Adone
Am: Amore/Cupido
C: Cinghiale

La rassegna si interrompe volutamente sulla soglia del Settecento ma la storia di Adone continuerebbe con Sebastiano Ricci, con Nicola e Domenico Antonio Vaccaro, con Giovanni Antonio Pellegrini, con Corrado Giacquinto e il suo Adone molto simile a quello poi dipinto da Goya nei suoi anni italiani, con i quadri di Andrea Appiani della Pinacoteca di Brera e altri. E anche oltre i confini della pittura Venere continuerà a piangere ed abbracciare il suo Adone, dal gesso di Canova fino al marmo di Rodin, ricordando ancora a lungo che «smoderato piacer termina in doglia».

ANNO	AUTORE E OPERA	MATERIALE E COLLOCAZIONE	ELEMENTI DI INTERESSE
1506-1507 ca.	SANZIO, Raffaello, *The Death of*	D; Oxford, Ashmolean Museum, WA1846.180 Recto[3]	Il cadavere nudo di Ad viene sorretto orizzontalmente da tre figure maschili, due dal lato del

[3] Una copia, di autore sconosciuto, è conservata nella collezione dell'Albertina, INV 246v. Un disegno di mano secentesca si ritrova invece a Milano, Raccolte storiche dell'Accademia di Frera, Fondo Frizzoni, FF 2767. Una stampa settecentesca di Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus, British Museum, 1855,0609.121, reca espressamente l'indicazione «LA

	Meleager or the Death of Adonis *		capo, l'altra regge il corpo per le caviglie e si torce all'arrivo della dea; infatti, una figura femminile che potrebbe essere V accorre e poggia la mano sul corpo senza vita; il volto è segnato da profondo dolore; nell'incavo del gomito della dea si appoggia il braccio destro di Ad, mentre il sinistro è abbandonato verticalmente; sulla destra in basso, è schizzata la testa di un putto che potrebbe identificarsi con Am
1510 ca.	PIOMBO, Sebastiano del, *Morte di Adone* *	P; La Spezia, Museo Amedeo Lia, 165	V e Am assenti Ad appare supino, vestito di bianco, mentre il C lo assale; il muso dell'animale è all'altezza dell'inguine di Ad; in terra vi è la lancia mentre il sangue scorre visibilmente su omero e gamba; è uno dei pochi casi in cui il soggetto prescelto è segnatamente la morte di A e non il compianto di V;
1512 ca.	PIOMBO, Sebastiano del, *Morte di Adone*[4] * ** (vd. Peruzzi)	P; Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. 18090,916	V e Am sono in primo piano con una figura maschile e tre donne che non prestano minimamente attenzione al corpo del giovane ucciso poco più in là; V ferma e nuda si regge il piede punto da una rosa; Am le indica in secondo piano il corpo di Ad; Ad è disteso supino, con un abito bianco e azzurro, il capo riverso all'indietro; il braccio sinistro è steso lungo il fianco

MORT D'ADONIS. D'apres le dessein de Raphael d'Urbin, qui est dans le Cabine de M.r Crozat, gravé par M.r le Comte de C...». Un esemplare è conservato anche a Roma, ICG, S-FC4676. La stampa presenta un orientamento opposto rispetto al disegno originario.

[4] Per il legame tra letteratura e arte in questo caso cfr. P. VESCOVO, *La tintura delle rose e la morte di Adone. Tra Poliziano e Sebastiano del Piombo,* «Lettere Italiane», vol. 49, n. 4(1997), pp. 555-571.

			mentre la mano destra poggia sul fianco; le braccia sono in posizione speculare con la sin piegata e la destra stesa; sullo sfondo città lagunare
1511-12	PERUZZI, Baldassarre (e bottega), *Morte di Adone*	PM; Roma, Villa Farnesina	V ferma e nuda in primo piano con il piede punto da una spina insieme a figure femminili; Ad in secondo piano, ucciso dal C visibile in lontananza, giace supino sul terreno; il giovane è completamente nudo, tranne per il mantello blu su cui è disteso e che gli copre parte della coscia; la ferita è visibile all'altezza del costato; il braccio sinistro è disteso lungo il fianco mentre il destro è piegato sopra il capo; sullo sfondo figure maschili non identificabili; lo schema iconografico prescelto è simile al dipinto degli Uffizi di Sebastiano del Piombo vedi *supra.*
1515 ca.	ROMANO, Giulio, *La mort d'Adonis*[5]	D; Parigi, Musée du Louvre, 3490 Recto[6]	Da sinistra a destra:

[5] Nella collezione dell'Albertina di Vienna è conservata un'incisione, di autore sconosciuto, tratta da Giulio Romano, It/II/17/73. Si tratta però di una diversa versione della morte di Adone: al centro della scena vi è il corpo di Ad, con la gamba destra piegata, il cui piede tiene toccato dal fedele cane; il capo è girato verso destra, con i capelli sciolti, e il braccio destro disteso; alla sin di Ad, invece, il C che poggia la zampa con gli aguzzi artigli sul ventre di Ad mentre avvicina il muso al giovane; la fiera tuttavia non appare incattivita; in secondo piano montoni e tori osservano dall'alto la scena, mentre sullo sfondo a destra è visibile una città. Un disegno di Polidoro Caldara da Caravaggio è tratto dalla medesima scena e si trova nella collezione del Louvre, sebbene non identificato con Adone ma siglato come *Jeune homme à terre dévoré par un ours (un garçon, après s'être moqué du prrophète Elisée (?) et avoir été maudit par lui, est dévoré par un ours ou une ourse?),* INV 10703, Recto. A sua volta, una copia da Polidoro è presente nella medesima collezione, INV 3412, Recto.

[6] Copia da Giulio Romano è anche INV 3660 Recto del Louvre. Se ne segnala un'ulteriore copia, d'autore sempre sconosciuto, presso l'Ashmolean Museum di Oxford (WA 1976.187) e una copia secentesca ritoccata da Erasmus Quellinus nel catalogo Christie's, a. 7863, lot. 336, venduta nel 2010. Una copia ad olio su tela, di bassa fattura, è presente nel catalogo Christie's, a. 6202, lot. 88, venduta nel 1999. Nella collezione del British Museum si segnala l'incisione, con

	** (vd. Bolognini)		il nudo cadavere di Ad è sorretto da tre ninfe e confortato da Am; Am è inginocchiato all'estrema sin, con una mano tiene la mano di Ad mentre con l'altra sembra quasi benedirlo; al centro V ferma e vestita (con un seno scoperto) con un braccio indica Ad e con l'altro si asciuga le lacrime, con il volto rivolto a destra, senza guardare Ad; la dea è circondata dai cigni del carro; a destra gli Amorini conducono il C davanti a V
1527 ca.	CARAGLIO, Giovanni Giacomo (copia da) PERIN DEL VAGA, Pietro Buonaccorsi detto, *Venus and Adonis* *Perin del Vaga	S; Oxford, Ashmolean Museum, WA1863.5072[7]	A destra una sensuale V nuda e in ginocchio, sorregge con la gamba il braccio di Ad e con il proprio braccio il busto dell'amato; il corpo di Ad è completamente nudo e con il capo appoggiato sulla mano di V; Am stante sulla destra compartecipa al dolore con le mani giunte
1535-1540	ROSSO FIORENTINO, Giovan Battista di Iacopo detto, *Morte di Adone*	PM; Fontainebleau, Galleria di Francesco I[8]	Da sin a destra: il corpo nudo di Ad, il quale alza un braccio per coprirsi il viso in segno di dolore, è sostenuto da figure femminili alate, una delle quali piangente è inginocchiata all'estrema sin in segno di dolore, mentre sullo sfondo un'altra fugge dalla scena e un putto alato porta via i vestiti di Ad; altri putti sorreggono la gamba di Ad e uno è seduto di

lo schema ribaltato, del Master of the black eye, 1850,0527.106. Per il quadro di Bolognini ripreso chiaramente dal disegno di Giulio Romano vedi *infra.*

[7] Una copia da Caraglio, ribaltata, si trova a Roma, ICG, S-FN1156.

[8] Si segnala l'incisione di Antonio Fantuzzi, Londra, British Museum, W,3.114, 1540-45 (nonché 1850,0527.102). Per la tecnica dell'incisione, l'immagine risultata ribaltata. Recenti contributi hanno individuato come soggetto dell'affresco la morte di Ati cfr. R. Zorach, *The floower that falls before the fruit,* cit., pp. 63-87.

			spalle per terra volgendo il viso verso Ad; a destra V accorrente vestita sul suo carro trainato da colombe nell'atto di strapparsi i capelli, accompagnata da Am e da due figure femminili, forse la Fortuna (con una ruota) e l'Avversità (con i martelli)
1535-1555	MIGNON, Jean da PENNI, Luca, *The Death of Adonis* *Penni	S; New York, The MET, 49.95.167; 32.92.8 [1544] S; Londra, British Museum, 1850,0527.92; W,3.180 [1543-1545] 1850,0527.19 [1545-1547] S; Oxford, Ashmolean Museum, WA1863.3730 S; Vienna, Albertina, It/III3/83[9]	Da destra a sin: in piedi Ven accorre con le mani giunte presso il corpo di Ad; la dea è vestita e i capelli, sia pur raccolti, sono mossi dal vento; Ad è sorretto da una figura femminile, quasi seduto, con le braccia abbandonate e una tunica leggera che gli copre buona parte del corpo; ha il corno ancora allacciato in vita mentre la lancia giace in terra; l'atteggiamento del corpo è molto simile a quello che si ritrova in Davent, sempre tratta da Penni (vedi *infra*), così come le mani giunte di V presenti in entrambe le versioni; in secondo piano altre due figure femminili sono colte in atteggiamento di dolore; in alto Am rivolge gli occhi verso l'alto, portandosi una mano al viso e stringendo l'arco con l'altra;
Post 1536	(?), cerchia PERIN DEL VAGA, Pietro Bonaccorsi detto, *Venere e Cupido piangono la morte di Adone*	P; Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, inv 1890, 7620; (cod. cat. naz.0900039823)	Da destra a sin: sulla destra V seduta sorregge in parte il corpo di Ad, appoggiato a un albero; la dea poggia una mano sulla spalla di Ad mentre l'altra sul petto del giovane per abbracciarlo un'ultima volta; il

[9] Sulla pagina recante l'esemplare dell'Albertina la parte inferiore è invece occupata da un'incisione con soggetto Venere che scopre il sogno di Marte.

	* ** (vd. Damini)		corpo di Ad è completamente nudo tranne per il panno che gli copre il fianco; il giovane ha un braccio abbandonato lungo il corpo mentre l'altro è appoggiato, senza vita, sulla gamba di V; i visi dei due amanti sono vicinissimi, con la bocca di V all'altezza della fronte di Ad; sulla sinistra Am si poggia sulla coscia di Ad, sostenendogli il capo con le mani; a terra si vedono le armi di Ad
Post 1540)	(?), ambito di Fontainebleau, *Venere piange la morte di Adone*	P; Palazzo Bruni-Ciocchi, Arezzo, (cod. cat. naz. 0900259164)	Taglio verticale Il corpo di Ad giace nudo su un drappo azzurro, una figura femminile stante avvolta in un manto della medesima tinta e un'altra inginocchiata: entrambe si asciugano le lacrime con lembi del manto azzurro; la terza nuda più vicina e con un braccio aperto in segno di sconforto, dato anche il diverso dato coloristico del mantello rosato, è probabilmente V seduta vicino al corpo: la dea ha i capelli raccolti ed è completamente nuda, tranne per il già menzionato drappo rosato; il braccio destro è allargato in segno di dolore mentre la mano sinistra si poggia sul masso che regge il corpo di Ad; il volto è rivolto verso quello dell'amato in basso
XVI sec.	Anonimo francese, Scuola di Fontainebleau, *Vénus pleurant la mort d'Adonis*	P; Parigi, Musée du Louvre, DL 1970 20	V stante presso il corpo di Ad, abbassa il busto verso il basso, con il braccio destro allargato in segno di dolore, mentre con la mano sinistra si afferra i capelli; la dea è riccamente vestita, con i seni scoperti, una collana di perle e una ricca tiara; tre figure

			femminili, vestite con abiti leggerissimi e trasparenti ma con i capelli riccamente acconciati, accompagnano la dea: quella a lei più vicina, sulla sin, con la propria mano afferra il braccio della dea per impedirle di strapparsi i capelli; le altre due, una sulla sin e l'altra sulla destra, in maniera speculare piegano il braccio per sottolineare la scena di dolore; in terra giace senza vita il corpo di Ad, riccamente vestito da una tunica azzurra con ricami dorati e il corno ancora legato in vita; il giovane ha il busto di profilo appoggiato a un masso leggermente sopraelevato, un braccio piegato sul davanti mentre l'altro è piegato sotto il capo; in terra, parallela al corpo, la lancia abbandonata; completano la scena di compianto due cani che si affacciano da dietro V, e Am stante vicino il capo di Ad: il piccolo dio con la mano sin si asciuga le lacrime mentre la destra regge l'arco; sullo sfondo 4 putti cacciano il C
1540-1556	DAVENT, Léon da PENNI, Luca, *Death of Adonis* *Penni	S; Londra, British Museum, W,3.182 S; Washington, National Gallery, 1971.136.6 S; New York, The MET, 49.97.573 S; Roma, ICG, S-FC116706	Da destra a sin: una figura maschile stante in primo piano di spalle accompagnata dai cani; l'uomo si porta la mano sinistra al volto per asciugarsi le lacrime mentre con la destra impugna verticalmente la lancia; ad un angolo di poco più di 90°, in terra orizzontalmente si ritrova invece la lancia di Ad; il corpo di Ad è seminudo, con il corno ancora legato in vita; il giovane

			è circondato da figure disperate; due lo sostengono per il busto e le braccia; un'altra è inginocchiata di fronte a lui con le mani giunte all'altezza del capo, come in un gesto di preghiera: si tratta probabilmente di V; dietro di lei tre figure disperate, due con le mani alzate, mentre una terza di cui si vede solo il profilo si asciuga le lacrime; una stante figura barbuta, forse un satiro oppure la rappresentazione del fiume Adone, alza le braccia in segno di dolore osservando la scena; in alto Am arriva volando sulla sin mentre sotto di lui una figura di spalle mantiene il cavallo che guarda il giovane cacciatore; sullo sfondo a destra altri cacciatori attaccano il C che pure atterra alcuni di questi
1545-1575 ca.	SALVIATI, Giuseppe Porta detto, *Venere piange la morte di Adone* ** (vd. Schwarz)	P; Sotheby's, a. 20/10/19771, lot. 72 (da Fototeca Zeri, num. scheda 43224)	V in ginocchio presso il corpo di Ad; la dea è vestita con abiti semplici, con le mani giunte all'altezza del petto verso destra, il capo rivolto a sin e gli occhi al cielo; i capelli sono acconciati semplicemente e scendono lungo il collo; la dea è sorretta da una massiccia figura femminile stante a destra; la donna pone il braccio sin dietro V e il destro verso il petto della dea; una seconda figura femminile è seminginocchiata dietro Ad, il cui corpo viene sorretto in parte da V e in parte dall'altra donna; costei pone la mano destra sotto l'ascella di Ad, il cui braccio destro cade poi senza vita; il braccio sinistro è invece disteso e la mano è sorretta da Am,

			stante alla sin dei due amanti; il piccolo dio si appoggia al proprio arco con la mano sin mentre in spalla ha la faretra; due cani vegliano il corpo mentre altri sullo sfondo inseguono il cinghiale; la lancia è a terra con il corno in primo piano; nell'angolo in alto a destra si intravedono i cigni (confronto con il compianto Chiesa di S. Maria degli angeli, Venezia)
1549	ALCIATO, Andrea, *Remedio contra luxuria (Diverse imprese [...]tratte da gli Emblemi dell'Alciato,* Lione, da Gulielmo Rouillio, 1549)[10] *	S; *Los Emblemas,* M5r, p. 185	Da destra a sin: V inginocchiata all'altezza dei piedi di Ad; la dea è completamente vestita, con un drappo nei capelli che appare come chiome sciolte al vento; con la mano esterna tampona la ferita di Ad con della lattuga, mentre l'altro braccio è disteso con la mano verso Am che accorre sulla scena dalla sin; il piccolo dio ha le braccia incrociate all'altezza del petto e guarda la madre; tra i due dei è disteso il corpo di Ad, con il capo riverso appoggiato a un masso a sin; le gambe sono piegate e la mano stringe l'abito (?); in terra la lancia; sulla destra il C si dà alla fuga[11]
1550	ALCIATO, Andrea, *Amuletum Veneris (Emblemata*[...], Lione, per Guillaume Rouillio, 1550)	S; *Emblemata,* F3r, p. 85	Illustrazione identica all'ed. Lione, 1549 per cui vedi *supra*. L'impresa è completata dai versi in latino: «Inguina dente fero suffosum Cypris Adonin /

[10] Per il confronto tra le diverse edizioni degli *Emblemata* prezioso il sito https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php curato dall'University of Glasgow

[11] L'impresa è completata dalle terzine: «Entre hojas de lechugas ascondido / Fuè y sepultado ADonis de la hermosa / Venus, despues que fue d'el puerco herido / De aqui mitiga tanto la sabrosa / Lechuga el apetito conçebido, /Quanto inçita la oruga luxuriosa»

	*		Lactucae foliis condidit exanimem. / Hinc genitali arvo tantum lactuca resistit, / Quantum eruca salax vix stimulare potest»[12]
1550-1560 ca.	LAURETI, Tommaso, *Venere scopre il corpo di Adone*	P; Torino, Aste Bolaffi, 21 ottobre 2021, lot. 449	Il dipinto presenta uno schema compositivo identico al disegno di Bezzi per cui vd. *infra*. Tuttavia, se la direzione è in comune col disegno, la presenza del gruppo dell'amorino che minaccia i due cani, rimanda all'inicisione di Lorenzo Penni per cui vd. nota 515.
1550-1571 ca.	BEZZI, Giovan Francesco, *La mort d'Adonis*[13] ** (vd. Laureti, Orbetto) *** (vd. nota 14)	D; Parigi, Musée du Louvre, RF 52605, Recto	Da destra a sin: in piedi e nuda V accorre presso il cadavere nudo di Ad, sostenuto quasi in posizione verticale dagli amorini; la dea, quasi erculea, è nuda tranne per il drappo che le si gonfia alle spalle e le copre il pube; le braccia sono piegate con le palme rivolte verso Ad, con la mano sin che arriva quasi a toccare il volto del giovane; Ad è completamente nudo e il suo corpo si abbandona di peso sui piccoli putti; due di essi dall'alto versano da un'anfora del liquido; mentre uno è intento a tamponargli la ferita sul fianco; sulla sinistra la lancia a terra;

[12] Identica l'edizione degli *Emblemata,* Lione, per Guillaume Rouille, 1551.

[13] Nella collezione di Sotheby's, lot. 122, un medesimo disegno viene attribuito a Lorenzo Sabatini, 1530-1576 ca. Il disegno viene ripreso anche in un'incisione – ovviamente ribaltata – di Lorenzo Penni, conservata presso la Fondazione Biblioteca Morcelli-Pinacoteca Repossi a Palazzo Faglia-Torri, Brescia, 5000497, ove allo schema compositivo viene aggiunto un putto, forse Amore, sulla destra di spalle, intento quasi a battere i due cani con il porprio arco. Dall'invenzione di Bezzi è stato tratto anche un quadro, purtroppo ad oggi perduto, attribuito alla bottega di Alessandro Turchi detto l'Orbetto, Dresda, Gemäldegalerie, Alte Meister, Gal.n. 524. Per un quadro dello stesso Orbetto, riscoperto nel 2016 cfr. *infra*

XVI sec. (-XVIII)	(?), da PENNI, Luca, *Venus beweint Adonis*[14] *	S; Vienna, Albertina, It/II/21/30	Da sin a destra: V accorrente giù dal carro trainato da colombe (sullo schienale troviamo Apollo e Dafne); la dea è nuda con le braccia abbassate, i capelli semisciolti e il volto verso Ad; il corpo di Ad morto è sorretto dagli amorini quasi all'altezza di V; un amorino asciuga il sangue dalla ferita al ventre; altri amorini si disperano mentre due dal cielo reggono un anfora; un altro amorino tiene i cani e sembra sul punto di batterli; sullo sfondo il C immortalato due volte, una a dx e poi a sin uscente dal bosco, quasi come se fosse in movimento. L'incisione è accompagnata da alcuni versi messi in bocca a Venere[15]
1551	ALCIATO, Andrea, *Difesa contra l'offese di Venere (Diverse imprese [...],* per Guillaume Rouille, 1551) *	S; *Diverse Imprese,* p. 76	Illustrazione identica alle ed. 1550,1551. I versi sono in italiano: «Morto, che 'l bell'Adon si dive avanti / Venere, in grembo a la latuca il pose. /Quinci sterile tanto il fertil rende, / Quanto l'eruca la lussuria accende»

[14] Si segnala che l'incisione replica in realtà, ribaltandolo per motivi tecnici, l'identico schema compositivo del disegno di Giovanni Francesco Bezzi, *La mort d'Adonis,* Louvre, RF 52605.

[15] I versi sono organizzati in terzine a rima incatenata; all'ultima viene aggiunto un verso, così da prendere la forma di una quartina a rime alternate: «Come tenero fior nella fresc'herba. / Sul'apparir della candida Aurora / Vago si mostra et leggiadro si serba; // Ma poi che il Sole ammezzo di colora / Più accesso i Colli, et le campagne intorno, / Convien che seco resti in tutto e mora. // Tale il mio bell'Adon lieto soggiorno / D'ogni mia speme, in sul fiorir de gli anni. / le luci chiuse, et l'ultimo suo giorno // Voi Donne coll'essempio de' miei danni / Frenate i bei desir dunque, e imparate / Quanto misera al fin cieca s'inganni / Chi puon sua speme in humana beltate»

1551-1552	MAZZONI, Giulio, *Morte di Adone*	PM; Roma, Palazzo Spada, Galleria degli stucchi, volta	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad; la dea è nuda, con il mantello rosato che le si gonfia dietro per il movimento; le braccia sono aperte, la sinistra verso il basso mentre la destra è distesa in direzione di Ad; i capelli sono sciolti con alcune ciocche sulle spalle; il corpo di Ad, completamente nudo, è disteso su un mantello azzurro e sorretto per il busto da una nuda figura muscolosa, di incarnato decisamente più scuro rispetto al cadaverico cacciatore; il giovane poggia la mano sin sul proprio ginocchio piegato, mentre il braccio destro è abbandonato sulla coscia del soccorritore; un'altra figura maschile allarga le braccia in segno di dolore; dietro quest'ultima si vede il muso del C
1554-1560	SICIOLANTE, Girolamo da Sermoneta, *Morte di Adone*	PM; Monterotondo, Palazzo Comunale (ex Palazzo Orsini), piano nobile, sala di Adone (cod. cat. naz.1200628684-8)	L'affresco viene articolato in tre momenti, da sin a destra: in alto sullo sfondo V compare seduta sul carro trinato dai cigni; la dea è accompagnata da due amorini, uno stante alle sue spalle e l'altro invece appoggiato sulla sua gamba: quest'ultimo, data la vicinanza, potrebbe essere Am: in secondo piano Ad in piedi viene assalito dal C; il giovane è nudo tranne per il rosso mantello sulla spalla che ne accentua il movimento; le sue braccia sono distese con la mano destra che impugna l'arco; due cani tentano di attaccare il C; in primo piano sulla sin V è seduta vicino al corpo di Ad; la

			dea, come prima, è completamente nuda tranne per il drappo violaceo; V allarga le braccia in segno di disperazione, i capelli sono raccolti disordinatamente e lo sguardo è rivolto verso il basso; dietro di lei si vede il carro con i due cigni; il corpo di Ad è sorretto per il busto da un amorino, tale da apparire quasi seduto; il giovane è nudo eccezion fatta per il mantello rosso che gli copre la spalla, il fianco e il membro; sull'interno coscia è chiaramente visibile la ferita; Ad ha il braccio sin disteso e il destro leggermente piegato; il capo è rivolto verso destro – quindi non verso V –; l'amorino che lo sorregge con la mano sinistra gli trattiene il mantello sulla spalla, mentre con la destra gli tiene la fronte, rivolgendo lo sguardo triste a V; un secondo putto piange in piedi, con le mani giunte all'altezza del volto; un terzo (forse Am) coglie una rosa bianca mentre nella mano destra tiene una rosa rossa, simboli del mito dei due amanti
1557	SALOMON, Bernard, *Adonis mué en fleur* (*La Metamorphose d'Ovide Figurée,* Lione, 1557) ** (vd. Aragoni; Simeoni; Domenichino; Somer; Swanevelt; att. Savonanzi)	S; Parigi, Bibliothèque nationale de France, ark://12148/btv1b20 0047r, p.129 S; Montepellier, Institute de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classiqu et les Lumières, A1886	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad: la dea è cinta da un abito e le mani sono giunte sopra il capo in segno di dolore; il volto segnato dal dolore è rivolto verso il basso; alle sue spalle il carro con i cigni nel mezzo di una diagonale di nuvole; in basso a destra giace esanime Ad; il giovane è vestito ha la mano sinistra sul ventre mentre il braccio destro è piegato; il capo

			è riverso all'indietro; in vita vi è ancora il corno allacciato mentre la lancia è in terra sulla destra; partecipano al compianto diversi cani, uno sulla destra, altri due sulla sinistra; due cani inseguono il C in secondo piano L'incisione è accompagnata dalla breve narrazione in francese della vicenda[16]
1557-1563 ca.	(att.) SAMACCHINI, Orazio, *La morte di Adone*	PM; Rocca dei Rossi, San Secondo Parmense (cod. cat. naz. 0800267008-1)	Da destra a sin: in primo piano il corpo nudo di Ad; il giovane ha il busto in grembo a V seduta dietro di lui; V è riccamente abbigliata e i capelli sono elegantemente acconciati; la dea poggia la mano sini sul fianco di Ad, mentre la destra sulla spalla del giovane a sorreggergli il capo; V non guarda Ad ma lo spettatore; Ad è completamente nudo, tranne per il lembo del mantello che gli copre il membro; la profonda ferita all'inguine è visibile e attraversa buona parte dell'interno coscia; le gambe del giovane posano su una veste dorata; il braccio sinistro è sostenuto da un'altra figura femminile, con un seno scoperto, il manto che si gonfia alle spalle, i capelli raccolti e lo sguardo verso Ad; sull'altro lato Am, con la faretra, in ginocchio sorregge il braccio destro di Ad; in terra la lancia e in primissimo pian due cani partecipi al compianto;

[16] «Adonis mù d'un jeune et fort courage / (Bien que Venus lui ust fait remontrance / Ne sattacher à tel' beste sauvage) / Brandit l'espieu de toute sa puissance / Sus un Sanglier: qui d'une grande outrance / Le jeune films pourfendit à l'anguine. / Venus en fait pleints, pleurs et doleance, / Puis le transmue en une fleur sanguine».

			in secondo piano a sin una schiera di amorini caccia il C
1558	COCK, Hieronymus, da Matthjis Cock, *Venus und Adonis*	S; Vienna, Albertina, DG1957/337/11	In una ampia scena paesaggistica, al centro in primo piano si colloca la morte di Ad: V è inginocchiata e sorregge sulle sue gambe il busto di Ad; la dea è vestita, ha i capelli raccolti e le sue mani si poggiano sulle spalle di Ad; Ad è completamente nudo: il braccio destro è appoggiato sul ginocchio di V mentre Am gli stringe la mano sinistra; in terra, sulla destra del terzetto, lo scudo, il corno, la lancia e la veste di Ad; in secondo piano sulla destra viene rappresentato il momento precedente: il corpo di Ad è riverso in terra mentre il C lo sovrasta; il resto dei cacciatori e i cani attaccano a loro volta il C
1559	SIMEONI, Gabriele, *Adone trasformato in fiore (La vita et metamorphoseo d'ovidio figurato e abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabrielo Symeoni con altre stanze sopra gl'effetti della luna: il ritratto d'una fontana d'avernia: et un'apologia generale nella fine del libro dell'illustrissima signora duchessa di Valentinois a Lione, per Giovanni Torres, Tipographo Regio,* Lione 1559)	S; Parigi, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Rés. p-Yc-746, p. 147	L'incisore italiano copia pedissequamente l'invenzione di Salomon. Naturalmente, in questo caso, i versi che accompagnano l'immagine sono in italiano: «L'increduo figliuol di Myrra pure Nel bosco caccia ogni selvaggia fiera, Ecco un Cignial, che le spumose et dure Zanne discuopre con la fronte altiera. Il giovan vuol ch'un spiede l'assicure, Ma la bestia è di lui più forte e fiera, Si che il ferisce, et morto, a mano a mano

			Diventa un fior, che par di Melograno». Si noti che i versi non sono fedele traduzione degli analoghi francesi e anzi espungono totalmente V, sia per quanto riguarda l'avvertimento, sia per quanto riguarda il compianto e la metamorfosi.
1560 ca.	CAMBIASO, Luca *Venus mourning Adonis* *	D; Francoforte sul Meno, Städel Museum, 591 Z[17]	Sullo sfondo monti e città. La scena ha luogo probabilmente vicino la sponda di un fiume. al centro il corpo di Ad sorretto e abbracciato da V quasi in piedi, sempre con i visi molto vicini; la dea è completamente nuda, con una gamba tra le gambe di Ad, un braccio sotto il corpo e l'altro sul grembo dell'amato; Ad ha il braccio destro abbandonato lungo il corpo; dietro la dea tre figure femminili in atteggiamenti di dolore; sulla sin Am e due cani partecipano al compianto; appoggiati al masso l'arco e la faretra
1560-1565	CAMBIASO, Luca, *Venus and the Nymphs Lamenting the Death of Adonis* *	S; New York, The MET, 17.37.33 S; Londra, British Museum, 1860,0414.158 [1560-1585] S; Washington DC, National Gallery of	Da sin a destra: il corpo di Ad è appoggiato verticalmente al tronco di un albero; accanto a lui, seduta di spalle, una figura femminile: si tratta di V che con le braccia cinge il corpo dell'amato ed è a sua volta sorretta da una delle ninfe; altre due ninfe sulla sinistra partecipano al compianto guardandosi; un putto, forse Am,

[17] Si segnala anche la stampa (xilografia) 1970.1.2. presso il Davison Art Center della Wesleyan University, esemplata dal disegno di Cambiaso ma con una variazione: anziché lo scorcio paesaggistico sulla sin, troviamo a destra gli amorini che cacciano il cinghiale; altra xilografia col medesimo soggetto è conservata anche a Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, S-FC85960.

		Art, 1994.60.35 [1562/63] S; Chicago, Art Institute, 1947.558 [1562/63]	viene rappresentato sulla sin stante di spalle; in terra, vicino ai piedi di Ad si trova la lancia; in secondo piano sulla sin una torba di amorini aggredisce il C; la scena ha luogo presso la sponda di un fiume
Post 1560	Anonimo veneziano (ex att. SUSTRIS, Lambert), *La Mort d'Adonis*	P; Parigi, Musée du Louvre, INV 1759; MR 958	Da sin a destra: V sviene, fasciata da un abito azzurro che le lascia scoperti i seni e con i capelli riccamente ornati da perle; una ninfa la sostiene da dietro, così come allo stesso modo un'altra di esse sostiene da dietro il corpo di Ad, anch'esso vestito e con il solo petto visibile, disteso su un drappo rosato; una terza figura femminile ci appare in piedi e di spalle, intenta a distendere il drappo, dalle tinte terree, per coprire quello spettacolo di morte; partecipano al dolore Am (distinguibile dall'arco), proprio tra V e Ad, un altro putto in volo che si stringe le mani al petto e due cani; sullo sfondo tre amorini cacciano il C; per terra gli attributi da cacciatore di Ad: corno, lancia, arco e frecce[18]
Ante 1561	ZUCCARI, Federico, *Ciclo Metamorfosi*	PM; Roma, Città del Vaticano, Casina di Pio IV	V accorre spalancando le braccia presso Ad disteso in terra

[18] Puntuale la scheda su Iconos – benché rechi ancora l'attribuzione a Sustris –, ove la curatrice Ilaria Renna sottolinea giustamente anche la ripresa dell'*Epitaffio* di Bione: «Non traspare da questa scena nessun elemento di violenza o di crudeltà; Sustris redige una versione della vicenda piena di pacatezza, misura e grazia, nonostante essa sia in realtà tragica nel suo contenuto. [...]Da un punto di vista iconografico, le posizioni e gli atteggiamenti di Venere e Adone, il quale è per di più disteso su un drappo rosso simbolo della passione di Cristo, richiamano l'iconografia sacra: ricordano, infatti, una Vergine Maria afflitta che sviene alla vista di Cristo morto e deposto dalla croce».

XVI sec. (†1563)	LO SCHIAVONE, Andea Meldolla detto, *Venus mourning the Death of Adonis, with Cupid*	D; Londra, British Museum, T, 13.32	L'ovale è occupato dal corpo semidisteso di V: la dea appoggia la mano destra a terra per sostenersi, mentre appoggia il viso addolorato sulla mano sinistra; i capelli sono semiraccolti e un leggere panno le copre i fianchi; sulla sin Am seduto tiene tra le mani una freccia e gira il volto verso sin
1565 ca.	CAMBIASO, Luca, *Death of Adonis* *	D; Stoccolma, Nationalmuseum, NMH 82/1973	V seduta con Ad in una posizione piramidale, con i visi che si toccano e le gambe che divergono; la dea è completamente nuda e vista di profilo; con un braccio sostiene il capo di Ad, mentre l'altro tocca il petto dell'amato; Ad appoggia la mano destra in grembo e la sin sul braccio stesso di V; dietro Am guarda la scena asciugandosi le lacrime
1569	DELAUNE, Étienne, *Venus, the Graces and Cupid mourning Adonis* *	S; Londra, British Museum, 1874,0711.1788 S; Parigi, Musée du Louvre, L 47 LR/87 Recto	L'incisione è suddivisa in due fasce orizzontali, il cui limite è segnato dalla catena di nuvole dietro cui si nascondono le fronde degli alberi: nella fascia superiore V al centro, visibile fino all'inguine; i seni sono scoperti, il mantello le si gonfia alle spalle e con le mani si strappa i capelli; il volto è rivolto verso il basso; sulla sin tre figure femminili in atteggiamento di dolore, una delle quali con le mani giunte al petto; seduto sulla destra vi è invece Am, con una freccia tra le mani mentre altre sono sparse in terra; anche il suo sguardo è rivolto in basso verso Ad; il corpo di Ad occupa lascia inferiore, in una scala decisamente maggiore; il

			giovane è completamente nudo, tranne per la fasciatura sulla coscia, con una mano impugna ancora la lancia, in terra insieme al corno; l'altro braccio è piegato con il gomito appoggiato al terreno e la mano verso l'alto in segno di dolore; sulla sin il C fugge dalla scena
1569 ca.	BERTOJA, Jacopo Zanguidi detto, *Vénus conduite par l'Amour auprés d'Adonis mort*	P; Parigi, Musée du Louvre, RF 1995 8[19]	Il movimento va da destra a sin, taglio verticale: a destra in primo piano Ven nuda accorre sul carro trainato da colombe tra le nuvole; la dea ha i capelli raccolti ed è completamente nuda tranne per il drappo verde che le si gonfia alle spalle ed è retto con una mano all'altezza del pube; l'altro braccio è disteso con la mano in direzione di Ad e regge le redini; il capo è rivolto verso Am sulla sin che le indica il corpo di Ad, semiprono; il corpo di Ad è visibile fino all'altezza delle cosce: il giovane appoggiato sul fianco ha ancora il corno allacciato alla vita, il capo è rivolto verso il baso e le due braccia sono incrociate sul davanti, con in mano ancora l'arco rotto; in alto due putti volano accorrendo sulla scena insieme a V
1569	BRUYN, Abraham de, da FLORIS IL VECCHIO, Frans *Venus lamenting the Death of Adonis* *Floris il Vecchio	S; Londra, British Museum, F,1.62	V è inginocchiata presso il corpo di Ad con il busto completamente proteso in avanti, in posizione orizzontale, per baciare ancora una volta il suo amato; la dea dalla muscolosa schiena ha il busto nudo, mentre

[19] Al quadro è chiaramente riconducibile il disegno del medesimo Bertoja sempre al Louvre, INV 6064, Recto.

			le gambe sono avvolte da un panneggio; i capelli sono finemente acconciati; il braccio sin è piegato e sostiene nell'incavo il capo di Ad, il destro cinge il corpo senza vita di Ad all'altezza del petto; Ad – insolitamente virile e barbuto –è nudo tranne per il lembo di mantello che gli copre il membro e parte della coscia; un braccio è abbandonato lungo il fianco con accanto la lancia, mentre l'altro è stretto da Am stante accanto a V: il piccolo dio con le sue mani trattiene e solleva il braccio di Ad; sulla destra oltre la lancia e lo scudo, compare un cane che osserva la scena; sullo sfondo altri cani e due cacciatori attaccano il C. Sul bordo superiore la scritta in latino: «Adonis a diro porco hic Mordetur Veneris amor en (con titulus da scogliere) deplorat in florem Vertetur»
XVI sec. (†1570)	FLORIS IL VECCHIO, Frans *Venus mourning the death of Adonis* *	P; Sotheby's, *Old Master & 19th Century European Art*, lot. 468 (2012)	Il piano è ristretto ai pochi protagonisti in scena: V seduta abbraccia e sorregge da dietro il corpo di Ad; la dea è vestita e con i capelli finemente acconciati; Ad è seduto sorretto da V, con la mano sin si sorregge il corpo, mentre la destra – in una innaturale torsione – è nascosta dal drappo rosso brillante che attraversa la figura, forse impegnata a testare la ferita; sulla sin Am sorregge con le sue mani il capo di Ad mentre il suo viso è segnato dal dolore; partecipa al dolore anche uno dei cani, di cui è visibile il

			muso proteso verso il padrone morente
XVI sec. (†1570)	(att.) FLORIS IL VECCHIO, Frans, *Venus and Adonis* *	P; Christie's, a. 8733, lot. 102 (2000); Vienna, Dorotheum, 9 giugno 2020, lot. 24	Il corpo di Ad quasi sembra precipitare: le gambe sono sopraelevate mentre il capo verso il basso è sorretto da V; il corpo è completamente nudo, tranne per un drappo rosso che copre il membro e l'inguine e su cui il corpo risulta adagiato; sotto il braccio destro abbandonato sul fianco la lancia, mentre vicino alla mano due cani partecipano al dolore per la morte del padrone; V è seduta alla sin del quadro, i capelli raccolti e i seni coperti: con una mano sorregge dolcemente il capo di Ad, mentre sull'altra appoggia il suo stesso viso in una posa affranto;[20] stante sopra di loro accorre Am, mettendosi le mani nei capelli
1570 ca.	SPECKAERT, Hans, *Death of Adonis*	D; Budapest, Museum of Fine Arts, 1371	Da sin a destra: V quasi ginocchioni coperta da uno scomposto panneggio, con le braccia allargate in segno di dolore e gli occhi al cielo sovrasta il corpo senza vita di Ad; il giovane è disteso per terra, con ancora allacciato in vita il corno; Ad ha il braccio sin lungo il fianco, con la mano sulla coscia, mentre il destro è piegato; tra i due amanti si interpone Am, riconoscibile dall'arco, intento ad asciugarsi le lacrime; vicino al capo di Ad due cani partecipano al compianto; sullo sfondo a sin in

[20] La posa dei due amanti è riprodotta identica in Frans Floris, *Lamentation of Abel*, Anversa, Royal Museum of Fine Art, inv. no. 5138.

			alto il carro trainato dai cigni; in basso il C cacciato dai cani
1570-1580 ca.	SCHWARZ, Christoph, *Tod des Adonis*	P; Vienna, Kunsthistorisches Museum, Pinacoteca, 3827	Il quadro è praticamente una copia di quello di Salviati documentato dalla Fototeca Zeri per cui vedi *supra.* In questo caso la ferita di Ad è visibilissima all'altezza del fianco e da essa sgorga copioso il sangue rosso che macchia il bianco mantello di Ad
1570-1580	STEFANI, Benedetto da Marco Angolo del Moro, *Venus flying [...] to aid the mortally wounded Adonis*	S; Londra, British Museum, 1949,1008.53	Al centro V accorre del cielo, allargando le braccia in segno di stupefatto dolore e con il mantello che le si gonfia alle spalle, quasi come delle ali; per il resto la dea è completamente nuda e guarda in basso verso Ad; è accompagnata da un putto; altri due putti in basso a sin sono vicini al corpo di Ad: uno stante sulla sin allarga parimenti le braccia in segno di dolore; l'altro, accovacciato, sorregge il capo di Ad; il giovane è completamente vestito, affianco a lui la faretra; il braccio destro è aperto e disteso, il sinistro scende lungo il fianco; al centro un cane corre sollevando il muso verso V e dirigendosi verso Ad; la parte sin è occupata dal fiume; in basso al centro questi versi: «Venere colma d'angoscia e dolore / Sopra il suo amato Adone a pianger scesa / E' sol la voglia humana affissa resa / Quando al senso meschin manca il vigore»
1570-1580	ZUCCHI, Jacopo, *Morte di Adone*	P; Arezzo, Museo di Casa Vasari (cod.cat.naz. 0900223811)	Da sin a destra: V è seduta dietro Ad; la dea è completamente nuda, con i capelli riccamente acconciati; il braccio sinistro è steso verso il

			basso, con la mano che trattiene il lembo di una veste leggerissima e trasparente; il braccio destro è piegato all'altezza del gomito con il palmo della mano rivolto verso l'alto, sempre trattenendo parte della veste; la dea non guarda Ad ma volge il capo verso sin osservando lo spettatore; le gambe sono incrociate all'altezza delle caviglie; sulle sue gambe si appoggia Ad: il giovane ha il braccio sinistro abbandonato sul ginocchio di V, mentre il destro scende lungo il corpo con la mano in prossimità della coscia sin dove è visibile la ferita; il capo del giovane è piegato sulla spalla sin mentre la destra è trattenuta da Am con le sue due mani: il piccolo dio alato ha il volto segnato dal dolore; sulla destra in primo piano un cane volge il muso verso il padrone esanime; sullo sfondo una città
XVI sec. (†1571)	BORDONE, Paris, (ex. *Morte di Adone*), *Caccia al cinghiale di Caledonio*	P; Wannenes Art Auctions, a. 133-134, lot. 879	Taglio stretto e orizzontale, il quadro viene ancora indicato come *Morte di Adone* nel catalogo della Fototeca Zeri ma l'indicazione della casa d'aste appare più calzante, specie considerando la figura femminile che accorre sulla sin: costei infatti ha sì le braccia spalancate, rimandando così a una delle iconografie di V, ma in realtà è colta nell'atto di scagliare la freccia, perfettamente visibile sul fianco del cinghiale; la cacciatrice ha infatti in spalla la faretra e stringe nella mano destra l'arco,;

			al centro colui che era stato identificato con Ad è schiacciato dal C mentre cani e cacciatori lo assalgono; depone a favore della nuova identificazione anche il fatto che la morte dell'uomo e l'arrivo della donna sono contemporanei, il che va contro la tradizione del mito adonio
1571	BOLOGNIINO ZALTIERI, *Imagine di Venere maschio e femina*	S; VINCENZO CARTARI *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* Venezia 1571	il corpo di Ad è rappresentato con una posa consacrata da Salomon, col braccio piegato sopra il capo e l'altro disteso lungo il fianco; non sono presenti attributi da cacciatore né ulteriori comprimari se non la figura maschile e quella femminile in rappresentanza di V: quest'ultima è completamente avvolta nel suo mantello, con la guancia appoggiata sulla mano; posa e vestiario rimandano alla topica iconografia del dolore
1572 ca.	DOETECUM, Jan e Lucas van, da Gerard van Groeningen *Venus und Adonis (Die Metamorphosen von Ovid, Jan und Lucas van Duetecum)*	S; Vienna, Albertina, NL/7/63 S; Londra, British Museum, 1875,0710.527 S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2015-10-206	In un ampio paesaggio con una serie di rovine classiche, in primo piano si pone la morte di Ad: V è seduta e sostiene col suo corpo quello di Ad; la dea ha le spalle scoperte, i capelli raccolti e un ampio panneggio le copre le gambe; V ha la mano sinistra sotto il petto di Ad, mentre il braccio destro tocca l'inguine di Ad; il giovane è completamente nudo tranne per un lembo di veste gli copre i fianchi; il braccio destro di Ad è piegato sul ginocchio di V, il suo viso è vicinissimo a quello della dea; il braccio destro è invece disteso e sostenuto da Am, inginocchiato anch'egli vicino ai due amanti;

			sulla destra un cane si avvicina ai piedi del padrone e dietro di lui si scorge la lancia; altri due cani sono visibili sulla destra, uno nell'atto di abbeverarsi, l'atro corre verso destra; sulla sinistra un cane accorre sul luogo del delitto: è infatti visibile il cinghiale che schiaccia Ad riverso prono in terra. L'incisione è accompagnata da una sintesi dei vv. 541-549 di *Met.* X recanti l'avvertimento di V: «Parcas, in audaces non est audacia tuta. Neque feras, quibus arma dedit natura, lacesse. Non facies, nec quae Venerem, movere leones»
XVI-XVII sec. (1574-1626	(att.) BRIL, Paul, *Vénus et Adonis*	P; Toulouse, Musée des Augustins, 2004 1 19	Il pittore fiammingo si discosta dall'iconografia tradizionale. Nell'ampia scena paesaggistica, in primo piano sulla sin, c'è V, completamente nuda tranne per un manto nero che le copre il pube; la dea, con il suo carro trainato dai cigni, viene avvertita dell'imminente tragedia da un putto, forse Am stesso; i due si guardano senza che nessuno di loro rivolga lo sguardo verso ciò che avviene sullo sfondo a destra: la tragedia sta per consumarsi, mentre Ad impugnando la lancia e con due suoi fedeli cani, fronteggia il cinghiale
XVI sec. (†1575 ca.)	PUPINI, Biagio, dalle Lame, detto, *Mort d'Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 8871 Recto	Da sin a destra: sull'estrema sinistra, in parte tagliata, una figura femminile sviene, sorretta da altre figure e da alcuni putti: si tratta forse di V; al centro il corpo supino di Ad. è sorretto per il busto da un putto, forse Am; sempre al

			centro stante una figura femminile – ancora V? –, con i seni scoperti, il braccio destro lungo il fianco mentre quello sinistro è aperto, tenendo forse in mano una freccia; il volto è rivolto verso destra, cioè verso Ad; sulla destra cani e cacciatori bloccano il C infuriato; sulla fascia in alto del disegno armi, scudi e elmi
1579 ca.	GALLE, Philippe da VAN MONTFOORT, Anthonie Blocklandt, *Die Geschichte des Adonis*	S; Vienna, Albertina, H/I/12/88[21] S; Londra, British Museum, F,1.10	Da destra a sin: V vestita, seduta e con i capelli legati sorregge il corpo nudo di Ad, il cui braccio è poggiato sul ginocchio di V; V stringe tra le braccia il busto di Ad e i visi dei due sono vicinissimi; a sin Am si poggia sulla gamba di Ad e gli pone una mano sul volto, partecipando al dolore; a terra in primo piano la lancia e il corno; a sin il cane partecipa al dolore insieme a un altro animale; in alto sullo sfondo visibile il carro di V trainato dai cigni con la dea che solleva le braccia al cielo in segno di dolore
1580 ca.	ARAGONI, Aragonio, *Morte di Adone*	PM; Teglio, Palazzo Besta (cod. cat. naz. 0300114228-11)	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad; la dea è cinta da un pesante abito, con il drappo che le si gonfia alle spalle; i capelli sono finemente raccolti; la dea ha il braccio destro alzato in segno di dolore mentre il sinistro si distende verso il basso per toccare Ad; Ad, avvolto da una tunica azzurra, ha il capo riverso

[21] L'incisione è accompagnata da versi estratti e leggermente modificati da *Met.* X, 717-720. Benché sia indicato come inventore della composizione van Montfoort, segnaliamo che la scelta iconografica ricalca in modo pedissequo l'*inventio* di Perin del Vaga per il quadro del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto (Uffizi), Firenze.

			sulla spalla destra – quindi non in direzione di V–; il braccio sinistro è piegato sul petto, con la mano che tocca il fianco destro; il braccio destro è disteso lungo il fianco; sotto il suo corpo la lancia; tre cani partecipano al dolore mentre altri due sullo sfondo inseguono il C; a sin in secondo piano dietro V il carro della dea trainato dai cigni. La scena adotta uno schema molto simile all'illustrazione di Salomon
1580-1590	TINTORETTO, Domenico Robusti detto, *Venus Lamenting the Death of Adonis*	P; Tucson, The University of Arizona Museum of Art, 1961.013.018	Da destra a sin: V è in ginocchio presso il corpo di Ad, con le braccia aperte in segno di stupefatto dolore; la dea è riccamente abbigliata, con una tunica bianca che lascia scoperti i seni e un drappo amaranto che le si gonfia alle spalle indicando il movimento; i capelli sono finemente raccolti; il corpo di Ad giace languido supino; il giovane indossa brache bluastre, una tunica bianca con sovratunica bronzeo che richiama il mantello aggrovigliato in terra sulla destra; anche alle sue spalle un mantello amaranto richiama il colore del sangue; Ad ha il volto girato a sin – quindi non in direzione di V–; il braccio sin si apre con il palmo della mano rivolto in alto, mentre il destro è piegato lungo il corpo; compartecipano al dolore i cani del cacciatore; il terreno in primo piano è attraversato diagonalmente dalla lancia; sulla destra in secondo piano il carro di V con le colombe; sulla sin gli

			amorini e una figura maschile (un cacciatore) prendono il C [NECESSARIO il confronto con il *Compianto sul Cristo morto* o *Pietà* 1560-1565 Museo d'Arte di San Paolo, Brasile, con Maria Maddalena nella stessa posizione; anche nel compianto presso le gallerie dell'Accademia lo stesso gesto con le braccia di MM
XVI sec. (†1583)	DELAUNE, Étienne, *Der Tod des Adonis* *	S; Vienna, Albertina F/I/5/18[22] S; Parigi, Musée du Louvre, L 48/ LR/126 Recto	Da destra a sin: V inginocchiata sorregge sulle proprie gambe il capo e il busto di Ad; la dea ha i capelli sciolti al vento, con un movimento acuito dal mantello che le si gonfia alle spalle; i seni sono scoperti; il braccio destro è aperto in segno di stupefatto dolore, il sinistro tocca la ferita di Ad sul costato; Ad appare vestito da una leggera tunica, ha ancora il corno allacciato in vita e la lancia di fianco; dal fianco destra sgorga copioso il sangue; nell'angolo a destra due colombe; un'altra coppia di colombe discende dalle nuvole dove è visibile anche il carro di V trainato da cigni; sulla sinistra quattro amorini cacciano il C; tra di essi quello in posizione più sopraelevata non è armato con la lancia bensì con arco e frecce, forse a rappresentare Am
XVI sec. (†1583)	DELAUNE, Étienne, *Venus beweint Adonis* (att. alternativa: Pellerin, Baptiste)	D; Vienna, Albertina, 11157	Da destra a sin: V discende dalle nuvole, con il capo rivolto verso il basso e i piedi in alto; la dea è colta nel

[22] Sulla stessa pagina del medesimo volume anche la tragica vicenda di Atteone illustrata in due tempi.

	*		gesto di strapparsi i capelli con entrambe le mani; in terra, frontalmente, giace il corpo di Ad, con il busto sopraelevato, il braccio destro disteso e il sinistro aperto ma torto; sulla sin Am che corre e gira il volto verso la scena, riconoscibile da arco e frecce; a destra il C scappa nella direzione opposta
XVI sec. (†1583)	DELAUNE, Étienne, *Venus on her chariot finding the dead Adonis* *	S; Londra, British Museum, Gg,4D.138; 1834,0804.193	Da sin a destra: V accorre seduta sul suo carro; la dea è completamente nuda e si strappa i capelli con le mani; il volto è rivolto a sin verso l'alto; in scala maggiore in basso a destra giace il corpo di Ad, praticamente seduto, sorretto da Am e da due figure femminili; sulla sin il C fugge dalla scena
1584	ALCIATO, Andrea, *Amuletum Veneris (Les Emblemes,* Jean Richer, Parigi)[23] *	S; *Emblema LXXVII,* M1r f109r	Cambia lo schema compositivo rispetto alle precedenti edizioni. Da sin a destra: V è seduta dietro Ad, sorreggendone il peso; la dea ha i capelli legati un abito che le lascia i seni scoperti e la faretra in spalla; il braccio sin è disteso lungo il fianco con in mano la lattuga; la mano destra è invece appoggiata sulla spalla di Ad; il volto è rivolto verso l'amante in basso; Ad ha il busto appoggiato alle gambe di V, il capo riverso sulla spalle e il braccio sin abbandonato; le gambe sono piegate e il giovane appare seduto; sulla destra, vicino ad un albero, Am stante osserva la scena: con la mano sin si

[23] Perfettamente identico l'*Emblema LXXVII* dell'edizione degli *Emblemata,* Leyden, Officina Plantiniana, 1591, F8v p. 96.

			appoggia all'albero, con la destra tiene l'arco in basso; sulla sin in secondo piano il C che fugge dalla scena. I versi sono i medesimi in latino di Lione, 1550
XVI sec. (†1585)	CAMBIASO, Luca, *Venere abbraccia Adone morto* *	P; San Pietroburgo, Hermitage, ГЭ-2774[24] fig. scaricata dal sito dell'Hermitage	Taglio verticale V seduta è nuda e con i capelli legati; la dea sorregge e abbraccia il corpo di Ad, ponendo una gamba sotto il ginocchio dell'amato; con il braccio sin gli cinge la vita e con il destro gli mantiene da dietro il capo; i due volti sono vicinissimi; Ad è vestito con un abito dalle tinte rossastre e rosate; poggia la mano sin sul braccio di V mentre il braccio destro è abbandonato lungo il fianco; il sangue è ben visibile sull'interno coscia; la lancia è a terra mentre il corno è ancora allacciato in vita; sulla sin Am, di spalle e con la faretra sul fianco, partecipa al dolore allargando le braccia e volgendo il viso verso i due
XVI sec. (†1585)	CAMBIASO, Luca, *Venere e Adone* *	P; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 810[25]	Taglio verticale V seduta è nuda con i capelli legati, le gambe piegate e il busto incurvato e proteso verso

[24] Un disegno di Jacqes-Louis David, chiaramente esemplato a partire da questo quadro, è nella collezione del Louvre, RF 41493, 7. Nella collezione del British Museum, invece, la stampa 1855,0609.476 (1786-1808) per le Galerie du Palas Royal ad opera di Gérard René Levillain (anche New York, The MET, 42.119.304(14)). Sempre ottocentesca la stampa di Longman per la serie Stafford Gallery, 1860,0211.332 e quella presente nella collezione del MET di New York, 17.3.1462.

[25] Il medesimo schema compositivo si ritrova in un disegno attribuito a Cambiaso, corrispondente al lot. 28 di Sothesby's, ora venduto. Nel disegno Am, sempre sulla destra, non è però di spalle ed è in posizione sopraelevata rispetto ai due amanti; rispetto alla pacata sofferenza dei volti nella resa pittorica, nel suddetto disegno il viso dei due amanti è segnato dal dolore; a

			Ad; la dea sorregge il capo di Ad con il proprio braccio destro; il sinistro gli regge invece la mano di; i due volti sono vicinissimi, quasi a cogliere le ultime parole dell'amato; Ad è vestito di rosso, con l'occhio semiaperto e con le gambe divergenti rispetto a V; tra l'una e l'altra gamba si trova in piedi Am che guarda sconcertato la scena offrendoci le spalle; a terra si vedono l' arco e la faretra
XVI sec. (†1585)	(att.) CAMBIASO, Luca, *La morte di Adone* *	P; Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte	Stesso schema compositivo del quadro romano; in aggiunta sullo sfondo paesaggistico la scena di caccia
XVI sec. (†1585)	CAMBIASO, Luca, *The Death of Adonis* *	D; Stoccolma, National Museum of Art, NMH 83/1973	V seduta e nuda di spalle mentre sostiene il peso del corpo senza vita di Ad; la dea appoggia una mano dietro la schiena per sostenersi mentre l'altro braccio cinge il corpo di Ad e gli stringe la mano; i capelli sono finemente acconciati; i visi sono molto vicini: Ad ha il busto completamente appoggiato a V e la sua testa si poggia in seno alla dea; Am in piedi alza le braccia in segno di disperazione; compartecipano al dolore due cani; sullo sfondo la caccia al C assassino mentre in primo piano giacciono in terra abbandonati il corno e la lancia
XVI sec. (†1585)	CAMBIASO, Luca *Venus and Adonis* *	D; San Francisco, Fine Art Museums, 1963.24.189	Il disegno riprende lo schema iconografico tipico della pietà: V seduta con in grembo il corpo di Ad, lo sostiene e lo abbraccia; la dea gli pone una mano sotto il

terra, anziché la faretra e l'arco come nel quadro, viene disegnata la lancia, altro simbolo topico del mito adonio.

			capo, mentre con l'altra gli cinge la vita; il volto incorniciato dai capelli è rivolto verso il basso, osservando con tristezza il corpo esanime dell'amato; Ad ha il busto completamente sorretto dalle gambe della dea; il braccio destro è abbandonato lungo il fianco, con la mano che arriva a toccare la lancia e il corno in terra; sulla destra un cane accucciato in terra; sulla sinistra Am di spalle si dispera
XVI sec. (II metà)	(scuola di) CAMBIASO, Luca, *Venere piange Adone* *	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 9327 Recto[26]	Schema compositivo analogo al disegno di San Francisco; eliminato il cane, il corpo di V appare più incurvato mentre Am è ora spostato dietro Ad e colto frontalmente nell'atto di piangere
XVI sec. (†1588)	VERONESE, Paolo Caliari detto, *Venus mourning Adonis* *	P; Stoccolma, Nationalmuseum, NM 4414	Am sorregge il capo di Ad sulla sin; a destra V seduta, nuda, con i capelli legati; con la mano sinistra sorregge quella di Ad, mentre con l'altra asciuga con il suo manto azzurro il sangue sgorgante dalla ferita visibile sull'inguine del giovane; Ad ha ancora indosso il suo abito rosso scarlatto, come il sangue ei calzari; il corpo è poggiato sul suo mantello dorato; nelle sue ali Am mescola i colori primari degli abiti dei due amanti; un cane partecipa al dolore con un espressione aggressiva; altri due sullo sfondo a sinistra insieme a un amorino catturano il C

[26] Riconducibili alla cerchia del Cambiaso anche: INV 9331 Recto; INV 9328 Recto; INV 9329 Recto; INV 9332 Recto; INV 9326, Recto; INV 9330 Recto, tutti con i soli V, Ad e Am ma con minime variazioni nella composizione (in tutte è comunque V a sorreggere il corpo di Ad).

XVI sec. (II metà)	(seguace) VERONESE, Paolo Caliari detto il, *Morte di Adone* *	P; Firenze, ? [Fototeca Zeri, num. scheda 43773]	Da destra a sin: V seduta sorregge con il ginocchio la parte superiore del corpo di Ad; con la mano sinistra mantiene il capo del giovane mentre con l'altro braccio disteso verso il basso indica un punto all'altezza dell'inguine; la dea è cinta da un abito che lascia i seni scoperti; i capelli sono elegantemente acconciati; Ad giace esanime, con la mano sinistra appoggiata sulla lancia in terra; sulla coscia è visibile la ferita inferta dal C, mentre i fianchi e il torso sono coperti dalle vesti del cacciatore; alla destra di V stante un putto – probabilmente Am – che osserva la scena e partecipa al dolore insieme a due cani
XVI sec. (II metà)	Anonimo lombardo, *Morte di Adone*	P; Ubicazione sconosciuta [Fototeca Zeri num. scheda 44988]	Tre figure femminili piangono il morto Ad: una di esse, all'estrema sin, gli sorregge il busto e il capo (la collana di perle potrebbe far propendere per un'identificazione con V), una seconda al centro alza gli occhi al cielo mentre la terza sulla destra guarda Ad, con una mano si tocca il seno e con l'altra gli sorregge il polso; Ad giace esanime, col torso completamente nudo e la mano sinistra che ancora impugna la lancia in terra; il compianto è completato da due cani – uno chiaro in primo piano osserva il padrone, l'altro in secondo piano rivolge lo sguardo verso lo spettatore – e da un putto che si asciuga le lacrime con ambedue le mani

Post 1590-1630	TEMPESTA, Antonio, *Morte di Adone* *	P; Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda[27]	La scena di caccia viene rappresentata in un ovale; in basso al centro, leggermente spostato sulla sin, giace il corpo senza vita di Ad: il giovane ha i piedi rivolti verso l'alto con dei calzari rossi e delle brache blu; un drappo verde scuro segna i fianchi, mentre il resto del corpo è strettamente rivestito da una tunica rosa, con inserti dorati e le maniche bianche; il capo del giovane è rivolto verso il bordo inferiore; il braccio destro è disteso, toccando la lancia con la mano; il sinistro è piegato sopra il capo; sulla destra in C fugge, mentre numerosi cacciatori puntano contro di lui lance e archi; anche i cani assalgono il C, uno di essi giace in terra al di sotto del C in fuga; in secondo piano altre scene di caccia
1595 - 1633 ca.	MASSARI, Lucio (ex. att. Perino del Vaga), *Venere piange la morte di Adone*	P; Firenze, Galleria degli Uffizi (ultima rilevata) [Fototeca Zeri num. scheda 55292]	Da destra a sin: V corre allargando le braccia verso Ad; la dea indossa un leggero abito che la copre a partire dai fianchi, mentre i seni sono scoperti; il drappo che le si gonfia alle spalle sembra quasi un prolungamento dei capelli; i capelli sono raccolti; dietro di lei si intravede parte del carro con le due colombe; il corpo di Ad si presenta semiprono, con il braccio sinistro piegato sotto il capo mentre il destro è disteso senza vita; le gambe sono piegate e il corpo è

[27] Per il dipinto e la predilezione del Tempesta per le scene di caccia cfr. *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia. Musei Reali di Torino 16 dicembre 2016 – 2 aprile 2017,* a cura di A.M. Bava, E. Pagella con la collaborazione di G. Pantò, G. Saccani, Genova 2016, cat. 208. p. 354; 370.

			completamente nudo tranne per il drappo che gli copre le cosce e il membro: in tal modo risaltano i muscoli tesi per la torsione del corpo; la lancia è a terra vicino alle mani di Ad; sulla destra Am compartecipa al dolore alzando un braccio, mentre dietro di lui i cani rincorrono il C
1600 ca.	SCARSELLINO, Ippolito Scarsella detto	P; Roma, Galleria Borghese, 212[28]	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad, con l'abito rosa al vento; una ninfa la sostiene mentre altre due partecipano al dolore; sopra di esse due amorini con in mano arco e frecce; al centro, disteso supino e vestito il corpo esanime di Ad, sulla cui spalla V appoggia la mano quasi per scuoterlo; tre cani amplificano il lamento della dea; a terra l'anemone che evoca la metamorfosi di Ad e il corno ma non la lancia; nell'angolo in alto a destra V sul carro trainato da cigni
1600-1620	TEMPESTA, Antonio, *Venere*	S; Pescia, Museo Civico, (cod.cat.naz.	In altro al centro V con le braccia aperte e vestita arriva

[28] Per le problematiche sulla datazione si rimanda alla scheda https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/venere-e-adone. In *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600,* a cura di C. Cieri Via, Fondazione Memmo (7 dicembre 1996-31 marzo 1997), Milano 1996, pp. 198-199, la scheda a cura di I. Miarelli Mariani, la quale non soltanto rileva l'*Epitafio di Adone* di Bione come fonte ulteriore rispetto a quella ovidiana, ma giustamente osserva: «Il momento della morte, presente già nei sarcofagi imperiali del II secolo, non è tra i preferiti dell'arte rinascimentale, che predilige quello più piacevole e non drammatico degli *Amori di Venere e Adone* o il momento immediatamente precedente in cui Venere cerca di dissuadere il suo amato dal recarsi a caccia. La dea che accorre verso Adone morente è invece il tema di svariate opere del secolo XVII, ben esemplificate dalla tela di Ribera del 1637 conservata alla Galleria Nazionale d'arte Antica di palazzo Corsini a Roma. Scarsellino stesso tornerà sul tema della *Morte di Adone,* ma il momento scelto sarà quello successivo: Venere ha raggiunto il corpo del suo amato e lo piange strappandosi i capelli, altro particolare desunto puntualmente dal testo ovidiano (Roma, collezione privata)».

	piange la morte di Adone *	0900301532) S; Los Angeles, LACMA (ribaltata), 65.37.325	con il carro trinato da colombe tra le nuvole; il volto è rivolto verso il basso, a destra, dove si trova il corpo di Ad supino e morente; a terra è visibile la lancia, mentre sulla sin il C fugge inseguito da due cani; sullo sfondo probabilmente il lago con i cigni del regno di V
1602-1607	DE PASSE, Crispijn van, da DE VOS, Maerten, *Ut ferus inguen aper rupit tibi mollis Adonis*[29]	S; Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-15.879 S; Roma, ICG, S-FC118847 [1602 ca. – 1650]	La stampa pone al centro i due amanti secondo lo schema iconografico tipo della pietà: V è seduta, le braccia sono incrociate all'altezza del petto; la dea è rivestita da un ampio panneggio, i capelli sono acconciati ma sembra quasi che il lembo del mantello sia la chioma al vento; la dea volge il viso verso destra, sollevando gli occhi a cielo; sul suo ginocchio Ad poggia riverso il capo, mentre il resto del corpo giace inerme: il giovane è nudo tranne per il panno che gli copre i fianchi; con la mano destra si tocca il petto, mentre il braccio sinistro è aperto e piegato, in modo tale che la mano arrivi a sfiorare il corno e la lancia in terra; sulla destra Am seduto impugna l'arco, forse nell'atto di romperlo; alle sue spalle il carro di V trainato dai cigni; sulla sin due cani partecipano al compianto: uno è accucciato in terra, il secondo stante sulle quattro zampe avvicina il muso al primo; in secondo piano a sin il C che fugge. La stampa è accompagnata da queste parole: «Ut ferus inguen aper rupit tibi mollis Adoni, / Tum simul est

[29] Cfr. B. GUTHMÜLLER, Mito, poesia, arte, cit., p. 232.

			isto vulnere loesa Venus: // Moestáque purpureum iussit de sanguine florem / Surgere, perpetuus quò tuus esset honor»
XVI-XVII sec. (†1603)	DE VOS, Maarten, *Venus and Adonis* *	P; Sothesby's, a. N08826, lot. 464	V appare seduta sul suo carro presso il corpo di Ad; un panneggio brillante ricopre le gambe della dea, i capelli sono finemente acconciati mentre la parte superiore del corpo è incorniciata dal gonfiato velo dalle tinte rosate che richiamano il drappo rossastro sotto il corpo di Ad; il corpo di Ad giace in terra completamente nudo tranne per il drappo che copre l'inguine: il braccio destro è sorretto da V, mentre la mano sinistra impugna ancora la lancia; sulla sin Am si dispera mettendosi le mani nei capelli e dietro di lui i cigni del carro di V; sulla destra il cane di Ad e le sue armi
XVI-XVII sec. (†1603)	(att.) DE VOS, Maarten, *La mort d'Adonis* *	P; Blois, Musée des Beux-Arts, 869-3-3	Da destra a sin: V è seduta presso il corpo di Ad: la dea ha un ampio abito rosso che le lascia il seno scoperto, i capelli biondi sono acconciati con un velo trasparente e le braccia sono allungate su Ad, con la mano destra che poggiatagli sul petto e la sin sull'avambraccio; V non guarda Ad, il capo è rivolto verso sin con uno sguardo vacuo; Ad è completamente nudo, eccezion fatta per un panno dorato e bianco che gli copre i fianchi: sull'inguine è comunque visibile la ferita da cui sgorga il sangue che bagna la coscia; il braccio sinistro è abbandonato lungo il fianco, il destro è poggiato sulla

			gamba di V: i due amanti formano una sorta di piramide; la scena del compianto comprende anche Am stante a sinistra: il dio arriva impugnando l'arco ocn la sinistra mentre si porta la mano destra al volto; ha ancora in spalla la faretra e nelle sue ali si mescolano i colori degli abiti dei due amanti; due cani sulla sinistra completano il compianto; in primo piano in terra la lancia e il corno; in secondo piano alle spalle di V il carro trainato dai cigni; sulla sin due amorini cacciano il C
XVI-XVII sec.	(?), copia da ANGOLO DEL MORO, Marco, *La mort d'Adonis*[30]	D; Parigi, Musée du Louvre, 12095, Recto	Da destra a sin: V accorre con le braccia spalancate presso il corpo di Ad; la dea è completamente nuda e il drappo che si gonfia alle sue spalle appare come una chioma di capelli sciolti al vento; il corpo di Ad giace supino, quasi verticalmente, sul terreno; il giovane indossa ancora gli abiti della caccia; la mano sinistra giace abbandonata vicino alla lancia mentre la mano destra poggia sul petto: a sorreggere il braccio destro vi è Am, inginocchiato vicino al corpo; partecipano al compianto tre cani, uno in alto, vicino al capo riverso di Ad, gli altri due nell'angolo sin, accanto alla faretra

[30] Di Angolo del Moro è presente nella collezione del Louvre un disegno di prima mano, 5083 Recto, che potrebbe rappresentare i due sfortunati amanti, con il corpo di Ad riverso sul terreno (quasi in verticale) e V che si inginocchia presso di lui, con il volto addolorato e il braccio allargato in segno di dolore. La mancanza di ulteriori elementi rende incerto il soggetto: potrebbe trattarsi di Venere e Adone ma anche di Diana e Endimione.

1603 ca.	RUBENS, Peter Paul, *Morte di Adone* *	P; Collezione privata[31]	Taglio verticale: il corpo nudo di Ad esanime attraversa trasversalmente la tela; il corpo è completamente nudo, eccezion fatta per la coscia sinistra fasciata da una figura femminile inginocchiata su un drappo amaranto; altre due figure femminili sono colte a sinistra in atteggiamenti di dolore, pronte a strapparsi i capelli; quella più a sin alza gli occhi al cielo, l'altra guarda trasversalmente in basso; il peso del corpo è sostenuto a destra da V stante, con i capelli spettinati, un mantello rosso e un drappo biancastro che le cinge la coscia (la stessa di Ad); i visi dei due amanti sono vicinissimi, con V che sembra cogliere l'ultimo respiro di Ad esanime, i cui occhi sono semiaperti; con la punta delle dita della mano destra la dea gli tiene la mano destra; partecipa al dolore anche Am, vicino alle gambe di V, appoggiandosi ad una fiaccola rivolta verso il basso vd. nota; parallela sotto il corpo di Ad e accanto ad Am la lancia
1603-1604	DOMENICHINO, Domenico Robusti detto, *La morte di Adone*	PM; Roma, Palazzo Farnese, cod. cat. naz. 0700090254[32]	Al centro spicca la figura di V che accorre presso il corpo dell'amato; la dea si presenta nuda, con un sinuoso drappo dorato che emula una bionda chioma sciolta, e le mani

[31] Preziosissima la tesi di dottorato di ricerca di G. MONTANARI, *Le parole e le immagini. Documenti, spazi e tematiche delle raccolte librarie di privati in rapporto con il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2014. Si tratta dell'«Adone morto in braccio di Venere al Signor Gio:Vincenzo Imperiale» segnalato anche da G.P. BELLORI, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, cit., p. 223.

[32] Un' incisione ottocentesca di Aureli Nicola è conservata a Roma, ICG, S-FC51016.

	**(vd. att. Carracci; Berrettoni)		disperate tese verso il cielo; riverso a terra il corpo pallido d'Adone, con ancora in mano la lancia spezzata, mentre un amorino indica il punto della ferita (non visibile perché il giovane appare vestito); il corpo di Adone ha una posizione simile a quella proposta da Salomon (e poi da Simeoni) nelle rispettive illustrazioni; il morto è accompagnato dal fedele cane; un altro putto ha in mano probabilmente una sorta di anfora; un altro ancora, forse Am, con una freccia in mano si ritrova sulla sin del quadro, insieme ai cigni del caro di V; sulla destra il C fugge dalla scena
1603-1618	(att.) CARRACCI, Antonio, *Venus lamenting the Death of Adonis*	P; Cheshire, Tatton Park, National Trust, 1298185	In uno schema compositivo molto vicino a quello del Domenichino, il quadro pone al centro V che accorre con le braccia alzate; la dea è completamente nuda tranne per un drappo verde che ne accentua il movimento; sulla sin Am tiene le redini del carro trainato da due colombe; a destra il corpo di Ad giace per terra, seminudo tranne per un manto che ne copre i fianchi e il membro; una mano è ancora sulla lancia a terra; sullo sfondo diverse figurine a sin e a destra il C
XVI-XVII secc. (†1606)	FARINATI, Paolo, *La mort d'Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 4862, Recto	Taglio Verticale; V assente Ad al centro supino con la testa verso il bordo inferiore e la lancia spezzata in mano; il C tra le gambe lo assale ostacolato da due cani; sullo sfondo un cervo che fugge

1606	TEMPESTA, Antonio, *Apri dente Adonis intermitur* (*Metamorphoseon sive transformationum Ovidii libri XV aeneis formis incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratian nunc primum*, Anversa 1606) * ** (vd. da Brughel; Poussin in tutti i casi; Scuola romana; Van Uden; Holsteijn; Berrettoni; Ruschi; Herreyns; Anonimo bolognese; Anonimo olandese; Anonimo italiano)	S; Roma, ICG, S-CF115496 S; Londra, British Museum, X,3.291[33] S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-37.872 S; New York, The MET, 51.501.3934; 35.6(99)	Da destra a sin: V accorre con il suo carro trainato da colombe; la dea è completamente vestita, i capelli sono raccolti, le braccia sono aperte in segno di dolore, con i palmi delle mani rivolte verso l'alto e il viso rivolto in basso; il corpo di Ad giace in terra, completamente vestito, con il capo verso il bordo inferiore: il braccio destro è aperto e arriva quasi a toccare la lancia abbandonata in terra; il sinistro invece è piegato sopra il capo; in secondo piano sulla sin un cane insegue il C che fugge. Sul bordo inferiore le parole «Apri dente Adonis intermitur»; la posa del corpo di Adone segna una novità rispetto alle braccia piegate e dirette verso il basso di Salomon, e sarà ripresa da numerosi artisti.
1608-1612 ca	RUBENS, Peter Paul, *Venus lamenting Adonis* *	D; Washington DC, National Gallery of Art, 1968.20.1	Lo schema è simile ma non identico al disegno del British Museum per cui vedi *infra*. I due personaggi principali sono in una posa analoga ma la drammaticità è dimidiata dal fatto che non è V a sostenere il corpo di Ad; il giovane poggia il busto e il capo in grembo a un amorino che con la mani gli sorregge il capo; V, anziché stingere in vita il corpo di Ad ha un braccio mollemente poggiato sul petto dell'amato mentre l'altro è piegato così che la dea

[33] Nella medesima collezione la stampa di Michel Faulte,1929,0715.17 esemplata chiaramente da quella del Tempesta, sia pur con direzionalità opposta e con la scritta «Adonis en fleur». Viene aggiunta la figura di Am stante sulla destra intento ad asciugarsi le lacrime.

			possa poggiare il viso sulla mano in un'espressione mesta tristezza; come nel disegno *infra* un amorino è vicino alla fasciatura sulla coscia di Ad
1609	GOLTZIUS, Hendrick, *Dying Adonis*	P; Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1284	In un taglio prospettico che ricorda molto da vicino il *Cristo* di Mantegna, il pittore rappresenta il solo corpo di Ad, completamente nudo eccezion fatta per un panno bianco che gli copre il membro e per la tracolla dell'arco che gli segna il petto; il corpo è in parte appoggiato su un drappo rosato; il giovane cacciatore ha gli occhi e la bocca semiaperti mentre dalla ferita all'inguine sinistro sgorga copioso il sangue; sulla sin in basso fiorisce un anemone echeggiando la futura metamorfosi di Ad, mentre nella parte superiore parallela al braccio si trova in terra la lancia; sullo sfondo tra le nuvole è accennata la figura di V sul carro trainato dai cigni
1610 ca.	CIGOLI, Ludovico Cardi detto, *Venus and Adonis*	P; Sotheby's, *Master Paintings and Sculpture: Part II,* lot. 303 (2015)	V appare seduta in posizione sopraelevata rispetto ad Ad, seduto invece sulla terra. La dea è completamente nuda, con i capelli finemente raccolti; col braccio destro sposta il lembo della veste di Ad e alla vista della ferita sulla coscia la dea inorridisce; dal sangue sgorgante della visibile ferita nasce l'anemone; Ad è vestito da un abito rosa e azzurro, con eleganti calzari, mentre riversa il capo all'indietro e poggia il braccio sul ginocchio di V; a sinistra Am frustrato tenta di rompere il suo arco; la drammaticità della scena

			principale è bilanciata dai cani che si abbeverano sulla destra e dai cigni sulla sinistra, mentre il C scappa via senza conseguenze
1612 ca	RUBENS, Peter Paul, (ex att. Anthony van Dyck), *Venus lamenting over the dead Adonis* *	D; Londra, British Museum, 1895,0915.1064	Lo schema del disegno inglese è certamente più vicino al quadro del 1603 piuttosto che a quello conservato oggi a Gerusalemme. Sulla destra V con i capelli sciolti al vento sorregge per la vita il corpo di Ad; la dea rivolge lo sguardo verso l'amato, il cui corpo è però completamente abbandonato senza vita, come rivelano il capo riverso all'indietro e il braccio destro cascante in tutto il suo peso; completa la scena Am, seduto alla sin di Ad, con le mani e la bocca vicino alla fascia che inutilmente tampona la ferita
1613	(?), da BRUEGHEL, Jan, *Landschap met Venus die treurt om de dood van Adonis*	D; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2004-471	In un ampio paesaggio attraversato da un fiume, nell'angolo destro V e Ad: il cacciatore è seduto accasciato su se stesso, con la schiena incurvata, un braccio abbandonato lungo il fianco – vicino alla cui mano c'è il corno – e l'altro leggermente disteso dal lato della lancia; V stante accanto ad Ad, allunga un braccio per toccarlo mentre l'altro è piegato per toccarsi i capelli; la dea non guarda l'amante morente ma volge il capo verso sin; il disegno è accompagnato non solo dall'indicazione «Jan Brugel inventor» ma anche dalle medesime parole dell'incisione del Tempesta (vd. *supra*) «Apri dente Adonis intermitur»

1614 ca.	RUBENS, Peter Paul, *The Death of Adonis (with Venus, Cupid and the Three Graces)*[34] *	P; Gerusalemme, The Israel Museum, B00.0735[35]	Taglio orizzontale: all'estrema sin una morbida V inginocchiata su un drappo rosso, con i capelli sciolti e il viso rivolto verso quello dell'amante, steso perpendicolarmente, con una mano sotto il mento di lui e l'altra sotto il capo; Ad è completamente nudo, con gli occhi semiaperti, le braccia distese verse l'alto, steso su un drappo blu e con un rivolo di sangue che esce dall'inguine; una delle figure femminili appare intenta a fasciare la ferita, mentre le altre due partecipano al dolore: l'una con le mani giunte sul ginocchio, con i capelli sciolti e lo sguardo rivolto trasversalmente verso V; l'altra con i capelli sciolti che ricadono in avanti e le mani giunte sul petto; a destra Am si dispera in piedi, ruotando il corpo verso gli amanti; due cani partecipano al compianto, uno dei quali intento ad odorare il sangue
XVII sec.	(?), seguace di RUBENS, Peter Paul *Venus and Adonis*	P; Sotheby's, *Old Master Paintings,* lot. 146 (2014)	Da sin a destra; Ad riversa il capo all'indietro mentre il braccio è abbandonato

[34] Al quadro di Rubens è da collegare anche il disegno settecentesco di Jacques-Louis David, conservato a Parigi, Louvre, RF 54341, Recto.

[35] Si ricorda anche il modello ad olio della Dulwich Picture Gallery, 1614 ca, DPG451. Dipinto ad Anversa, lo schizzo dimostra non solo la conoscenza da parte di Rubens di diverse versioni del mito rispetto a quella ovidiana – in questo caso l'*Epitaffio* di Bione – ma anche la conoscenza acquisita dell'arte italiana: la figura di Adone ricorda per la resa e la posa il famoso disegno michelangelesco di Tizio, oggi nella Royal Collection di Londra. Si segnala anche uno studio di figura femminile al British Museum, 1912,1214.5, indicato come studio per un dipinto con soggetto Maria Maddalena mai esemplato. La posa e i capelli che cadono sul lato ricordano molto da vicino la Venere del quadro, a dimostrazione della vicinanza tra la dea pagana e la donna cristiana di fronte alla morte dell'amato.

	*		sul fianco; il suo corpo è completamente nudo, eccezion fatta per un drappo bianco che copre il membro; sull'inguine è parzialmente visibile la ferita da cui sgorga il sangue che macchia la terra; il rosso è richiamato dal drappo amaranto dietro Ad, da quello rosato che cinge le spalle di V e dal laccio del corno gettato in terra; V sorregge il corpo di Ad dalle spalle con il braccio sin, mentre con l'altro si stringe il drappo rosa al seno, per il resto è completamente vestita e con i capelli acconciati; sul suo ginocchio si appoggia Am con le braccia incrociate e il volto rivolto ai cani, anch'essi partecipi sulla destra al compianto
1615-1662	SPISANELLI Vincenzo, *Venere piange la morte di Adone*	P; Bologna, Collezione privata, [Fototeca Zeri num. scheda 54152]	Scena mitologica, da sin a destra: in primo piano la figura di V seduta e vestita, Am sulla sin le tiene il braccio e si asciuga a sua volta le lacrime, una figura femminile la sostiene da dietro mentre una seconda figura femminile da destra; quest'ultima rivolge il viso verso una terza figura femminile, in piedi dietro la dea, che sembra contendersi un oggetto con un amorino; nell'angolo a sin il carro con i cigni, in alto gli amorini volanti mantengono un tendaggio; tra i corpi degli amanti si interpongono tre amorini, con in mano forse il corno(?) di Ad; al centro un amorino sorregge il corpo di Ad, rivolgendolo verso V; a destra in primo piano due

			amorini appaiono intenti a spezzare la lancia, mentre a destra un gruppo di loro attacca il C con le lance e lo trascina
1615	ALCIATO, Andrea, *Amuletum Veneris* (A. Alciato, D. Lopez, *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato,* Najera, Juan de Mongaston, 1615) *	S; *Emblema 77,* Dd6r f214r as212	Da sin a destra: V inginocchiata all'altezza dei piedi di Ad, con una mano gli tocca il petto, con l'altra indica Am che arriva sulla scena; la dea è vestita con un drappo nei capelli mosso dal vento; di fronte a lei stante Am che si porta le mani al viso; in terra disteso Ad e accanto a lui la lancia; sulla sin il C. Al di là del diverso orientamento e della bassa fattura, riprende gli elementi di Lione, 1549 per cui vd. *supra* e i medesimi versi in latino
1616	FILIPPO FERROVERDE, *Imagine di Venere maschio e femina*	S; VINCENZO CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* Venezia 1616	il corpo di Ad è reso in un forte scorcio, tipico di molti compianti, con i piedi rivolti verso il bordo inferiore e il capo riverso quasi nascosto; compaiono adesso gli attributi del cacciatore, specie la lancia, tenuta ancora in grembo e con una mano; non vi sono comprimari se non la figura maschile e quella femminile in rappresentanza di V; quest'ultima è rappresentata con una posa che ricorda da vicino numerose Marie e Maddalena, con la mani giunte in preghiera all'alteza del petto e il capo semicoperto dal velo
1618-1650	BRABIETTE, Pierre, *Tod es Adonis*	S; Albertina, Vienna, F/III/6/50	L'incisione riprende da vicina lo schema iconografico della pietà: V è seduta con le braccia spalancate in segno di dolore, il viso rivolto verso l'alto ed è sostenuta da due putti; la dea è

			vestita ma con il seno scoperto; i capelli sono raccolti ma alcune ciocche sono mosse dal vento, movimento accentuato anche dal drappo alle sue spalle; dietro la dea sulla sin il carro trainato da colombe; in terra il corpo muscoloso di Ad; il capo è sorretto da un putto, mentre il giovane con la mano sinistra impugna ancora la spada e con la destra il corno; i fianchi e le cosce sono coperti mentre il resto del corpo è adagiato sul mantello; partecipa al compianto anche un quarto amorino sulla destra, anch'egli con le braccia spalancate ma il viso è rivolto verso Ad; accanto a lui un cane – con la lepre uccisa legata sul dorso – alza il muso guardando la dea; sullo sfondo quattro amorini inseguono il C. La parte inferiore del foglio è occupata dall'incisione con soggetto la morte di Ercole.
XVII sec. post 1619	PALMA IL GIOVANE, Jacopo Negretti detto, *Venus and Adonis*[36] [** König]	P; Christie's, *Old Master Paintings,* 6 aprile 2006, lot. 65	Da sin a destra: V completamente nuda è seduta mentre si protende verso Ad; il suo corpo genera un arco sotto il quale si inscrive il corpo del giovane; un braccio della dea è

[36] L'opera riveste una grande importanza in ottica mariniana. Stefania Mason Rinaldi l'aveva inserita tra le opere perdute nel catologo monografico (Milano 1984) per poi rintracciarla sul mercato antiquario. La studiosa ha sottolineato come il quadro in questione corrisponda alla richiesta mariniana registrata nella lettera n. 133 (ed. Guglielminetti) a Giovan Battista Ciotti, datata 1619: «io desidero tre quadretti in tela, cioè uno dal signor Malombra e due dal signor Palma [...] Nell'uno del signor Palma ha da essere Adone morto dal cinghiale o moribondo e Venere che lo piagne, con qualche amorino attorno [...]. Dite al signor Palma che si sforzi di far cosa vuona [...], e se mi vuole obligare, vi metta qualche panno di azurro e d'alacca, perché nel maneggiar queste tinte è mirabile». Sul collegamento con Marino vedi pure E. Russo, *Adone e Galeria, intersezioni e sovrapposizioni di generi,* in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento,* Roma 2021, pp. 114-116.

			disteso, mentre con l'altro sorregge il capo del giovane; il suo volto è vicinissimo a quello di Ad, quasi a volerne cogliere le ultime parole come suggerisce la vocca semiaperta del cacciatore; Ad ha il braccio sin appoggiato sul ginocchio di V mentre il destro è abbandonato lungo il fianco; il giovane è vestito con una tunica monospalla azzurra e dei calzari rossi; punte del medesimo rosso vengono riprese vicino alla lancia e al corno in terra, nonche sulla coscia sin dove è visibile la ferita; sulla sin accorre Am allargando le braccia in segno di dolore mentre sulla destra due cani partecipano al compianto; vicino al piede di V a sin due colombe; sullo sfondo fugge il cinghiale; la scena è incorniciata da un drappo rosso nell'angolo in alto a destra
1620-1624	SAVONANZI, Emilio, *Morte di Adone* *	P; Roma, Musei Capitolini, PC 315	Da sin a destra: V accorre, avvolta da un abito finemente istoriato, con i capelli semiraccolti e sciolti al vento, con le braccia allargate in segno di disperazione; il corpo di Ad è scorciato, con la testa rivolta verso il basso del quadro; è quasi interamente coperto da un abito dalle tinte rossastre, eccezion fatta per il petto, dove è visibile la ferita da cui sgorga il sangue; il corno è ancora allacciato mentre in terra vi è la lancia; partecipano al dolore sulla sin Am seduto, con la freccia in mano e intento ad asciugarsi le lacrime; sulla destra un cane con la testa rivolta verso V

1621	ALCIATO, Andrea, *Amuletum Veneris,* (*Emblemata [...],* Padova, Pietro Paolo Tozzi) *	S; *Emblema LXXVII,* Y2v p340	Terzo schema compositivo che differisce dai due precedenti. Da sin a destra: V è seduta, con i capelli raccolti e un abito che le lascia scoperte le braccia (e forse il seno); la dea ha il volto rivolto verso il basso e le mani distese in avanti, impegnate a ricoprire di lattuga il corpo di Ad, di cui ormai si vedono solo le gambe; sula destra stante Am, che allarga le braccia in segno di stupore; nella mano sin impugna l'arco; sullo sfondo a destra il C fugge dalla scena
1621ca. -1661 ca.	CECCO BRAVO, Francesco Montelatici detto, *Venere e Adone*	P; Prato, Asta Farsetti, a. 73 Antiquariato, lot. 238 (1997) [Fototeca Zeri, num. scheda 75303]	Il quadro è interamente occupato dalla figura dei due amanti: in orizzontale si staglia il corpo di Ad, con la ferita nel costato; la parte superiore del suo corpo appare visibile perché sembra esser proprio V a spostare il panneggio fino all'ombelico; V è posta perpendicolarmente ad Ad e le sue gambe sono nascoste dal corpo del giovane; la dea appare con i capelli scompigliati, il petto coperto e le braccia allargate in un gesto di dolore che accompagna l'espressione affranta del volto
XVII sec. (†1622)	GRANTHOMME, Jacques, *Venus auf ihrem Wagen beweint den Tod des Adonis*	S; Pforzheim, Kiefer Buch-und Kunstauktionen, a. 122, lot. 2810	Da destra a sin: in una torsione michelangiolesca V è seduta sul carro e indica con la mano il corpo di Ad all'estremità opposta; la dea è completamente nuda; un drappo tra i capelli legati si gonfia alle sue spalle; sulla sin il corpo di Ad è in una posa che rimanda all'iconografia della Deposizione; il giovane è completamente nudo, con le

			braccia abbandonate lungo i fianchi, poggiato su un drappo, con il capo reclinato sulla spalla; sulla destra lo sostiene un'erculea e barbuta figura maschile; nello spazio tra i due amanti, stante Am nudo con le mani congiunte in segno di preghiera all'altezza del petto; nella fascia inferiore in primo piano sulla sin due cani partecipano al compianto, al centro il corno e la lancia di Ad, sulla destra le colombe di Ven; sullo sfondo il C fugge dalla scena
Post 1623	LOVES, Matteo, *La morte di Adone*	P; Vienna, Dorotheum, 13/10/2013, lot. 556 (come opera giovanile del Guercino); l'opera è ricomparsa sul mercato antiquario attribuita a Matteo Loves, Monaco, Hampel Fine Art Auctions, 24 giugno 2021, lot. 378	V ferma in piedi è eccezionalmente colta di spalle, nuda, intenta con una mano ad asciugarsi le lacrime, mentre l'altra è protesa verso Ad; il corpo del giovane appare vestito, con uno squarcio nel fianco da cui è visibile la ferita, e disteso su un drappo amaranto; sotto la gamba anche la lancia; partecipano al dolore due coppie di amorini, ciascuna accompagnata da un cane; sulla sin il carro con le colombe
1624/5-1630 ca.	POUSSIN, Nicolas, *Vénus pleurant Adonis* *	P; Caen, Musée des Beaux-Arts, 18[37]	V in ginocchio sopra il corpo di Ad appare nuda, con un solo drappo bianco sulla spalla; tra le mani ha l'anfora da cui versa del nettare su Ad morente; dietro di lei il carro con le colombe, un drappo rosso e la personificazione del fiume Adone; il corpo del giovane, in una posa simile a quella di Tempesta, è incorniciato da un abito blu e da un drappo rosso su

[37] Un' incisione ottocentesca (1803-1809) di Piere Charles Baquoy è all'Albertina, F/II/7/58.

			cui è disteso, a simboleggiare il sangue sgorgato dalla ferita, sangue in parte visibile sul terreno, accanto alla lancia e al corno; il bianco, il blu e il rosso ritornano come colori dominanti nel *Beweinung Christi* (1628 ca.), Alte Pinakothek di Monaco; simile il drappo rosso, qui poggiato sul sepolcro, lì sul carro, e l'atteggiamento della coppia di putti nei due quadri, uno in piedi e l'altro inginocchiato[38]
XVI-XVII sec. (†1625)	BRUEGHEL IL VECCHIO, Jan, *A wooded landscape with the death od Adonis*	P; Sothesby's, *Old Master Paintings,* lot. 229 (2014)	In un paesaggio boschivo, un amorino, forse Am, sorregge da dietro il corpo senza vita di Ad, coperto da un solo panno azzurro all'altezza dell'inguine e dai calzari; a terra le sue armi, tra cui spicca la lancia la cui decorazione rossa evoca al contempo il sangue e l'anemone; sulla sinistra due cani partecipano al dolore
1625 ca.	MOMPER, Joos de, e BRUEGHEL IL GIOVANE, Jan *Venus mourning Adonis in a panoramic wooded landscape*	P; Sotheby's , *Old Master Paintings,* lot. 6 (2014)	In un paesaggio boschivo V accorre presso l'amante; in secondo piano è visibile il carro con i cigni; la dea appare di corsa, completamente vestita da un abito rossastro, con i capelli legati e intenta ad asciugarmi le lacrime con la mano sin, mentre il braccio destro è aperto in segno di stupore; il corpo di Ad è sorretto, tale da apparire seduto, da Am che rivolge il volto verso la madre; Ad è vestito con una tunica dorata mentre le gambe sono convinte da un drappo rosato; la scena di

[38] Cfr. anche N. MANDARANO, *Morte in sì bel viso,* cit.

			compianto è completata dai cani del cacciatore
1625 ca.	KÖNIG, Johann, *The Death of Adonis*	D; New York, The MET, 2006.63	Sulla destra il gruppo del dolore: V seduta scomposta e nuda, con i capelli legati, alza il braccio sinistro al cielo, mentre con l'altro sostiene il busto e il capo di Ad, quasi seduto e esanime; anche il giovane ha il petto nudo e abbandona il capo vicino a quello della dea; le braccio sin è piegato lungo il corpo, mentre il gomito destro è appoggiato per sostenere il peso; due amorini, uno stante e l'altro seduto partecipano al dolore degli amanti, così come i due cani sulla sin del disegno; a terra la faretra mentre tra gli alberi vi è un drappo; alcune scelte compositive come la posizione dei due amanti e il drappo sopra di essi ricordano da vicino il dipinto attribuito a Jacopo Palma il Giovane
1625-1650 ca.	(?) Scuola romana, *Venus and Adonis*	P; Sotheby's, *Old Master Paintings,* lot. 64 (2014)	Da sin a destra: V accorre con le braccia spalancate presso il corpo di Ad, è colta in procinto di scendere dalle nuvole che in alto ancora sorreggono il carro con le due colombe e un amorino; la dea è completamente nuda, tranne per un drappo azzurro che le cinge la vita e i capelli sono finemente raccolti; il corpo di Ad è riverso supino di scorcio, con la testa verso il basso del quadro, un braccio sopra il capo e l'altro lungo il fianco, in una posa analoga a quella prescelta da Tempesta; il petto è scoperto; a terra il corno e la lancia; sulla destra del quadro un amorino –

			forse Am – rivolge lo sguardo verso la dea mentre con le braccia tiene fermo il capo del C per le orecchie
Post 1626	FIASELLA, Domenico, *Morte di Adone* ** (vd. Orbetto)	P; Genova, Goldfinch Fine Arts[39]	Da sin a destra: V è seduta a mezza altezza su un drappo con riflessi amaranti; la dea è nuda, tranne per la veste trasparente che le copre la gamba destra e il retro; completamente senza forze, V si abbandona verso avanti ed è sostenuta per sotto l'ascella da una figura femminile; la dea ha gli occhi chiusi e appare esausta per il dolore; i capelli sono sciolti sulle spalle e le mani giunte all'altezza delle gambe; sulla sin una figura femminile, con i capelli sciolti, è completamente nuda tranne per il drappo sui fianchi; costei con la mano destra regge la veste sul fianco di V; la sinistra è alzata in segno di rimprovero: la donna guarda infatti verso il basso dove di spalle viene ritratto Am, riconoscibile per la faretra; il piccolo dio porta indietro la mano destra per toccarsi il gluteo mentre nella destra regge un fascio di rose; alla destra di V altra figura femminile di profilo, vestita con un abito blu e arancio che le lascia il seno scoperto; costei ha i capelli raccolti, con una mano sostiene V sotto l'ascella e con l'altra le tampona la fronte; sotto di lei un putto stante solleva verso l'alto una

[39] Il dipinto recentemente individuato è al centro della mostra privata *Senza Tempo. Dialogo tra Fiasella e i pittori di Palazzo Negrone*, Genova, 15-23 ottobre 2022, a cura di L. Pesce, C. Zerbone, Genova 2022.

			ciotola; sulla destra, in diagonale, il corpo di Ad: il giovane è completamente nudo tranne per un drappo intorno ai fianchi ma resta palesemente visibile la ferita da cui sgorga copioso il sangue sul fianco destro; il giovane ha il capo riverso all'indietro, il braccio e la gamba sinistra stesi, mentre la destra è piegata; un fedele cane, nell'angolo partecipa al compianto, poggiando la zampa sulla mano del padrone
Post 1626	ORBETTO, Alessandro Turchi detto, *Śmierć Adonisa* *	P; Varsavia, National Museum, M.Ob.1032 MNW	Il quadro è una copia puntale di quello del Fiasella per cui vedi *supra.* Al di là di una resa coloristica con alcune diversità – si veda per esempio il drappo cui è seduta V, o l'abito della figura femminile alla sua destra, si registra nel quadro dell'Orbetto un'aggiunta importante: in terra, davanti ad Ad, vi è abbandonata in terra la lancia: l'oggetto, come sottolineato, è uno dei punti di contatto tra l'iconografia cristologica e quella adonia, spesso intrecciate anche nelle successive rese dell'Orbetto
1626-1628 ca.	FURINI, Francesco, *Venus lamenting the Death of Adonis*	P; Budapest, Museum of Fine Arts, 493	Da sin a destra: V arriva scomposta e sconvolta: ricoperta solo da un velo trasparente e da un panneggio azzurro nella parte inferiore, il resto del corpo è illuminato sensualmente dalla luce ed è colto in un moto di disperazione. La dea sembra urlare alla vista del corpo dell'amato, alzando una mano al cielo in segno di dolore e con l'altra strappandosi i capelli; Ad, di una bellezza efebica e con vesti rosse e

			dorate, appare ormai morto, sostenuto per le gambe e per il busto da due figure femminili; il petto è visibile, così come la ferita nel costato dalla quale sgorga il sangue che fa nascere l'anemone, alludendo alla metamorfosi del giovane; una terza figura femminile si asciuga le lacrime in secondo piano a destra; in terra le armi spezzate del giovane e sulla sin, ai piedi di V, Ajnm, forse sulla riva di un fiume, con il corpo in torsione, con una mano nella faretra (?)
XVI-XVII (†1628)	PALMA IL GIOVANE, Jacopo Negretti, *Venus discovering the dead Adonis*	D; Christie's a. 6472, lot. 1003 (2010)	Il corpo di Ad seminudo è sulla sinistra, col capo accasciato e le braccia abbandonate lungo i fianchi; V accorre da destra vicino all'amato, con le braccia spalancate e i seni scoperti
1628-1682	LEPAUTRE, Jean, *Venus treurt over de dood van Adonis* *	S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-H-H-967	Da destra a sin: V accorre quasi precipitandosi sul corpo di Ad, scendendo dal carro trainato dalle colombe e dalla "scala" di nuvole; la dea ha le bracca distese verso Ad, l'ampio mantello si gonfia alle sue spalle; V è vestita, ha i capelli raccolti e il viso è atteggiato in un grido di dolore; all'altezza della sua spalla sinistra due amorini osservano atterriti il corpo di Ad; Ad, ancora vestito, giace supino in terra, con il braccio sinistro disteso e la mano che pare indicare l'arco, la faretra e il corno in terra; il capo è girato verso sin, quindi non guarda V; dietro di lui, sulla sin tre putti stanti con un cane, il più vicino ad Ad, nasconde il viso asciugandosi le lacrime

1628-1630	LA HYRE, Laurent de, *Adonis mort, avec son chien*	P; Parigi, Musée du Louvre, RF 1994 10	V e Am assenti In una scelta originale che va oltre il dettato ovidiano, il quadro ritrae Ad in primo piano, evidenziando tutta la bellezza del corpo non segnato da alcuna ferita; il corpo di Ad è vegliato da uno dei suoi cani, di spalle, rivolto verso il paesaggio con il capo mestamente abbassato; il corpo di Ad è posizionato in una torsione che però non ha niente di teso, evidenziando il languore piuttosto che la tragicità dell'avvenimento; il capo è verso il basso del quadro e si volge verso destra; la curvatura del bacino fa sì che le gambe e il braccio si distendano in direzione del cane sulla destra; il drappo rosso intorno e sotto al corpo e la presenza della lancia sono simboli dalla marcata anfibiologia, essendo ascrivibili tanto ad Ad quanto all'iconografia di Cristo
1630 ca.	ORBETTO, Alessandro Turchi detto, *Venere e Adone*	P; Wannenes Art Auctions, *Dipinti antichi del XIX secolo e dipinti*	Taglio verticale: V seduta, col seno scoperto, tiene in grembo il corpo di Ad, secondo un modulo perpendicolare che rimanda chiaramente all'iconografia della pietà; il busto nudo di Ad è poggiato sulle ginocchia di V, coperte da un panneggio ocra e vicino alle quali si dispera un putto che si asciuga le lacrime; le gambe di Ad sono coperte da un drappo rosso, anch'esso rimando all'iconografia cristologica; il giovane ha il capo riverso all'indietro, mentre il braccio scende lungo il fianco piegandosi all'altezza del

		antichi, lot. 409 (2021)[4041]	gomito; nel costato ben visibile la ferita rosso sangue; Am è riconoscibile per la faretra e completa la struttura piramidale del quadro; il piccolo dio stante a destra partecipa al dolore, congiungendo le mani all'altezza del petto – vicino alla testa di V – e osservando la scena
1630 ca.	ORBETTO, Alessandro Turchi detto, *Venus und Adonis* *	P; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr.521[42]	Al centro il corpo di V seduta e fasciata in un abito rosa, con i capelli intrecciati con perle; la dea sostiene il corpo di un Ad sofferente con il proprio, mentre gli prende il braccio all'altezza del polso; il viso di V è attaccato a quello di Ad, come se volesse coglierne le ultime parole mentre il giovane cacciatore ha la bocca

[40] Tra le diverse versioni si è scelto di prediligere questa perché consultabile in alta definizione sul sito della casa d'aste. Prezioso anche la scheda che accompagna l'opera per il confronto con le altre versioni: «Scaglietti Kelescian indica che la più antica menzione di questa iconografia tra le opere dell'Orbetto risale a Marcello Oretti, ricercatore di cose d'arte a Bologna nel Settecento, che descriveva puntualmente il tema in Casa Conti presso la Chiesa dei Servi. Un'altra versione era segnalata nella Galleria Corsini a Firenze ma oggi a noi nota solo per fotografia, in cui manca l'amorino piangente che si trova a sinistra nella versione qui presentata, mentre nella lontanaza del paesaggio si svolge il sanguinoso attacco del cinghiale. La redazione fiorentina attribuita ad Annibale Carracci fu riconosciuta all'Orbetto da Roberto Longhi nel 1926 [...]. Un'altra versione si trova in una collezione privata italiana e infine questa in esame, molto simile nella composizione alla versione inglese se ne allontana per la diversa luce d'insieme, meno diffusa e per alcune durezze di esecuzione [...]». Cfr. anche http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/venere-e-adone/immagini/56-venere-e-adone/ e N. MANDARANO, *aspetti dell'opera di Alessandro Turchi tra Italia e Francia,* Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a.2005-2006.

[41] Si segnala l'incisione settecentesca di Angelica Kauffman nella collezione del British Museum, 1868,1212.134 (nonché U,3.238 e 1870,0625.60). Stante anche l'indicazione sulla stampa in basso a sinistra (Ca: Pinx:), la stampa viene indicata come esemplata da un quadro dei Carracci. In realtà basta un rapido confronto per rilevare come l'incisione sia una chiara copia dal quadro dell'Orbetto, del quale viene solo eliminato il putto che piange vicino alla gamba di V. Per il resto i tre protagonisti – V, Ad e Am – sono perfettamente uguali.

[42] Una copia esemplata da un seguace dell'Orbetto si ritrova nel catalogo di Sotheby's, *Old Master Paintings,* lot. 371 (2014). Un'incisione settecentesca di Jacques Firmin Beauvarlet è invece presenta nella collezione dell'Albertina di Vienna, F/I41/77 e anche in quella del British Museum, 1855,0609.1289.

			aperta e gli occhi rivolti in alto; indossa eleganti calzari di velluto verde, richiamati anche dal panno che gli copre parte del corpo insieme a una pelle animale; in vita ha ancora allacciato il corno; visibile la ferita nel costato dalla quale sgorga sangue fin sulla coscia e sul terreno, dove si trova anche la lancia; partecipa al dolore sulla sinistra Am, nelle cui ali si mescolano i colori dei drappi dei due amanti, mentre il rosso dell'arco e della faretra richiamano il sangue e la lancia; completano il quadro due cani, anch'essi affranti per la morte di Ad[43]
1630 ca.	DESUBLEO, Michele Desoubleay detto, *Venere piange la morte di Adone*[44]	P; Bologna, Depositi della Pinacoteca Nazionale, Palazzo Pepoli-Campogrande, inv. 197	V inginocchiata presso il corpo di Ad: la dea è riccamente vestita e con i capelli acconciati; allarga le braccia in gesto di dolore e alza gli occhi al cielo; perpendicolarmente giace riverso il corpo di Ad, il cui rosso mantello evoca una chiazza di sangue brillante; il resto del corpo del giovane è avvolto da un abito grigiastro; anche la braccia di Ad sono semiaperte, ma senza vita: vicino alla mano destra sono abbandonati in terra il corno e la

[43] La disposizione del corpo di Ad ricorda molto da vicino quello di Cristo in *The Lamentation,* Minneapolis, MIA, 66.47 (1617 ca) e in *Cristo nel Sepolcro,* Roma, Galleria Borghese (1616-1617), 307, mentre meno pregnante è il rimando a *The Pietà,* Christie's, a. 2511, lot. 112 (2011); ancora, il corpo di Ad e il gesto delle mani si ritrovano simili nel Cristo e nella Maddalena nel *Cristo morto con la Maddalena e gli angeli,* Roma, Galleria Borghese (1616-1617 ca.), 499.

[44] Per le vicende, la riscoperta del quadro e la sua datazione si rimanda a D. CAUZZI, S. GIROMETTI, C. SACCARONI, *Venere piange la morte di Adone. Sguardi incrociati tra Michele Desubleo e Nicolas Régnier,* «Bollettino ICR – Nuova Serie» 33 (2016), pp. 29-39.

			lancia; completa la composizione Am, in piedi sulla sinistra, intento ad asciugarsi le lacrime con una mano; sullo sfondo in alto il carro di V trinato da cigni
1630-1688	MELLAN, Claude, *Venus und Adonis*	S; Vienna, Albertina, F/I/11/96 S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-69.919 S; New York, The MET, 53.601.234 D; Parigi, Musée du Louvre, INV 30955, Recto[45]	Da destra a sin: V accorre presso il corpo di Ad; la dea stante allunga un braccio in direzione dell'amato, mentre con l'altra mano trattiene la veste all'altezza del pube; le gambe sono coperte mentre il morbido busto è ben visibile; i capelli sono raccolti ma in maniera disordinata; sulla sin giace il corpo di Ad, col capo rivolto verso il bordo inferiore; il braccio sin è piegato, il destro si distende quasi a toccare la lancia; in secondo piano sulla sin un putto con le braccia spalancate in direzione degli altri impegnati nella caccia al C insieme ai cani; tra le nuvole a destra due colombe. Sulla medesima pagina della collezione albertina l'incisione viene riprodotta due volte
XVII sec. (†1631)	DAMINI, Pietro, *Venere e Adone*	P; Christie's, a. 2504, lot. 111, (2007) ora Roma, Collezione privata[46]	Da destra a sin V seduta e piegata sul corpo di Ad, seminuda, con un drappo dorato sulle gambe, con capelli legati e con il viso che sfiora quello dell'amato; il corpo di Ad – col torso nudo – è sostenuto per la parte superiore da V,

[45] Il disegno presenta naturalmente un orientamento opposto a quello riprodotto dall'incisione. Viene siglato come *Diane, sortant du bain, regardant Endymion endormi* or *Vénus et Adonis.*

[46] Per la cronologia dell'opera e il suo legame con un possibile *Venere che cerca di trattenere Adone* cfr. G. FOSSALUZZA, *Schede su Pietro Damini,* «Bollettino del Museo Civico di Padova», 61 (1977), pp 123-154.

			mentre Am sulla sin gli mantiene un braccio; a terra forse la lancia; lo schema compositivo ricorda da vicino quello attribuito alla cerchia di Perin del Vaga
1631 ca.	PANNEELS, Willem da RUBENS, Peter Paul, *Venus weeping for Adonis* *Rubens	S; Londra, Brtish Museum, Sheepshanks.5360 S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-24.433 S; New York, The MET, 51.501.7673	La stampa fiamminga pubblicata da Frans van den Wyngaerde risulta particolarmente interessante se confrontata con la resa pittorica dell'episodio data da Rubens; mentre nei quadri *supra* V appare già presso il corpo di Ad in un atteggiamento di mesto e sconsolato dolore, qui la dea è colta in un gesto di maggior drammaticità: completamente nuda, eccezion fatta per il drappo sulle gambe, V alza le braccia verso l'alto, così come verso il cielo è rivolto il viso circondato dalle sciolta chioma; la dea è colta nell'atto di parlare, invocando o inveendo contro il cielo che le ha portato via il suo amato; accanto a lei, sulla sin il corpo di Ad, anch'esso completamente nudo; in una mano stringe ancora la lancia, mentre vicino al capo giace in terra il corno; tre cani sulla sinistra partecipano al compianto, mentre sulla destra è ben visibile il carro di V trainato da cigni
1633-1682	LEPAUTRE, Jean *Venus mourning Adonis* *	S; Londra, British Museum, 1891,1116.145 S; Albertina, Vienna, F/I/17/23	Lo schema è analogo a RP-P-H-H-967: da una "scala" di nuvole V accorre presso il corpo di Ad; la dea è colta nell'atto di toccare terra, ha le braccia spalancate in segno di stupefatto dolore, i capelli e l'abito sono mossi dal vento; rispetto all'altra versione

			il busto della dea è più diritto e il carro è posto decisamente più in alto; un gruppo di amorini – assenti nell'altra versione – si prende cura del carro trainato dai cigni; in basso a sin giace disteso in terra Ad esanime; il giovane è vestito, con lunghi capelli sciolti, il braccio sin aperto e disteso, mentre la mano destra poggia sul ventre; il capo è in direzione di V rispetto all'altra versione; in terra la faretra, l'arco, la lancia e il corno; cambia il ruolo dei tre amorini, i quali partecipano da vicino al compianto: uno si asciuga le lacrime con ambedue le mani, un secondo sorregge il capo di Ad osservandolo e un terzo in volo gira il viso verso V indicandole Ad; sulla destra due cani osservano la scena; sullo sfondo il C inseguito dai cani. La parte inferiore del foglio albertino è occupata da un'incisione con soggetto Cefalo e Procri.
1634 ca.	GIOVANNI DA SAN GIOVANNI, Giovanni Mannozzi detto, *Venere e Cupido che piangono Adone morto*	PM; Firenze, Palazzo Amerighi	I tre protagonisti sono collocati in una diagonale che va da destra in alto a sin in basso: stante a destra vi è infatti Am: nella mano destra impugna l'arco, mentre si porta la sinistra al viso; il piccolo dio osserva il dolore della madre; V è inginocchiata presso il corpo di Ad; la dea è avvolta da un abito arancio, i capelli sono raccolti e le mani sono giunte all'altezza del petto; il volto, velato da una rassegnata tristezza è rivolto verso il basso; il suo sguardo non incontra però

			gli occhi di Ad perché il giovane è rappresentato prono, senza che sia possibile vederne il viso; il braccio è abbandonato lungo il fianco e, eccezion fatta per le spalle, il resto del corpo è cinto da una veste bianca e prugna
1635-1670	CLOUWET, Petrus da DIEPENBEECK, Abrahm van, *Venus und Adonis* *Diepenbeeck	S; Vienna, Albertina, H/II/39/63	L'incisione replica perfettamente il disegno *infra* di Diepenbeeck, 9499 con l'inevitabile ribaltamento dovuto alla tecnica.
1636-1670 ca.	DE PASSE, Magdalena van, *Dood van Adonis*	S; Amsterdam, Rijkmuseum, RP-P-2014-34-67	Rispetto alle scelte paterne (per cui vedi *supra*), l'incisore opta qui per un altro schema iconografico, con V che arriva sulla scena. Da destra a sin: in alto a destra V arriva sul carro trainato dai cigni; la dea è seduta e ha sulle ginocchia Am, a sua volta seduto; V ha i capelli sciolti al vento, un seno scoperto e le mani giunte a sin; seguendo la diagonale in basso a sin si colloca il corpo di Ad, prono anziché supino come spesso viene rappresentato: il giovane a il braccio destro disteso, con sotto la lancia, mentre il sinistro è piegato sotto il capo; in vita c'è ancora il corno legato; due cani partecipano al compianto, uno accucciato osserva il padrone, l'altro stante rivolge il muso verso lo spettatore; in secondo piano a destra due cani inseguono il C
1637	RIBERA, Jusepe de, *Venere raggiunge Adone morente*	P; Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, 233	Da sin a destra: V accorre con le braccia aperte presso il corpo di Ad; le chiome della dea sono sciolte, mentre il suo capo è ornato con delle rose; un drappo arancio sottolinea il

	** (vd. Somer; Scuola Napoletana, Cleveland)		movimento delle braccia, avvolgendosi intorno all'abito azzurro di V; ai suoi lati le colombe; sulla destra riverso in posizione semiprona e in torsione giace il corpo di Ad; la ferita sul costato, il brillante drappo rosso e la lancia in terra evocano l'iconografia cristologica, specie se si tiene conto dell'atteggiamento di V che riprende una nota iconografia di Maria Maddalena; partecipa al dolore uno dei cani di Ad, quasi annusando il corpo e la mano del padrone ormai morto
XVI-XVII sec. (†1638)	WTAWAEL, Joachim Antonisz., *Venus und Adonis*	D; Vienna, Albertina, 8132	Da sin a destra: V è seduta, con il braccio sin sorregge Ad mentre il destro è spalancato in segno di dolore; la dea è vestita, eccezion fatta per il seno scoperto; sulle spalle ha una faretra; il corpo di è Ad è completamente nudo tranne per un lembo di veste che gli copre il membro; il braccio sin poggia sul ginocchio di V e con la mano impugna ancora la lancia; il braccio destro è invece sollevato sopra il capo e sorretto da Am che partecipa al compianto; in terra l'arco, il corno e la faretra; partecipano al compianto, in atteggiamenti diversi quattro cani, presenti anche due uccelli
1639 ca.	GESSI, Giovan Francesco, *Morte di Adone*[47]	P; Pesaro, Musei Civici (Proprietà	Da destra a sin: sulla destra V si inginocchia presso il corpo di Ad; la dea apre

[47] L'opera, con attribuzione a Gessi, è presente anche nel prezioso catalogo della mostra tenutasi presso le Scuderie del Quirinale (Roma, 17 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), *Ovidio. Amori, miti e altre storie,* a cura di F. Ghedini con V. Farinella, G. Salvo, F. Toniolo, F. Zalabra, cat. 141. Cfr. ivi, il saggio di F. ZALABRA, *La metamorfosi dei versi di Ovidio nella Pittura del*

		Fondazione G. Rossini)	le braccia in un gesto di dolore, è cinta da un ricco abito dorato e rosso e i suoi capelli sono finemente acconciati; sulla sua spalla sin poggia la mano Am, il quale partecipa al dolore asciugandosi con la mano sinistra le lacrime in viso; in terra il corpo di Ad di scorcio; sulle gambe un drappo rosato non nasconde tuttavia il inguine ove è visibile la ferita; sull'estremo bordo del quadro a sin si scorgono il muso del C e l'anemone
1640 ca.	(?), bottega del CAVALIER D'ARPINO, Giuseppe Cesari detto, *Vénus et Adonis* (forse copia dallo stesso Cesari)	P; Digione, Musée Magnin, 1938 E 507	Da sin a destra: in primo piano V seduta, nuda tranne per il mantello rosso su cui lei stessa si siede; la dea ha i capelli sciolti e strige a sé il corpo di Ad; il giovane posa sul seno della dea la testa, il sinistro braccio sul di lei ginocchio mentre il destro è steso a toccare la propria gamba sinistra; a terra abbandonati la lancia e il corno; partecipano al dolore Am e due cani alla sinistra degli amanti; Am con il braccio sin abbraccia il cane, con la mano destra si asciuga le lacrime; dietro V si intravedono l'arco e la faretra appesi a un albero; sulla destra tre amorini e un cane trattengono il C
1640-1677	VAILLANT, Wallerand da QUELLINUS, Erasmus, *Venus*	S; Vienna, Albertina, H/I/68/25	L'invenzione di Quellinus resa in questa stampa è particolarmente interessante perché presenta numerosi punti

Seicento, pp. 113-117, ove il quadro di Gessi è giustamente accostato a quello di Holsteijn e Desubleo e dove viene ricordata l'importanza dei volgarizzamenti e degli ampliamenti cinque e seicenteschi – in primis l'*Adone* mariniano – del mito ovidiano.

	beweint den toten Adon	S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-17.428 [1658-1677] S; New Heaven, Yale Center for British Art, B1970.3.47 [1623-1677]	di contatto con il poema mariniano. Da destra a sin: sulla destra V è inginocchiata presso il corpo di Ad, con una mano gli sorregge il capo e con l'altra gli tocca il braccio; la dea è avvolta da un'ampia veste, eccezion fatta per il seno scoperto; i capelli sono raccolti e il suo viso è attaccato a quello di Ad, quasi nell'atto di coglierne le ultime parole; Ad è sorrette verticalmente per il busto da V; il capo, attaccato a quello di V è rivolto verso il basso; la mano destra poggia sulla gamba della dea mentre la sin sul proprio fianco; Ad è a torso nudo, mentre i fianchi e la gamba sinistra sono coperti da un mantello; sotto le sue gambe, giace in terra la lancia, mentre sulla sin, vicino al piede il corno; sulla sin stante Am, con la mano destra tra i capelli mentre con la sinistra si asciuga le lacrime; in secondo piano il C fugge dalla scena; i dati che più ci interessano sono due: dietro i due amanti, sorretto tra le nuvole, sta il carro di V: Quellinus non sceglie tra i cigni e le colombe ma rappresenta entrambe le coppie di uccelli, rispecchiando così il dettato mariniano che passa da «la geminata colomba» dell'ott. 147 agli «augei corsieri» dell'ott. 149; ma soprattutto sulla destra è presente il corpo senza vita del fedele cane di Ad, Saetta, che giace col ventre all'insù da cui fuoriesce un rivo di sangue; la

			morte di Saetta è invenzione tutta mariniana
1640-1678	CARPIONI, Giulio, *Venere piange la morte di Adone* *	P; Londra, Mercato antiquario (ultima rilevata) [Fototeca Zeri, num. scehda 56850]	Il corpo di Ad è completamente disteso, con una mano appoggiata sul petto e il capo riverso tale da non rendere visibile il volto allo spettatore; su di lui quasi altrettanto distesa, si staglia la figura di V, con i seni scoperti, intenta ad asciugarsi le lacrime; vicino al capo di Ad un amorino osserva la scena, mentre altre tre figure femminili partecipano al dolore di V, una asciugandosi le lacrime, l'altra guardando il corpo senza vita del giovane, la terza più in alto sollevando un braccio e rivolgendo lo sguardo allo spettatore; dalla sin una figura accorre; la lancia è posta parallelamente la corpo di Ad
1640-1690	WATERLOO, Anthonie, *Plate 6: The death of Adonis* ** (vd. Poussin; Martínez del Maro)	S; Londra, British Museum, F,3.9 S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-61.416 [1630-1682] S; Vienna, Albertina, H/III/28/56 S; New York, The MET, 2005.377.48; 47.100.20; 1995.584.5, 1995.584.6	V assente Am assente In una scena boschiva, il corpo di Ad giace supino con il capo verso il bordo inferiore; il braccio destro è disteso lungo il fianco mentre il sin è piegato in alto all'altezza del capo; a destra la lancia a terra, a sin il cane lamenta la morte dell'amato padrone; in secondo piano a destra un altro cane insegue il C
Post 1641	(att.) BAUR, Johann Wilhelm, *Vénus transforma o cadáver de Adónis em Flor*	P; Águeda, Fundação Dionísio Pinheiro e	Taglio stretto e lungo: al centro V accorre a destra sul corpo di Ad spalancando le braccia e inginocchiandosi; la dea è completamente rivestita

		Alice Cardoso Pinheiro, inv?[48]	con un panneggio argenteo e dorato, con quest'ultimo che richiama i biondi crini sparsi al vento; il corpo di Ad supino e riverso col capo verso la parte bassa del quadro è coperto da un abito bluastro e da un brillante drappo rosso, il quale anche cromaticamente richiama le macchie di sangue visibili sul terreno; il corpo è posizionato sotto la gamba di V; a terra la faretra, l'arco e l'asta; due cani sulla destra partecipano al dolore della dea, mentre sullo sfondo il C è inseguito da altri cani; sulla sin il carro di V con i cigni
Post 1642	WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, Thomas, *The Death of Adonis* *	P; Ottawa, National Gallery of Canada, 4269	Stesso schema compositivo del quadro di Stoccolma per cui vedi *infra*; segnaliamo solo la variante relativa a Saetta: nel quadro di Stoccolma il volto e gli occhi del cane sono riversi verso il basso; in questa versione di Ottawa, Saetta, che perde visibilmente sangue, guarda esanime lo spettatore
XVII sec. (†1644)	BOTTALLA, Giovanni Maria, *The death of Adonis*	D; Christie's a. 7605, lot. 24 (2008)	Da sin a destra: in primo piano il corpo di Ad morente, vestito ha il viso rivolto verso l'alto; alla sua destra Ven sopraggiunge con le braccia spalancate, scendendo dal carro presente in alto a sin, trainato dalle colombe e ora preso in carico da due amorini; sopra il corpo di Ad, Am partecipa al dolore dei due

[48] L'olio su rame è uno dei otto olii che riproducono alcune delle centocinquanta incisioni di Baur. Tutte le incisioni sono conservate presso Vaduz-Vienna, Liechtenstein. The Pricely Collections, in particolare cfr. GR 118.100, (1641). Una stampa dello stesso Baur col medesimo soggetto e con i dettagli più facilmente leggibili è nella collezione del British Museum, 2AA, a.31. 99.

			amanti planando con le mani giunte
1644	DELLA BELLA, Stefano, *Venus et Adonis, Jeu des fables*	S; Londra, British Museum, 1849,0421.262; 1856,0510.839 S; New York, The MET, 18.48.2-27 S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-34.749[49] [1620-1664] S; Parigi, Musée du Louvre, L 170 LR/38 Recto [1698]	I due amanti riempiono la metà superiore della carta da gioco: la sin della stampa è occupata da V che accorre sul suo carro trainato dai cigni; la dea è in procinto di scendere dal carro, con un braccio sollevato e il volto segnato da stupefatto dolore; anche i due uccelli rivolgono il muso verso destra, gracchiando il loro dolore; la dea è avvolta da un ampio panneggio; del corpo di Ad è visibile solo la parte superiore, le gambe sono coperte dalla nuvola che sorregge il carro: il giovane giace abbandonato in terra con il braccio lungo il fianco; sullo sfondo un cane insegue il C
1644-1679	LOIR, Nicolas Pierre, *Tod des Adonis* ** (vd. Ruschi)	S; Vienna, Albertina, F/III/18/15	Da destra a sin: V accorre presso il corpo di Ad; la dea ha le braccia spalancate in segno di stupefatto dolore mentre il movimento è sottolineato da un drappo; i capelli sono raccolti ma mossi dal vento; sulla sin giace riverso il corpo di Ad, con le gambe il alto e il capo in basso; eccezion fatta per il mantello che gli copre i fianchi, il giovane è nudo; il braccio destro è piegato lungo il fianco, il sin è disteso e sorretto da due amorini che rivolgono lo sguardo verso V che arriva; tra i due , in secondo piano si

[49] La parte inferiore della carta da gioco è occupata da una sintetica descrizione della vicenda: «Venus aymant Adonis chasseur, luy avoit conseillé de ne chasser qu'aux bestes innocentes: mais il chassa un sanglier qui le tua». Nella copia anonima conservata sempre presso il Rijksmuseum, RP-P-OB-34.821, la composizione è ribaltata e viene eliminata la breve descrizione.

			interpone un altro puttino posto frontalmente che si porta la mano alla bocca, sotto di lui il carro con le due colombe; in secondo piano sulla destra, alle spalle di V due putti e un cane cacciano il C
1647 ca.	HOLSTEIJN, Cornelis Pieter, *Venus en Amor bewenen de dode Adonis*	P; Haarlem, Frans Halsmuseum, os i-224	Da destra a sin: V accorre e si inginocchia presso il corpo di Ad, spalancando le braccia in gesto di dolore; solo un seno scoperto fuoriesce dal pesante abito rosato, mentre un drappo azzurro è sollevato dal vento; i capelli della dea sono finemente e riccamente acconciati con perle e rose bianche; il capo è rivolto verso il basso per guardare Ad; affianco a V vi è Am stante, appoggiato al suo arco con la mano destra, intento ad asciugarsi le lacrime con la sinistra; il corpo di Ad giace sulla nuda terra, il braccio destro piegato sopra il capo con la mano tra i capelli e l'altro abbandonato lungo il fianco, con la mano vicino alla lancia, in una posa simile a quella stabilita da Tempesta; sebbene la ferita non sia visibile, l'abito rosso brillante che avvolge il corpo di Ad è un chiaro rimando al sangue, oltre che all'iconografia cristologica; in secondo piano due cani inseguono il C assassino
XVII sec. (†1648)	CANTARINI, Stefano, *Vénus déplorant la mort d'Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 8937, Recto	Nella parte inferiore giace senza vita il corpo di Ad, con un braccio in grembo e l'altro abbandonato lungo il fianco, il capo riverso sulla spalla; perpendicolarmente si staglia in

			verticale V, colta nell'atto di scendere dal carro, ma senza alcun dinamismo; la dea, nuda e con i capelli raccolti non guarda Ad bensì Am che l'accompagna a sinistra
Post 1648-1650 ca.	MONTALTO, Giovanni Stefano Danedi detto, *Venere e Adone*	P; Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, 0819	I due amanti – i soli soggetti del quadro –sono posti nella tipica iconografia della pietà: V è inginocchiata e sostiene sulle sue gambe il busto incurvato di Ad; la dea ha i seni scoperti, i capelli finemente acconciati e la sua figura è circondata da un mantello rosso; il corpo di Ad è invece completamente nudo, tranne per la benda con cui V tampona il sangue che fuoriesce dalla ferita sul costato; l'altra mano di V accarezza i capelli di Ad, il cui capo è riverso all'indietro e i cui occhi semiaperti incrociano lo sguardo addolorato di V
XVII sec (†1649)	ORBETTO, Alessandro Turchi, *Morte di Adone*	P; già Plauen, Auktionhaus Mehlis (2016)[50]	Il quadro è copia puntuale del disegno di Bezzi conservato al Louvre.
XVII sec (†1650)	TESTA, Pietro, *Venus pleurant la mort d'Adonis*	D; Parigi, Museé du Louvre, INV 13856, Recto	Al centro V in ginocchio sorregge in grembo il corpo nudo di Ad, eccezionalmente prono; la dea con una mano gli sorregge il capo tra i propri seni mentre l'altra si allunga fino all'inguine di Ad, come per tastare la ferita; pur senza vedere il volto del giovane, la scena presenta un forte patetismo, per il dolore sommesso di V a cui partecipano da vicino Am e i cani, nonché tre figure in secondo piano sulla sin; a destra gli amorini catturano il C

[50] Vedi *Alessandro Turchi,* cit., cat.91

1650 ca.	(?), Scuola francese, *Vénus pleurant Adonis (?)*	P; Parigi, Musée du Louvre, INV 20407	V stante presso il corpo di Ad, avvolta in leggerissimo abito bianco, i capelli scuri raccolti, le mani congiunte all'altezza del ventre e il capo rivolto in basso; alla sua gamba si stringe il piccolo Am; Ad giace nudo con il braccio sinistro abbandonato lungo il fianco e la mano immersa nell'acqua; tre figure femminili completano il compianto mentre tamponano e lavano il corpo di Ad: una prima sulla sin in verde sorregge il busto del giovane e con un panno bianco gli tampona il corpo; una seconda in rosso inginocchiata alza e asciuga il braccio destro del giovane, una terza in rosa gli tampona il polpaccio; sulla destra un'erculea figura maschile, barbuta e con una corona di foglie è seduta ad osservare la scena: si tratta probabilmente della rappresentazione del fiume Adone
1650 ca.	(?), Scuola napoletana, copia da RIBERA, *Venus discovering the dead Adonis* *Ribera	P; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund 1965.19	Il quadro di Cleveland ricorda molto da vicino il quadro del Ribera alle Gallerie Corsini, sebbene con alcune significative varianti che aumentano la drammaticità della scena Da sin V accorre, con un braccio sollevato verso l'alto mentre con l'altro si strappa le rose che le adornano il capo; i capelli sono sciolti al vento e il movimento è accentuato dal manto svolazzante; un seno della dea è scoperto mentre il volto è rivolto in basso verso quello bellissimo di Ad; il corpo di Ad, anziché in torsione giace

			completamente supino, un braccio del tutto disteso e aperto perpendicolarmente mentre l'altro, in un'innaturale torsione è abbandonato lungo il fianco; visibilissima la ferita sul costato, il cui rosso sangue viene richiamato dall'immancabile drappo rosso su cui giace il corpo di Ad, con accanto la lancia; sull'estrema sin, due amorini, forse intenti nel catturare il cinghiale, in alto il carro trinato dalle colombe; a destra in basso due cani partecipano al dolore, ma più interessanti sono le figure superiori: in alto, in atto di dirigersi verso V un amorino – probabilmente Am data la faretra – arriva sulla scena; all'estrema destra, una figura maschile irrompe sulla scena col volto sconvolto dal dolore e le braccia aperte. Considerando che molte delle innovazioni sono riconducibili al poema mariniano (il seno scoperto di V, l'arrivo di Am, la ferita al costato), costui potrebbe corrispondere al pastore Clizio.
1650-1654	WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, Thomas, *Venus mourning the Death of Adonis* *	P; 's-Hertogenbosch, Het Noordbrabants Museum, 12667	V appare inginocchiata presso il corpo di Ad, con i capelli al volto, le braccia allargate e lo sguardo rivolto in alto; la dea è vestita con un abito rosso; sulla stessa diagonale, sotto di lei, giace il corpo di Ad, completamente nudo tranne per un panno che ne copre il membro; il sangue – dello stesso colore del vestito di V – colora la bianca carnagione di Ad tra l'inguine e la coscia; in terra le

			sue armi; all'altezza della mano di V Am guarda il volto del giovane cacciatore, appoggiando il proprio capo alla mano sinistra; dietro di lui i cigni e il carro; partecipano al dolore due cani di Ad
1650-1655 ca.	BOL, Ferdinand (ex att. Scuola di Rembrandt), *The death of Adonis*	D; Londra, British Museum, 1946,0713.168	V seduta presso il corpo di Ad: lo sguardo è rivolto verso il capo dell'amante mentre con le due mani V regge il polso del braccio di Ad; Ad giace supino sul terreno; stante sulla destra Am, riconoscibile dalla faretra, si asciuga le lacrime; dietro V il carro trainato dai cigni
1650-1670	(?), Scuola di Francesco Rizi, (ex.att. Alfonso Cano) *The death of Meleager* or *Venus approching the dead Adonis*	D; Londra, British Museum, 1846,0509.193	Da sin a destra: in alto V accorre con il carro trainato da colombe; la dea è seduta sul carro e ha le braccia spalancate in segno di dolore; seguendo la diagonale, in basso a sin giace senza vita il corpo di Ad, con vicino ancora la lancia; sulla sin tre cani inseguono il C
1650-1682 ca.	BERRETTONI, Niccolò, *Venus lamenting the death of Adonis*	D; Londra, Victoria and Albert Museum, DYCE.208	Da destra a sin: al centro dell'ovale si staglia la figura di V che accorre sollevando le braccia, come nella V del Domenichino; il movimento della dea è accentuato dall'abito e dal mantello che lasciano scoperti i seni; nello scendere la "scala" di nuvole, la dea è scortata dalle due colombe e dagli amorini, due a destra che si guardano reciprocamente indicando il corpo di Ad e uno seduto a sin, appoggiato col gomito destro alla nuvola mentre la mano sinistra asciuga le lacrime; in terra sulla sin giace il corpo senza vita di Ad, compianto dai

			suoi cani, anch'essi due a destra e uno a sin che alza il muso verso V; il braccio sin del giovane è sollevato sopra il capo, mentre l'altro è abbandonato disteso, in una posa analoga a quella stabilita da Tempesta; il cadavere è completamente nudo tranne per un panno che gli copre i fianchi
XVII sec. (†1654)	WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, Thomas *Venus mourning the Death of Adonis* *	P; Köln, Kunsthaus Lempertz KG, *Old Master paintings and Drawings, Sculptures,* 11 maggio 2013, lot. 1037	Da destra a sin: V è seduta presso il corpo di Ad; la dea è avvolta da un abito dalle tinte ramate con un drappo azzurro che si muove alle spalle; V si protende verso AD, sorreggendogli il capo e le spalle col braccio sin; poggia la propria mano destra sulla spalla di Ad e il suo volto è vicinissimo a quello del giovane; Ad giace con i piedi rivolti verso il bordo inferiore e il capo riverso all'indietro, di modo che non ne vediamo il volto; il giovane è completamente nudo tranne per un drappo amaranto che gli copre i fianchi e parte delle gambe; il braccio sin è abbandonato lungo il fianco mentre il destro è sorretto da V; dietro i due amanti il carro di V con i cigni; sulla dest invece Am stante regge con le mani la tracolla del corno di Ad, guardando verso il basso; in terra anche la spada e la lancia; partecipano al compianto anche tre cani
XVII sec. (†1654)	WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, Thomas *Venus mourning the Death of Adonis*	P; New Orleans, NOMA, 2011.26	Da sin a destra V seminginocchiata piange e sorregge tra le sue braccia il corpo di Ad, messo quasi seduto; la bianca carnagione

	*		della dea e illuminata dai biondi capelli acconciati con le perle, mentre contrasta con le tinte nere dell'abito; con il lembo inferiore la dea tampona il sangue che fuoriesce dalla ferita al petto di Ad; il filo di sangue arriva a bagnare la terra; l'altro braccio sorregge invece il collo di Ad; il corpo di Ad è completamente nudo, tranne per un drappo ocra che ne copre il membro: su tale drappo è poggiato un braccio, mentre l'altro è abbandonata sul ginocchio di V; a terra le sue armi (corno e lancia); sulla destra Am grida il suo dolore guardando verso lo spettatore, mentre forse tenta di rompere il proprio arco; due cani partecipano al dolore, uno guardando l'estremità inferiore del corpo di Ad, l'altro alzando il muso nella direzione dei due amanti
XVII sec. (†1654)	WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, Thomas, *Venus Bewailing the Death of Adonis* *	P; Stoccolma, Nationalmuseum, NM 406	Da destra a sin: V seminginocchiata si presenta discinta e affranta: la dea ha i capelli sciolti e un seno scoperto; gli occhi sono rivolti verso l'alto, in un'espressione di rassegnato dolore; il corpo della dea è avvolto per la maggior parte da un abito rosso brillante, mentre dietro di lei si intravede lo schienale del carro; il corpo di Ad è abbandonato sulle gambe della dea, col capo riverso sulla spalla sin, la chioma spettinata e il braccio destro sorretto debolmente dalla mano e dal ginocchio di V; solo la pelle di animale e un panno bianco

			coprono Ad sul membro, mentre il resto del corpo è reso con un verdognolo pallore; ben visibile sull'inguine la ferita da cui sgorga il sangue; in terra la lancia e il corno; sulla sin Am stante partecipa al dolore asciugandosi le lacrime ad entrambi gli occhi con le mani; sulla sin il corpo senza vita del fedele cane Saetta, anch'esso con un rivolo di sangue. La morte di Saetta è elemento certamente desunto da Marino[51]
1654	SWANEVELT, Herman van, *Landschaften mit Szenen deri griechischen Mythologie (Adonis)*	S; Vienna, Albertina, H/III/29/38 (5) S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1888-A-13941	La pagina è occupata da due incisioni che ritraggono i momenti salienti della morte di Ad in due ampie scene paesaggistiche. Sulla parte superiore viene rappresentata l'uccisione di Ad: il corpo di Ad giace

[51] A tal proposito, sebbene esondi dai limiti cronologici che ci siamo assegnati, segnaliamo il disegno di Hablot Knight Browne, 1815-1882, *One of eighteen designs for a series of plates illustrating Venus and Adonis* conservati presso il Yale Center for British Art. I disegni ci sembrano per lo più ispirati alla versione shakespeariana del mito: si veda ad esempio B1976.1.12, dove V osserva desiderosa da lontano Ad intento nella caccia; oppure la presenza costante dello stallone, con tutti gli avvicendamenti descritti dal drammaturgo inglese, in B1976.1.18 – ove inoltre Ad appare disinteressato, se non addirittura infastidito dalle attenzioni di V –; B1967.1.19; B1976.1.20; B19761.21; B1967.1.23; B1967.1.24.Tuttavia la resa finale della storia potrebbe esser stata contaminata da altre versioni, tra cui quella mariniana, anche perché nell'opera inglese la morte del giovane viene immaginata da V ma non si assiste davvero a cosa accade. Nella serie di disegni troviamo quindi B1976.1.11 ove Ad è intento ad affrontare il cinghiale: il giovane impugna la lancia puntandola contro la fera; ma la furia del cinghiale sembra inarrestabile tanto che né la lancia già spezzata sul suo dorso, né il cane che gli morde l'orecchio, né la minaccia di Ad riescono ad impedirgli di schiacciare in terra uno dei cani di Ad, forse proprio il fedele Saetta. Nella scena successiva, infatti, B1976.1.10, il compianto viene realizzato secondo uno schema consolidato che ricorda quello della pietà: V è seduta con le ginocchia piegate, sostenendo in grembo il peso del corpo di Ad; la dea ha i capelli sciolti, con una mano sostiene il capo di Ad mentre gli poggia l'altra sul petto; il giovane è nudo tranne per la fascia che gli avvolge i fianchi; l'asta spezzata è in terra; l'elemento che ci interessa è però in secondo piano dove vi è un secondo compianto: un cane ulula il suo dolore al cielo per la morte di un altro cane, che giace in terra senza vita. Se, come pensiamo, la contaminazione è di natura mariniana, si tratterebbe proprio di Saetta, ucciso dal C poco lontano dall'amato padrone.

		(6) S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-H-H-13-10 (5) S; Washington DC, National Gallery of Art, 1977.38.6 (6) S; Washington DC, National Gallery of Art, 1977.38.7 (5) S; Londra, British Museum, Sheepshanks.2288 (6) S; Londra, British Museum, Sheepshanks.2290	orizzontalmente sul proprio mantello; un braccio è disteso lungo il fianco e una gamba è piegata; al suo fianco, forse ancora impugnata dalla mano, la lancia; vicino ai piedi di Ad due cani si lanciano aggressivi in direzione del C; sulla parte inferiore viene rappresentato l'arrivo di V: da destra V accorre precipitandosi già dal carro trainato da colombe; la dea è completamente nuda, con i capelli sciolti al vento e le mani giunte sopra il capo (come nell'illustrazione di Salomon); in terra giace il corpo di Ad, ricoperto da un abito, il capo rivolto all'indietro e le braccia lungo i fianchi; accanto a lui la lancia; completano il compianto due cani, uno tristemente accucciato, l'altro con il muso proteso verso il padrone; sopra Ad si libra in volo Am con l'arco in mano e la faretra capovolta da cui cadono le frecce. Le due incisioni sono accompagnate da alcune parole di sintesi e di insegnamento[52]
1655 ca.	MIGNARD D'AVIGNON, Nicolas Mignard detto, *Venus and Adonis*	P; Christie's, a. 2817, lot. 41 (2014)	V accorre inginocchiandosi presso il corpo di Ad; la dea ha il torso rivestito da una tunica bianca mentre un morbido panneggio azzurro copre le gambe; V allarga le braccia in

[52] La (5) reca queste parole: «Adonis Rencontre le Sanglier et fut tue alause / quil Vavoit pas bien apris son Mestier. // Aussi les Ignorens la premiere adversitte les Renverse / Sans Esperence de Jamais plus se Relevel»; la (6):«Venus pleure son Adonis et le Change / en fleur de peu de duree. // Ainsy un Ignorent Son Corps Son Nom et Sa / Memoire Meurt tout ensemble et on ne parle de luy».

			segno di stupefatto dolore, i capelli semiraccolti sono mossi dal vento e tale movimento è accentuato dal manto alle sue spalle; dietri di lei il carro con due colombe e un putto con la fiaccola; sotto la dea giace disteso sul terreno il corpo di Ad: il giovane ha il capo riverso all'indietro, un braccio lungo il fianco e una mano appoggiata sul ventre; oltre la tunica, il manto è avvolto da un mantello rosso che evoca chiaramente il sangue; un rivolo di sangue fuoriesce all'altezza dell'interno coscia ma non è visibile la ferita; a terra le armi del cacciatore, tra cui l'asta e il corno; sulla sin un cane lecca il piede del padrone nel tentativo di rianimarlo mentre Am è stante, paralizzato dal dolore, intento ad asciugarsi le lacrime con un drappo sempre sulle tinte del rosso; sullo sfondo, a destra un cane insegue il cinghiale L'atteggiamento di V è molto simile a quello della Maddalena *La Pietà* (1655 ca.) di Mignard conservata al Muséè Calvet, Avignone (dove invece Maria sviene, contrapposizione tra i due atteggiamenti)
1655-1657 ca.	GENTILE, Luigi Primo (Louis Cousin) detto, *Venus beweint den toten Adonis*	P; Vienna, Kunsthistorisches Museum, Pinacoteca, 1705	Al centro V seduta con in grembo il corpo di Ad morente; la dea è completamente vestita da un leggero abito polvere con un mantello rosso e i capelli finemente acconciati; con una mano sorregge il capo di Ad, con l'altra gli tocca il petto; Ad è vestito da un abito azzurro, con

			il capo riverso all'indietro e il braccio abbandonato tra le gambe di V; due amorini gli sorreggono la coscia, dove è visibile la ferita: uno degli amorini è intento ad asciugare il sangue; accanto a V forse Am con la faretra e la fiaccola osserva in piedi la scena; un altro amorino è seduto in alto sul carro a sin insieme a due colombe, mentre in basso un amorino con due cadi dà quasi le spalle; altri tre amorini calano dall'alto sulla destra portando dei fiori; due figure sullo sfondo corrono, forse per inseguire il C; all'albero sono appesi il corno e la faretra; la scena, nonostante la tragicità dell'avvenimento, è serena e composta
XVII sec. (†1656)	SOMER, Hendrick van, *Venere piange la morte di Adone*	P; Piacenza, Collezione privata[53]	Il dipinto presenta una stringente affinità con il quadro di Ribera e il quadro di Cleveland, per il quale è stata proposta l'attribuzione allo stesso van Somer (Spinosa, 1995). Come nel quadro di Cleveland V ha il seno scoperto, ma i riccioli biondi sono finemente acconciati e le mani –anziché essere aperte – sono congiunte in alto sul capo, come nell'illustrazione di Salomon del 1557; un manto rosso, gonfiato dal vento, cinge la vita e il braccio della dea, per il resto vestita con un abito scuro; nel chiaroscuro, spicca il corpo di Ad, completamente nudo eccezion fatta per un panno blu e bianco che gli copre i

[53] Per le vicende e l'analisi del quadro cfr. *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia,* a cura di M.A. Pavone, Milano 2003, p. 140.

			fianchi; le braccia sono nella stessa posizione del quadro di Cleveland e anche qui è visibile la ferita sul costato; rispetto al quadro di Cleveland, Ad ha un volto più maturo, con un baffo non accennato ma ben visibile; sulla destra la lancia e uno dei cani che si avvicina alla mano del padrone; manca il corredo di amorini, mentre nell'oscurità si intravedono i musi di due altri cani; nell'angolo in alto a sin il carro di V con una colomba
XVII sec. (†1656)	PALUMBO, Onofrio, *Venus et Adonis*	P; Aix-en-Provence, Musée Granet, inv?	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad; la dea è appena scesa dal carro che si intravede sulla destra; il suo movimento è accentuato dalle due colombe, una per lato, che le volano accanto; V ha i capelli sciolti al vento, il seno scoperto e le braccia allargate in segno di dolore; il resto del corpo è cinto da un abito blu e da un mantello rosa mosso dal vento; perpendicolarmente, sulla destra, giace il corpo nudo di Ad, tranne per il manto ocra che ne copre il membro e il fianco; anche le braccia di Ad sono aperte, mentre il capo è riverso verso il bordo inferiore del quadro; sulla sin due cani partecipano al compianto
1656-1663	CARPIONI, Giulio, *Venuše s nymfami pláče nad mrtvým Adonisem* *	P; Prada, Národní Galerie, DO 4202	Il quadro è ricco di figure ed è attraversato da una diagonale che da destra in alto (dove si trova V), arriva in basso a sin (su Ad); V si trova in cielo e arriva sulla scena non con il solito carro bensì sorretta da un gruppo di amorini; la dea ha i capelli

			semiraccolti e il movimento è accentuato dall'abito bianco e azzurro; il suo sguardo è rivolto verso l'amato che giace esanime; il corpo di Ad, nella sua bellezza efebica, giace senza vita, quasi scorciato e completamente nudo, appoggiato su un drappo rosa; sul costato e ben visibile la ferita da cui sgorga il sangue che lascia una scia ben evidente sul terreno; anche il volto del giovane è vergato dal sangue che fuoriesce dalla tempia; sotto l'ascella Ad imbraccia ancora l'arco, mentre in terra c'è la faretra abbandonata; il compianto è affollato da vari gruppi di figure: sulla destra si trovano tre donne, una in giallo distesa prona a terra, un'altra in azzurro inginocchiata e una terza in rosso in piedi, tutte con i capelli semiraccolti, con il volto verso Ad; sempre in primo piano ma sulla sin, altre due figure femminili, una completamente di spalle sembra osservare Ad, l'altra in torsione ha il volto rivolto verso V in alto; al centro, vicino ad Ad, una figura appare seduta presso i suoi piedi, mentre sulle sue ginocchia si appoggia un triste cane che osserva il padrone esanime; un secondo cane guarda invece V verso l'alto; da dietro, un'altra figura le appoggia la mano sulla spalla mentre una terza è in piedi, col viso appoggiato alla mano, intenta a guardare il corpo di Ad; altri due amorini planano dall'alto; infine, in secondo piano sulla sin, l'ennesimo

			gruppo colto in atteggiamento di dolore; sull'estrema sin due figure, probabilmente maschili, si affacciano sulla scena
XVII sec. (†1659)	GOVERTSZ CAMPHUYSEN, Joachim, *A rocky landscape with Venus and Adonis*[54]	P; Christie's, a. 20997, lot. 48 (2022)	In un paesaggio brullo e montuoso, in alto al centro, in cielo V vestita e seduta sul carro trinato da cigni; in basso a sin il corpo di Ad vestito, a terra il corno e la lancia, due cani e Am ne piangono la sorte; sullo sfondo a sin scena di caccia contro il C, potrebbe essere successiva alla morte di Ad o anche un rimando a ciò che è accaduto precedentemente, dato che la figura maschile presenta gli abiti dello stesso colore di Ad
XVII sec. (†1660)	(att.) SAVONANZI, Emilio, *Venere piange la morte di Adone* *	P; Riva del Garda, Antichità Castelbarco, D1071	Da destra a sin: V arriva in terra sul suo carro trinato da colombe; la cinge un manto blu, le cui tinte vengono riprese anche in Ad; con un fazzoletto bianco si asciuga le lacrime aiutata da Am che si volge in piedi verso di lei; perpendicolarmente, è posto il corpo di Ad, col capo rivolto verso il basso del quadro e le braccia in una posa simile a quella stabilita da Salomon; il giovane stringe ancora in mano il corno, mentre affianco a terra c'è la lancia; sempre accanto al cadavere del giovane è ben visibile l'anemone che allude

[54] Per altre scene paesaggistiche si segnalano, nel catalogo Chirstie's, Friederich Brentel, *A mountainous landascape with Venus and Adonis and Venus'chariot in the sky* (ante 1651), lot. 147, venduto nel 2013; *A capriccio of Roman ruins, with the deat of Adonis,* della cerchia di Pierre Antoine Patel II, lot. 151; *The Death of Adonis in a landscape,* (att.) Gerrit van Battem (ante 1684), auct. 2691, lot.651, venduto nel 2006. Di difficile lettura dato il pessimo stato di conservazione *Venere scopre il corpo di Adone morto in un paesaggio,* XVII sec. (II metà), Firenze, Galleria Palatina e Appartamenti Reali.

			alla metamorfosi, nato dal sangue che sgorga dal costato sinistro del giovane; Ad è vestito con un abito brunastro, a cui però si aggiunge un panneggio azzurro e soprattutto un drappo rosso che evoca la ferita e l'iconografia cristologica; completano la scena di compianto i cani, uno con il muso rivolto verso V, l'altro invece con lo sguardo fisso verso lo spettatore e un terzo disteso in terra vicino alla mano sin di Ad: le tinte scure del quadro e l'impossibilità di osservarlo dal vivo non permettono di chiarire se il cane possa essere Saetta ucciso dal C e giacente vicino all'amato padrone
XVII sec. (†1660)	(att.) SAVONANZI, Emilio, *Venere piange la morte di Adone* *	P; Bologna, Collezione privata, [Fototeca Zeri, num. scheda 55051]	Da sin a destra: V in ginocchio presso il corpo di Ad, rivestita con un abito in rosa ed oro e i capelli abilmente ornati con fiori; la dea allarga il braccio in maniera delicata mentre accosta il suo viso a quello di Ad; dietro la dea, il volto di un cane; ai suoi piedi, le colombe; il corpo di Ad è avvolto in un abito scuro, ma resta visibile la ferita sul petto da cui sgorga il sangue che arriva a macchiare anche il braccio; mentre il braccio sin, dal lato di V, è macchiato di sangue e arriva a poggiare la mano vicino alla lancia, il braccio destro del giovane è toccato da due amorini: uno, probabilmente Am data la sua vicinanza ai due amanti, si pone verso il centro della composizione, toccando il

			viso e l'avanbraccio di Ad; l'altro, sulla destra, tiene forte la mano di Ad, a cui avvicina il capo rigato da lacrime; Ad è disteso sulla terra brulla, incurvata quasi come un enorme drappo rossastro; vicino al piede altre macchie di sangue
XVII sec. (†1660)	ALBANI, Francesco, *Death of Adonis* ***(vd. nota 55)	D; Londra, British Museum, 1895,0915.697	Da destra a sin: V accorre completamente nuda presso il corpo di Ad, le mani sono alzate in segno di dolore; dietro di lei visibile il carro; sulla sinistra, circondato da putti, giace esanime il corpo di Ad, con il volto rivolto verso V; tra gli amorini segnaliamo quello seduto di spalle nell'angolo a sin; sempre sulla sin un altro in piedi appoggiato a una fiaccola rivolta verso il basso, un terzo che sembra raccogliere il sangue sgorgante dalla ferita nel fianco di Ad e un quarto, in piedi tra i due amanti – forse Am – che rivolge il viso verso V asciugandosi le lacrime, mentre con l'altro braccio indica Ad
XVII sec. (†1661)	RUSCHI, Francesco, *Venere piange la morte di Adone* *	P; Sotheby's, 12 dicembre 1990, lot. 60	Da destra a sin: V seduta, con i seni scoperti e i capelli raccolti, con una mano trattiene le vesti, con l'altra si asciuga le lacrime; il corpo di Ad giace riverso, con il capo verso l'estremità bassa, in direzione contraria e speculare rispetto a quella di Venere, con le gambe in una posa analoga a quella della stampa di Loir; Ad è disteso su un drappo rosso che ne evoca il sangue e sul proprio mantello ocra; un braccio è piegato sul capo e l'altro steso accanto al petto nudo, arrivando

			quasi a toccare l'asta della lancia, come nell'illustrazione di Tempesta; due amorini (uno forse Am stesso) sulla sin sono vicini al corpo e confabulano: uno di loro indica il costato di Ad, l'altro alza la mano in segno di sconcertato dolore
XVII sec. (†1661)	RUSCHI, Francesco, *Venus mourning the Death of Adonis* *	P; Christie's a. 1331, lot. 46 (2004)	Il dipinto è una variante di quello venduto a Londra nel 1990; Da destra a sin: V seduta, completamente nuda tranne per il drappo rosso che si gonfia alle sue spalle per il vento e che la dea trattiene con la mano all'altezza del pube; l'altra mano copre uno dei seni; i capelli sono finemente acconciati; il corpo di Ad giace in modo simile ma non identico al quadro precedente: non c'è più il braccio sopra il capo, la gamba destra non è ruotata e i colori degli abiti sono leggermente mutuati (sul fianco non più bianco e ocra, ma bianco e verde); sulla sin i due putti mutano in parte il loro atteggiamento: quello in alto non alza più la mano in segno di sconforto ma guarda V; l'altro non si milita più a indicare, ma tocca la ferita nel costato di Ad
XVII sec. (†1665)	POUSSIN, Nicolas, *Paysage avec Adonis renversé a terre* *	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 32446, Recto	In un'ampia scena paesaggistica, nella parte inferiore a destra giace supino il corpo di Ad: il giovane ha il braccio destro disteso lungo il fianco, impugnando ancora la lancia; il sinistro è invece piegato sopra il capo. in una posa che ricorda la scelta di Tempesta; sulla sin, il C fugge dalla scena del delitto

			dirigendosi verso sin. Lo schema è simile alla stampa di Waterloo vd. *supra*
XVII sec. (†1665	POUSSIN, Nicolas, *Modello for a Ceiling: Diana and the Dead Endymion, the Judgment of Paris, and the Death of Adonis* *	D; Washington, National Gallery of Art, 1973.28.1	Per quanto di tema analogo i soggetti Diana-Endimione e Venere-Adone sono distinguibili grazie ad alcuni elementi simbolici e alla precedente iconografia. Diana è riconoscibile sia per la falce di luna accennata sul capo sia per la posa: le dea viene spesso rappresentata come planante direttamente dal cielo, in posizione quasi orizzontale; colei che invece accorre, stendendo le braccia in direzione dell'amato, è invece certamente V, nuda e con il solito drappo che le cinge la vita e si gonfia alle spalle; dietro di lei il carro, suo simbolo; anche il corpo di Ad rispecchia una scelta iconografica consolidata, con un braccio aperto e disteso e l'altro piegato sopra il capo, come in Tempesta, attestando in Poussin una persistenza continua; sullo sfondo il cinghiale che fugge
XVII sec. (†1666)	GUERCINO, Giovanni Francesco Barbieri detto, *Venus an der Leiche des Adonis* *	P; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Gallo n. 364[55]	Il quadro è andato purtroppo distrutto nel 1945; sul sito del museo ne è conservata un'immagine in bianco e nero; se la resa coloristica non è apprezzabile, è però ben possibile analizzare le scelte

[55] Si segnala l'incisione di autore sconosciuto (XVII-XVII secolo) tratta dal quadro del Guercino, con il solito ribaltamento dovuto alla tecnica, conservata a Vienna, Albertina, It/II/36/16. Sempre all'Albertina anche l'incisione settecentesca di Louis Simon Lempereur, F/I/41/2 (anche British Museum, 1855,0609.1297) e quella ottocentesca (1807) di Pietro Bonato, It/II/36/18, di cui si conserva un esemplare anche a Roma, ICG, S-FC51271. Un disegno di scuola bolognese tratto dal Guercino è invece nella collezione del Louvre, 6994, Recto.

			compositive del Guercino. Da destra a sin: V accorre presso il corpo di Ad, con le mani alzate in segno di dolore; la dea è nuda, tranne per un drappo che le copre parte delle gambe e una spalla; i capelli sono semiraccolti e mossi; il corpo di Ad occupa la parte inferiore del quadro: il giovane è ricoperto da un abito, tranne per il ventre: sul fianco è ben visibile la ferita da cui sgorga il sangue, ferita sottolineata anche dalla mano di Ad posizionatale vicino, mentre l'altro braccio è aperto e abbandonato sul fianco; nell'angolo in basso a destra il corno; in alto a sin Am conduce per le orecchie il C
XVII sec. (†1666)	GUERCINO, Giovanni Francesco Barbieri detto, *Der Tod des Adonis* *	P; Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Gallo n. 366	Il quadro è andato purtroppo distrutto nel 1945; sul sito del museo ne è conservata un'immagine in bianco e nero; se la resa coloristica non è apprezzabile, è però ben possibile analizzare le scelte compositive del Guercino. Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad, con un braccio aperto in segno di dolore; la dea è nuda, tranne per un drappo che le copre le cosce e il pube; i capelli arricciati sono finemente raccolti; il corpo di Ad occupa la parte inferiore del quadro; le gambe del giovane sono coperte da un mantello, mentre il torso è nudo: la mano sin è abbandonata sul fianco, mentre il braccio destro è aperto; accanto a V, Am con la mano destra indica il corpo di Ad, con

			l'altra si avvicina un panno per asciugarsi le lacrime, mentre il suo volto è rivolto verso V; a terra la lancia e il corno; nell'angolo a sin due cani partecipano al dolore
XVII sec. (†1667)	MARTÍNEZ DEL MARO, Juan Bautista, *La muerte de Adonis*	P; Madrid, Museo del Prado	In una scena paesaggistica in alto a sin, tra le nuvole, viene collocata V sul carro, con le braccia spalancate in segno di stupore e le vesti e i capelli al vento; sulla stessa diagonale, in basso a destra, il corpo di Ad seminudo, supino col capo verso l'estremità bassa del quadro e la visibile ferita sul costato, a terra la lancia; due cani vicini ne lamentano la morte, mentre un altro in lontananza insegue il C. La scelta compositiva ricorda da vicino l'incisione di Waterloo
1670	LAIRESSE, Gerard de, *Animi Excelsi Laeta Quies*	S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-46.796 S; Roma, ICG, S-FC9057 [1641-1671] S; Vienna, Albertina, H/III/41/44 [1661-1709] S; Londra, British Museum, 1870,0625.1026 [1680-1685]	La composizione di Lairesse è originale perché rappresenta il compianto di Ad senza Ad: al centro si staglia la figura di V seduta con una gamba appoggiata più in alto rispetto all'altra; le gambe sono coperte da un morbido panneggio mentre il torso e le braccia sono scoperte, i capelli sono riccamente acconciati; la dea distende il braccio destro in segno di dolore, mentre con il sinistro si asciuga le lacrime nascondendo il volto nel mantello; la circonda un consesso di putti impegnati in varie attività: sulla sin di V due putti svolazzanti la osservano, quello più in avanti distende un braccio per toccare la mano di V che asciuga le lacrime, nell'altro ha in mano una fiaccola; sul

			ginocchio destro di V si poggia invece un altro putto, che le offre un'orbe; davanti a lei un quarto le offre una ciotola, mentre un quinto stante in secondo piano reca a sua volta in mano una fiaccola rivolta verso l'alto; sopra V due putti avvolgono un drappo intorno al tronco di un albero, mentre sulla sin un altro gruppetto in secondo piano in alto è sotto il tendaggio; sulla sin in basso un gruppo di putti sembra intento a sistemare e a controllare le frecce, mentre sull'estrema destra, isolato, un altro di loro – forse lo stesso Am – prepara l'arco e ha la faretra in vita; alle sue spalle visibile parzialmente il carro di V
1671 ca.	CORNEILLE, Michel II, *Vénus aupés d'Adonis expirant*	D; Parigi, Museé du Louvre, INV 25563, Recto	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad, un braccio disteso lungo il corpo un altro piegato; la dea è vestita da un pesante abito che le lascia scoperti i seni; il corpo di Ad, rivolto verso di lei, è sorretto da due putti: uno – probabilmente Am data la faretra – sorregge il capo di Ad, l'altro, al suo fianco, prova a tamponare la ferita; sullo sfondo un tempo con una fontana
XVII sec. (†1672)	VAN UDEN, Lucas, *Landscape with Venus weeping over Adonis*	P; Roma, Casa d'Aste Babuino, *Old Master Paintings, Antique Sculptures and Furniture,* 13 ottobre 2020, lot. 93	In un'ampia scena paesaggistica, V accorre sulla destra presso il corpo di Ad; la dea è avvolta da un pesante abito bluastro e bianco, i capelli sono raccolti; a destra il carro con i cigni; sulla sin il corpo senza vita di Ad, vestito con una tunica rosso e oro, il braccio destro disteso con la mano ancora sulla lancia e l'altro piegato sopra il capo;

			nello spazio tra id ue amanti, Am inginocchiato e nudo si asciuga con la mano destra le lacrime; sulla sin in secondo piano tre cani inseguono il C; la posa di V e di Ad rivela chiaramente l'incisione del 1606 del Tempesta come fonte del quadro
XVII-XVIII sec. (1671-1732)	HERREYNS, Jacob, *Venus vindt de dode Adonis*	S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-55.386	Da sin a destra: V arriva sul carro trinato dai cigni, ancora seduta su di esso, ma già con le braccia spalancate e il viso rivolto verso il basso; la dea è vestita e il manto le si gonfia dietro le spalle, i capelli sono acconciati; a destra vola Am, riconoscibile per la faretra e l'arco: il piccolo dio ha le mani giunte e osserva con dolore il corpo di Ad; la diagonale che attraversa la stampa conduce da V ad Ad, il cui corpo si colloca in basso a destra: il giovane è ancora vestito, ha le gambe piegate, il braccio sin – sotto cui c'è la lancia – disteso lungo il fianco mentre il destro è piegato sopra il capo, con la mano che arriva quasi a toccare il corno, in una posa che ricorda quella di Tempesta; dietro di lui una torma di cani assale il C; uno di essi però giace già riverso in terra, con il ventre all'insù, proprio accanto ad Ad: si tratta con ogni probabilità del fedele Saetta, come raccontato da Marino
1672-1677	TERWESTEN, Augustinus, *Venus treurt bij de dode Adonis*	S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1985-6	Da sin a destra: V accorre press il corpo di Ad, ma anziché stante viene rappresentata quasi distesa sulle nuvole, senza che ne siano

		S; Londra, British Museum, Sheepshanks.5629 [1670-1680]	visibili le gambe; i capelli sono raccolti mentre le braccia sono spalancate in segno di stupefatto dolore, sentimento che segna anche il viso rivolto verso il corpo di Ad; alla sua sinistra un putto – probabilmente Am – tiene le redini delle due colombe, osservandole; il corpo di Ad giace riverso in terra, con il capo vicino al bordo inferiore; il braccio destro è aperto e piegato lungo il fianco, il sin invece, in una posa speculare, è sopra il capo, con il gomito che "incornicia" il corno e la mano che tocca la lancia; sotto la schiena di Ad emerge la faretra, ma soprattutto all'altezza dell'inguine si trova il rivolo di sangue che bagna il terreno; anche per il corpo di Ad – in scala maggiore rispetto a quello di V – non sono visibili le gambe: un putto in volo a destra solleva il mantello di Ad, mostrando la ferita a V che la guarda inorridita
XVII (†1673)	VANNI, Raffaello, *Venus discovering the dead Adonis*[56]	P; Christie's a. 19704, lot. 53 (2020)	Da sin a destra V accorre scendendo dal carro – trainato da cigni – presso Ad; la dea ha le mani giunte, i capelli legati ed è vestita con un abito bianco e un mantello blu; il corpo del giovane giace nell'angolo destro sorretto in posizione seduta da alcuni amorini; anche il giovane è completamente vestito ma il mantello rosso rimanda chiaramente al sangue e

[56] Un quadro analogo è stato venduto sempre da Christie's nel 2006, *Venus and Adonis,* a. 5013, lot. 174, come attribuito alla cerchia di Francesco Albani.

			all'anemone; il giovane è circondata da tre amorini, uno lo sorregge da dietro, uno si gira a guardare la dea e un terzo conclude la composizione piramidale asciugandosi le lacrime: l'atteggiamento patetico di quest'ultimo potrebbe far pensare che si tratti di Am; sulla sin, in basso un altro amorino è seduto di spalle insieme a due cani, uno dei quali volge lo sguardo verso lo spettatore; in altro, altre due coppie di amorini partecipano alla scena, uno indica la dea, un altro osserva in quella direzione, un terzo si mette le mani nei capelli e un quarto congiunge le mani replicando il gesto di dolore della dea
XVII sec. (†1675)	DIEPENBEECK, Abraham van, *Venus beweint Adonis* *	D; Vienna, Albertina, 9499	Da destra a sin: V è inginocchiata presso il corpo di Ad che sostiene con le sue mani; la dea è vestita, i capelli sono raccolti e il volto è rivolto verso Ad; il corpo del giovane viene sorretto da V per la parte superiore; le braccia sono abbandonate lungo i fianchi, in terra sulla destra vicino ai piedi visibile la lancia; accanto ai due amanti, sulla destra è presente Am con le mani giunte e il volto rivolto verso V e Ad; in secondo piano sulla destra il carro trainato dai cigni; sullo sfondo a sin il C che scappa nella direzione opposta
1676	STEGER, Johann, *Aphrodite beweint Adonis*	D; Vienna, Albertina, 34609r	Sull'estrema destra V stante presso il corpo di Ad; la dea ha le mani giunte sopra il capo; ai suoi piedi il corpo di Ad giace senza vita; stante vicino al volto

			di Ad vi è Am; completano il compianto due cani che abbaiano il loro dolore; in terra il corno; sulla sin il C corre via, volgendo il muso particolarmente espressivo verso la scena, con un'espressione non aggressiva quanto piuttosto disperata
XVII sec. (†1678)	CARPIONI, Giulio *	P; Padova, Musei Civici Eremitani	In una sfumata atmosfera, il quadro è occupato nella parte inferiore dal gruppo del compianto; il corpo di Ad è rappresentato nudo di profilo, appoggiato su un drappo biancastro: una figura femminile gli regge la gamba, un'altra è di spalle – coprendo così l'inguine – al centro, di una terza vediamo solo il volto che osserva sconcertata quello di Ad; perpendicolarmente V seminginocchiata è alle spalle di Ad, nuda se non per il panno dorato mosso dal vento; in basso vicino alla sua gamba una figura – forse Am – si dispera; sullo sfondo, altra figura maschile in torsione, non ne vediamo il volto
XVII sec. (†1678)	GIMIGNANI, Giacinto, *Morte di Adone* *	P; Pistoia, Museo Clemente Rospigliosi, 027	Da sin a destra V accorre presso Ad spalancando le braccia; la dea ha i capelli legati ed è completamente nuda, eccezion fatta per il drappo rosso brillante che le copre il pube ed è gonfiato dal vento alle sue spalle; il corpo di Ad è disteso per terra, con un abito violaceo e riverso su un mantello ocra; dal fianco cola copiosamente il sangue che bagna il terreno; stando al getto di sangue, la ferita dovrebbe essere collocato

			all'altezza del fianco; quattro amorini accorrono anch'essi, disperandosi per la morte del giovane: due sulla sin del quadro in diagonali opposte sono accompagnati da una colomba, un altro si posiziona al centro asciugandosi le lacrime e il quarto in alto a destra; quest'ultimo, che allarga le braccia in un gesto di dolore, potrebbe identificarsi con Am data la faretra; due cani partecipano al compianto, uno volgendo il muso verso la dea, l'altro osservando il corpo esanime del padrone
†1678	GIMIGNANI, Lodovico, *Venus and the Death of Adonis* *	P; Lamport, Lamport Hall, 33	Da sin a destra V accorre scendendo dal carro alle sue spalle con una colomba; la dea è completamente nuda, tranne per un mantello rosato che attraversa trasversalmente il corpo coprendole splla, pube e coscia e gonfiandosi per il vento; i capelli sono raccolti con delle perle; la dea ha le braccia spalancate in un gesto di stupefatto dolore; il corpo di Ad giace sul terreno, con il busto appoggiato a uno schienale di pietra; il giovane è vestito ocn un abito bronzo e blu; il braccio destro è abbandonato sul fianco; sotto la mano si intravede la punta della lancia; due amorini stanno sopra il capo di Ad e partecipano al dolore; un terzo si interpone tra i due amanti, forse Am stesso, considerando le ali e la faretra: ha il volto rivolto verso V e le braccia verso Ad; ai piedi di Ad sulla sin un cane accucciato e addolorato; in

			ultimo, sull'estrema sinistra, un putto smuove una fiaccola indirizzata verso il basso (Cautopates)
1678 ca.	LECLERC, Sébastien, *Illustration to canto 18*	S; Londra, British Museum, 1917,1208.1723	V è inginocchiata e con le mani giunte in preghiera presso il corpo di Ad; la dea è completamente nuda e con i capelli al vento; il corpo di Ad giace trasversalmente su un masso; il giovane è completamente nudo, tranne per un lembo del mantello – su cui il suo corpo giace – che copre l'inguine; il volto e il braccio cadono abbandonati verso sinistra, con la mano che sembra quasi indicare la lancia in terra; l'altro braccio è invece lungo il fianco; dal margine destro emerge il muso del C, nient'affatto feroce bensì quasi contemplativo di fronte alla scena di compianto
1680-85	BACICCIO, Giovan Battista Gaulli detto, *Death of Adonis* *	P; Oberlin, Allen Memorial Art Museum, 1966.2[57]	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad; la dea è ritratta di tre quarti, quasi di spalle; il corpo morbido è completamente nudo tranne per un drappo blu brillante mosso dal vento che le copre parte dei glutei e delle gambe; V spalanca le braccia in segno di dolore e la resa drammatica è accentuata dal suo gettarsi verso Ad; i capelli semiraccolti sono mossi dal vento, mentre dietro di lei sulla sin è visibile il carro con le due colombe;

[57] Un disegno di mano dello stesso Gaulli è conservato nella collezione del British Museum, T, 12.71 (1698 ca.). Il quadro viene studiato e riprodotto nel disegno di Bartolomeo Altomonte (1720 circa), conservato a Vienna, Albertina, inv. 26879/30.

			sulla destra si trova invece Ad, il cui corpo non giace senza vita a terra: il giovane, anzi, è quasi seduto e i suoi occhi semiaperti guardano chiaramente in direzione di V; il giovane, di una bellezza femminea con i suoi lunghi riccioli biondi, è vestito da una leggerissima tunica panna che gli copre la spalla e parte del petto in modo trasversale, come sottolineato anche dalla ricca e adornata cinta della faretra; il resto del corpo e le gambe sono coperti da un morbido e brillante panneggio rosa; appena al di sotto del capezzolo destro, dal costato fuoriesce un getto di sangue da cui nasce l'anemone; in terra l'asta del cacciatore; tra i due amanti si interpone un putto con lo sguardo rivolto verso V mentre con la mano indica Ad; un altro putto sorvola la scena asciugandosi le lacrime; in secondo piano tre amorini cacciano il C visibile dietro la spalla di Ad.
1680-1690 ca.	NETSCHER, Constantijn, Scuola dei Paesi Bassi, *Vénus pleurant Adonis transformé en anémone*	P; Parigi, Musée du Louvre, INV 1608; MR 899	Il quadro ha per protagonista la sola V: la dea è seduta, con un panneggio blu che le copre le gambe, una casacca bianca leggerissima che le lascia il seno scoperto e un drappo che attraversa trasversalmente il corpo e si gonfia alle sue spalle riprendendo le tinte brunastre che dominano il dipinto; la dea ha le mani giunte all'altezza del petto sulla destra, mentre lo sguardo è rivolto in basso a sinistro dove sboccia l'anemone; sullo sfondo a destra un cane insegue il C

1682-85	GIORDANO, Luca *Scena mitologica con morte di Adone e Nettuno e Anfrite*	PM; Firenze, Palazzo Medici Ricciardi, Galleria Luca Giordano[58]	Nell'ampia scena mitologica il compianto per Ad si colloca sulla destra. Il corpo del giovane è in parte ricoperto da un mantello dorato ma la ferita sul costato, dalla quale sgorga il sangue, è ben visibile; due cani sono accucciati ai suoi piedi mentre l'asta è abbandonata per terra; Ad è sorretto da due figure femminili: la prima, in azzurro, gli sorregge il capo il capo, mentre a sua volta gira la testa nascondendosi allo spettatore; la seconda, in rosso è inginocchiata vicino ad Ad, con una mano gli sposta i capelli e con l'altra gli tocca il braccio; una terza figura femminile, munita di arco e frecce, irrompe sulla scena da destra insieme a un cane; nessune delle tre è identificabile con V; in secondo piano Diana che indica il C in fuga inseguito dai cani
1683 ca.	BACICCIO, Giovan Battista Gaulli, *La muerte de Adonis* *	P; Ponce, Museo de Arte, inv. 66.0593 [Fototeca Zeri, num. scheda 48920]	La composizione presenta diverse differenze rispetto a *supra*. Da sin a destra: V non è più di spalle e sebbene mantenga una serie di analogie con l'altra versione – il mantello

[58] Dell'opera è noto anche un olio su tela, considerato dalla maggior parte dei critici uno studio per l'affresco (Colnaghi, Londra). Si segnala inoltre l'olio su tela *Venere scopre Adone morente* attribuito a un seguace del Giordano nel catalogo Christie's, a. 2404, lot. 149, venduto nel 2001, ove il suddetto seguace opera una scelta opposta a quella del maestro, concentrando la scena sui due amanti: V si libra in cielo, con le braccia distese, i capelli dorati raccolti e gli abiti bianchi e blu mossi dal vento; insieme a lei accorrono due putti; in terra giace senza vita il corpo di Ad, con le gambe sopraelevate, una tunica azzurra e l'immancabile drappo rosso; un braccio è piegato vicino al capo, l'altro si apre in un'innaturale torsione; a terra l'arco e la faretra. Dal quadro del Giordano anche un disegno settecentesco di Jean Honoré Fragonard al British Museum, 1936,0509.30

			blu brillante, le gambe flesse e le braccia semiaperte, il carro con le colombe alle spalle –, tale resa non ha assolutamente la carica drammatica del quadro di Oberlin; il movimento della dea è compassato e languido; l'urgenza viene meno anche perché Ad non è più semivivo ma giace disteso per terra, una mano sul fianco e l'altra ancora sull'arco a terra, accanto alla lancia e alla faretra; il corpo del giovane è per buona parte ricoperto da un abito bianco, arancio e rossastro, sebbene quest'ultimo tono non abbia la brillantezza del drappo che diagonalmente unisce i corpi di V e Ad; un putto volante alla destra di V le indica con le due braccia il corpo mentre ha il capo rivolto verso di lei; altri due, nell'angolo a destra si guardano reciprocamente mentre si appoggiano al cane di Ad
XVII sec. (†1687)	LIBERI, Pietro, *Venere e Adone morente*	P; Roma, Minerva Auctions, a. 144 e 145, lot. 143	Il taglio di primo piano restringe la scena ai due amanti: sulla sin Ad, quasi seduto, con petto e braccia completamente nude senza che però si veda la ferita; con la mano sin sostiene ancora la lancia, mentre il capo si riversa verso dietro, quasi nell'atto di emettere l'ultimo sospiro; V è quasi distessa accanto a lui, in una posa sensuale accentuata dalla nudità del corpo, eccezion fatta per gli eleganti calzari e per il drappo alle sue spalle che si gonfia per il movimento e che sembra quasi essere una chioma sparsa al vento; i capelli di V sono

			finemente acconciati, mentre le sue mani circondano il volto di Ad in un gesto di disperazione; tra i due, in basso, il cane di Ad compartecipa al dolore
XVII sec. (†1688)	BOLOGNINI, Giovanni Battista *Death of Adonis* ***(vd. nota 6)	P; Sotheby's, *Old Master & 19th Century European Art,* lot 711.	Taglio orizzontale: al centro la figura di V seduta, con un panneggio blu che le copre le gambe e la spalla; i capelli sono sciolti e il movimento della chioma è accentuato dal drappo biancastro; con la mano destra si asciuga le lacrime, con la sinistra indica il corpo di Ad (che non guarda); sulla sin il gruppo del compianto, col cadavere di Ad completamente nudo sorretto da tre figure femminili mentre Am inginocchiato gli tiene la mano; all'altezza dell'inguine è visibile la ferita; due cigni, vicino alla donna rivolta verso V sembrano echeggiare il dolore di queste figure con il movimento del collo e delle ali; in terra le armi di Ad e le sue vesti, comprensive dell'immancabile drappo rosso brillante; sulla destra il carro di V, il cane di Ad e un gruppo di putti che conduce davanti alla dea il C. Il quadro è una fedele copia del disegno di Giulio Romano vd. *supra*
XVII sec. (†1690)	LA FAGE, Raymond, *La mort d'Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 27363, Recto	Al centro V accorre presso il corpo di Ad; la dea ha le braccia spalancate in segno di stupefatto dolore; è completamente nuda tranne per il drappo che le copre il pube e che si gonfia alle sue spalle; ai suoi piedi giace supino Ad, con il braccio destro aperto ad impugnare ancora l'arco; il sinistro è disteso lungo il corpo

			con la mano che tocca l'interno coscia, quasi a voler indicare la ferita; tra i due amanti si collocano due puttini seduti su un masso partecipanti al dolore, mentre un altro è disteso ai piedi di V; il compianto è completato da un gruppo di uomini sulla sin, tra cui uno seduto che si asciuga le lacrime mentre gli altri stanti ammansiscono il cavallo; al centro un cane; sulla destra un altro gruppo di uomini addolorati; in alto tra le nuvole il carro di V con un putto
XVII sec. (†1690)	LAGORIO, Antonio, *Venere e Adone*	D; Wannenes Art Auctions, a. 133-134, lot. 94 (2013)	Da sin a destra: V è seminginocchiata presso Ad; la dea sembra colta nell'atto di arrivare, mentre spalanca le braccia in segno di stupefatto dolore; i capelli sono raccolti tranne per alcune ciocche che le scendono sul collo; l'abito le copre tutto il corpo, seni compresi, lasciando scoperte le sole braccia; il lembo che si gonfia alle spalle di V dà l'idea di movimento; alle sue spalle visibili parzialmente i cigni e il carro tra le nuvole; sulla destra Ad, ancora con gli occhi aperti; lo sguardo è però rivolto verso il basso anziché verso V; il giovane è a torso nudo ma sui fianchi e sulle gambe vi è l'immancabile drappo rosso; il braccio sin è incrociato sul davanti e la mano regge ancora la lancia che si poggia sulla spalla di Ad; il braccio destro è invece piegato, in modo che Ad si poggi sul gomito e la mano è aperta all'altezza del costato; parimenti, la gamba sin è distesa

			e la destra è piegata; in terra il corno
XVII-XVIII sec. (1690-1727)	SCHAAK, Jeremias van, *Venus en Adonis*	S; Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1939-704	Da destra a sin: V è inginocchiata presso il corpo di Ad: la dea ha le braccia spalancate in segno di dolore, una veste che le lascia scoperti i seni e i capelli quasi del tutto sciolti; il volto è rivolto verso Ad in basso; il corpo di Ad giace in terra, con la mano sinistra tiene ancora la lancia – accanto alla quale c'è anche il corno – , verso sin è rivolto anche il volto; una tunica riveste il giovane lasciando però il petto scoperto; sull'estrema destra è visibile Am tra le piante che osserva la scena asciugandosi le lacrime; in alto a sin, tra le nuvole, il carro di V trainato da colombe; sullo sfondo a destra due cani attaccano il C
Post 1692	FRANCESCHINI, Marcantonio, *Venus findet den toten Adonis* *	D; Vaduz-Vienna, Liechtenstein. The Princely Collections, GR3506[59]	Lo schema compositivo è identico al quadro corrispondente, conservato sempre presso il Liechtenstein Museum, ma l'orientamento è capovolto, rispecchiando così la fase di lavoro corrispondente allo Studio.[60]
Post 1692	FRANCESCHINI, Marcantonio, *Der Tod des Adonis* *	P; Vaduz-Vienna, Liechtenstein. The Princely Collections, GE 6	È uno dei rarissimi casi in cui viene rappresentato il momento dell'attacco del C contro Ad: l'enorme e bruno C ha gettato il terra Ad, la sua zampa è posata sull'interno coscia del giovane e

[59] Lo stesso dicasi per il disegno conservato a Windsor, Royal Collection Trust, RCIN 903759.

[60] Si rimanda allo *Studio of Marcantonio Franceschini* venduto presso Christie's a. 10392, lot. 190, 2015 (ultima collocazione rilevata): lo studio permette un immediato confronto tra i sei quadri commissionati dal Principe di Liechtenstein, Johann Adam Adreas I, per la stanza dedicata a Venere nel Liechtenstein Garden Palace di Vienna.

			il suo muso è all'altezza del fianco; Ad è ancora combattivo nonostante tutto e prova a difendersi con la lancia, impugnata con la mano sin; il corpo del giovane è avvolto da un mantello rosso brillante che già avoca il sangue; se Ad non è ancora morto, però, esanime è invece il cane vicino ai suoi piedi, sulla sin del quadro, come rivela la macchia di sangue in terra: si tratta del fedele Saetta; altri due cani provano ad attaccare il C, mentre nell'angolo sin un amorino fugge mostrandoci il volto sconvolto per la scena Il quadro sembra calzare a pennello all'ott. 96: «Vibra quei lo spuntone e gli contrasta / ma l'altro incontra lui s'aventa e serra, rota le zanne infellonito e l'asta / che l'ha percosso e che 'l disturba afferra, e di man gliela svelle e far non basta / Adone alfin che non sia spinto a terra. / L'atterra e poi con le ferine braccia / il cinghial sovra lui tutto si caccia» Anche l'atteggiamento di Saetta che «anelando spira, [...] / gli chiede aita con lo spirto in bocca, /col muso il lecca e con la zampa il tocca» e la zampa del cane tocca Ad
Post 1692	FRANCESCHINI, Marcantonio, *Venus findet den toten Adonis* *	P; Vienna, Liechtenstein Museum, GE 5	Da destra a sin: V accorre balzando già dal carro e dalle nuvole, si porta la mano sin al volto mentre il braccio destro è aperto in un gesto di dolore, sottolineato anche

			dall'ampio movimento del mantello blu che le incornicia parte del corpo; i capelli sono acconciati in modo semplice e lo sguardo è rivolto verso Ad; dietro la dea sulla sin l'imponente carro con due figure femminili seminude: l'una, stante, si copre il volto in segno di dolore, l'altra, appoggiata alla nuvole, la sostiene per la vita mentre rivolge gli occhi verso V appena arrivata; sulla destra della dea una terza figura femminile osserva il corpo di Ad e un amorino tiene le redini delle colombe; nella parte inferiore del quadro, sulla sin, giace il corpo senza vita di Ad: dal capo si dipanano i riccioli biondi mentre le braccia sono allargate lungo i fianchi, con la mano sin che ancora impugna la lancia; gli abiti, come nel quadro *supra,* sono una tunica ocra e un mantello rosso, sollevato all'altezza del fianco da un putto – forse Am – che col viso rivolto a V le indica la ferita; nell'angolo a destra un'altra coppia di putti, dove uno sorregge l'altro indicandogli Ad; il putto che si asciuga le lacrime tiene in mano una freccia: la presenza in terra di due faretre – verosimilmente una di Ad e l'altra di Am – potrebbe portare a identificare proprio quest'ultimo come Am
XVII-XVIII sec. (II metà-	FRANCESCHINI, Marcantonio, *Morte di Adone* *	P; Roma, Gallerie Corsini, 410	Il quadro è interamente occupato dai tre protagonisti: sulla sin V, inginocchiata e protesa verso Ad; la dea alza gli occhi lucidi al cielo mentre tra le

†1729)			sue stringe la mano senza vita di Ad; un ampio panneggio celeste le copre la parte inferiore del corpo, quella superiore è avvolta parzialmente da una bianca veste; il corpo di Ad giace senza vita sul terreno: la mano sinistra è stretta da V, l'altro braccio è abbandonato lungo il fianco; oltre la tunica ocra, il corpo è avvolto in un drappo rosso; tale drappo, all'altezza del fianco, viene sollevato con una mano da Am – collocato alla destra di V col viso rivolto verso di lei– come a volerle mostrare la ferita, indicata dall'altra mano; abbandonata sulla sin del quadro la lancia in terra Il gesto delle mani compare proprio nell'*Adone,* ott. 153: «La bella man, ch'abbandonata e stanca / rade il suol con le dita e i nodi allenta, dentro la neve tepidetta e bianca / de l'una e l'altra sua stringe e fomenta»
1695-1699	ONOFRI, Crescenzio, *Landscape with Mars [...] and Adonis*	S; Londra, British Museum, 1869,0410.1300 S; Washington, National Gallery, 1985.3.14 [1696] S; Vienna, Albertina, It/III/21/86 [1650-1712]	In un'ampia scena paesaggistica sulla verticale centrale si collocano i due protagonisti: in basso Ad, atterrito con le braccia spalancate cerca invano di proteggersi dal C che corre vicino ai suoi piedi; in alto, tra le nuvole, Marte seduto in armatura rivolge il capo verso sin guardando la propria spada sollevata in gesto di sfida
XVII-XVIII sec. (†1709)	VACCARO, Nicola, *Venere e Adone*	P; Artnet	Da sin a destra: V accorre con il suo carro; la dea è ancora seduta, le mani sono giunte all'altezza del petto a sin mentre il capo guarda verso il

			basso a destra; i capelli sono raccolti e la dea nuda è in parte avvolta da un drappo blu mosso dal vento alle sue spalle; insieme a lei Am stante – riconoscibile dall'arco o e dalla faretra –; il piccolo dio ha nella mano sin l'arco mentre il braccio destro è disteso in avanti; a destra il corpo di Ad: il giovane è disteso supino sul terreno, con il braccio destro piegato verso l'alto e il sinistro completamente disteso verso l'alto; il corpo è in parte rivestito da un drappo rosso brillante che richiama la ferita sul fianco
XVII sec. (I metà)	Anonimo italiano, (possibile att. Scuola Guido Reni), *La mort d'Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, 13716, Recto	Da sin a destra: V è inginocchiata di profilo, con un drappo che le copre le cosce; i capelli sono raccolti in modo disordinato; la dea sorregge il corpo di Ad: il braccio destro gli sorregge il capo, accarezzandogli i capelli con la mano, il braccio sinistro è poggiato lungo la diagonale sul petto di Ad; V ha il volto addolorato e appena sotto il suo si colloca il volto di Ad, con la bocca e gli occhi semiaperti rivolti verso la dea; Ad ha il braccio destro abbandonato lungo il fianco, il sinistro poggia sulla gamba di V; sulla destra Am stante, con il ginocchio sinistro prova a spezzare l'arco mentre il volto è rivolto verso destra in alto; guaisce il suo dolore anche un cane sulla destra
XVII sec.	Anonimo bolognese, *Venere piange la morte di Adone*	P; Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 245	Da destra a sin: V accorre presso il corpo di Ad, le braccia spalancate in segno di stupefatto dolore; i capelli sono

		[Fototeca Zeri, num. scheda 55510]	finemente acconciati e la dea è vestito da un ampio abito, la cui pesantezza è solo in parte mitigata dal movimento del mantello; il corpo di Ad giace supino in maniera perpendicolare, completamente nudo, un braccio allungato lungo il fianco e un altro sopra il capo, come nella stampa di Tempesta; due amorini partecipano alla scena di dolore: uno mestamente appoggiato alla fiaccola[61] vicino al capo di Ad sul limite sin del quadro, l'altro proiettandosi verso V in un movimento opposto a quello della dea, indicando con una mano Ad e con l'altra asciugandosi le lacrime; elemento inedito è la figura femminile sulla destra, accorrente anch'essa: la donna esce dalla porta di una cinta muraria, son una mano sollevata e con l'altra che regge il vestito
XVII. sec.	Anonimo bolognese, *Venere piange la morte di Adone*	P; Roma, Mercato antiquario [Fototeca Zeri, num. scheda 55517]	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad, un braccio piegato e l'altro già proteso verso il giovane; i capelli sono raccolti e la dea è vestita da un leggero abito, il cui movimento è accentuato dal drappo che si gonfia; Ad giace in terra esanime, con il capo leggermente sopraelevato; vicino al cacciatore e a V tre putti colti in atteggiamento di dolore; altri quattro putti sono collocati vicino al carro di V in alto a sin, uno dei quali impegnato a tenere

[61] Il putto con la fiaccola – ricorrente in numerose rappresentazioni della morte di Adone – è un riferimento a Cautopates, uno dei due assistenti di Mitra, spesso utilizzato dal punto di vista iconografico come genio funerario.

			le redini dei cigni; nella parte inferiore del quadro, invece, sempre a sin, l'arco e la lancia di Ad abbandonate in terra; completano la scena di compianto due cani in priamo piano nell'angolo inferiore destro, mentre in secondo piano tre cani inseguono il C
XVII sec.	Anonimo fiorentino, (poss. att. cerchia di VIGNALI Jacopo) *Vénus accourant afin de secourir Adonis blessé*	D; Parigi, Musée du Louvre, 15105, Recto	Da destra a sin: V accorre presso il corpo di Ad; la dea è nuda tranne per il drappo che le copre i fianchi si gonfia alle sue spalle quasi prolungando i capelli; i capelli sono raccolti e le mani sono giunte all'altezza del volto in segno di dolore; dietro di lei il carro trainato da due colombe che sembrano parimenti dirigersi verso Ad; il corpo di Ad giace supino con il capo verso il bordo inferiore; sotto il braccio destro si intravede la lancia
XVII sec.	(?), Scuola romana, *Venus mourning the Death of Adonis*	P; Christie's, a. 1870, lot. 4 (2007)	Il quadro viene presentato come Venere e Adone ma l'iconografia non sembra rispecchiare quella propria dei due amanti e anche il momento scelto diverge dalla consolidata tradizione: V è quasi in piedi, con le gambe flesse, e sorregge il capo di Ad mentre un corposo gruppo di putti mantiene il resto del corpo che viene trasportato; la dea presenta un'articolata acconciatura, un drappo aranciato mosso dal vento e una deste azzurra; Ad, oltre all'immancabile drappo rosso, sembra invece indossare una sorta di armatura, richiamata anche dalle armi nell'angolo

			sinistro: un elmo, uno scudo e una lancia; sulla sin altri amorini; sulla destra una figura femminile è seduta vicino a un masso e appoggia il volto sulla mano; un'altra è in piedi, nel senso opposto, e sembra guardare lo spettatore; una terza figura – un anziano barbuto con una corona di foglie e con in mano forse un giunco a rappresentare il fiume Adone – è seduto nell'angolo sinistro
XVII sec.	Anonimo francese, *Venus pleurant Adonis au milieu des ruines*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 34113, Recto	Tra le rovine V si inginocchia presso il corpo di Ad: la dea con la mano sin si asciuga le lacrime mentre la destra ha il palmo alzato in segno di dolore; Ad, completamente nudo tranne per il drappo che gli copre l'inguine, ha il busto appoggiato alle piatre e ancora si sorregge con il braccio sinistro; sulla destra un cane annusa qualcosa sul terreno
XVII sec.	(?), Scuola fiamminga (o altra), *Venus pleurant Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 21920, Recto	V è inginocchiata presso il corpo di Ad: la dea ha i capelli sciolti che le ricadono sulle spalle, il busto completamente nudo e le mani giunte all'altezza del ventre; il volto è rivolto a sin, verso il basso, in direzione dell'amato; il corpo di Ad giace orizzontalmente: le gambe sono piegate, il braccio destro giace abbandonato lungo il corpo mentre la mano sinistra tocca l'inguine
XVII sec.	(?), Scuola fiamminga, *Venus and Adonis*	P; Christie's, a. 3040, l. 181 (2013)	Al centro il corpo di Ad è praticamente seduto: il giovane abbandona il capo all'indietro; un mantello oro gli avvolge buona parte del corpo insieme a una tunica dal tono verdastro; sulla destra, al di sotto della

			mano, le rosse pennellate rimandano al sangue perso dal giovane; il suo braccio è sorretto da un putto – forse Am considerando la faretra – mentre un altro putto vola spalancando le braccia e indirizzando lo sguardo verso V; V è vicino ad Ad, alla sua sin: la dea indossa un elegante abito dalle stesse tinte della tunica di adone, ma il suo mantello mosso dal vento è di un rosso brillante; dalle braccia della dea discendono due ornamenti, costituiti da foglie e da una cascata di fiori che cadono ai due lati di Ad; tagliati sull'estrema sin un altro putto stante addolorato e una figura in basso che appare porgere un fazzoletto;
XVII sec.	Anonimo tedesco, *Death of Adonis*	D; Budapest, Museum of Fine Arts, 2549	V accorre scendendo dal carro trainato da cigni; la dea si presenta nuda, con un drappo che si confonde tra le nuvole e i capelli sciolti; le braccia sono allargate in segno di disperazione, disperazione che segna anche il volto di V rivolto vero il basso, più che verso Ad verso Am; disteso a terra perpendicolarmente a V, si trova il corpo senza vita di Ad, in parte vestito, con a fianco la lancia rotta e il capo riverso verso destra; sulla destra un erculeo Am atterra il C omicida, trattenendolo con l'arco e impugnando una freccia in alto, pronto a colpire
XVII sec.	Anonimo olandese, *Venus Discovering the Death of Adonis*	D; New York, The MET, 2009.136	Da sin a destra: V accorre presso il corpo di Ad: la dea è completamente nuda tranne per un drappo che le

			copre il fianco e che si gonfia alle sue spalle; i capelli sono raccolti e le braccia distese in segno di stupefatto dolore; all'altezza della spalla sin Am è seduto sul carro – che ha l'aspetto di una conchiglia – e tiene le redini delle colombe; in basso, seguendo la diagonale del braccio di V, giace il corpo senza vita di Ad, anch'egli completamente nudo tranne per il lembo di mantello che gli copre l'inguine; il braccio destro è disteso lungo il fianco e la mano impugna ancora la lancia; il sinistro è piegato sopra il capo, come nella stampa di Tempesta; analogamente la gamba sin è piegata e la destra è distesa
XVII sec. (tardo)	Anonimo italiano, (poss. att. MASUCCI, Agostino) *Apparition d'une femme au-dessus d'un homme mort: Vénus et Adonis*	D; Parigi, Musée du Louvre, INV 12776, Recto	Sulla sin V accorre presso il corpo di Ad con le braccia allargate in segno di stupefatto dolore; il corpo del giovane giace riverso in terra, con il capo verso il bordo inferiore; il braccio destro è steso lungo il fianco, il sin è piegato sopra il capo, come in Tempesta; in terra la lancia e il corno; sulla sin visibile una figura abbozzata, forse barbuta, secondo; un'altra figura di spalle, sempre abbozzata e seduta, sulla destra; in alto il carro di V
XVII sec. (tardo)	(?), Scuola Veneziana, *The Death of Adonis*	P; Sotheby's, *Old Master Paintings,* lot. 367 (2014)	Invertendo uno schema compositivo assodato, il pittore colloca le tre figure femminili colte in atto di dolore in alto tra le nuvole, vicino al carro di V trainato dalle due colombe e con un am; V è invece già in ginocchio presso il corpo di Ad; la nudità della dea viene fatta

			risaltare dalla luce che illumina il corpo, completamente nudo; con una mano V si copre un seno, mentre con l'altra sposta l'abito di Ad sulla coscia per vedere la ferita; sul suo ginocchio si appoggia probabilmente Am; il corpo di Ad è completamente nudo in tutta la sua bellezza, eccezion fatta per un drappo azzurro che ne cinge la coscia e la spalla; in terra le sue armi da cacciatore; partecipano al compianto due cani e un terzo amorino che vola sopra il corpo di Ad tenendo nella mano destra la fiaccola rivolta verso il basso
XVII (fine)	Anonimo italiano, Scuola Romano-Bolognese, *Venus and the Dead Adonis*	D; New York, The MET, 80.3.365	V accorre, forse scendendo dal carro, con le braccia spalancate verso l'alto in segno di stupefatto dolore; sopra di lei visibile la colomba; steso in terra il corpo di Ad, con solo un lembo di mantello che gli copre la coscia; il capo è rivolto verso l'alto in direzione di V; un braccio poggia sul ventre mentre l'altro è piegato sopra il capo; sulla sin Am stante con l'arco in mano rivolge il volto velato da tristezza verso Ad
XVII sec. (fine)	CERVELLI, Federico, *La morte di Adone*[62] *	P; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, inv. 227/306	Da sin a destra: V è sorretta da due figure femminili in posizione quasi eretta su un trono di nuvole; la dea è completamente nuda, tranne per il panno azzurro che le copre il pube; i capelli sono finemente acconciati con le

[62] Per la cronologia e l'analisi dell'opera, da mettere in relazione con le altre due tele a soggetto mitologico del Cervelli – *Apoteosi di Adone* e *Teseo e Arianna* – cfr. *Metamorfosi del mito* cit., pp. 141-142

			perle, suo simbolo; con una mano la dea si asciuga le lacrime, il suo volto è rivolto verso il basso, in direzione di Ad; l'altra mano è invece stretta da Am, facilmente riconoscibile per la benda sugli occhi e la faretra; in secondo piano sulla sin sono visibili alcuni putti e il carro; il centro del quadro è segnato da una terza figura femminile, in ginocchio di spalle: il viso è rivolto verso V mentre le braccia vanno nella direzione opposta, indicando il corpo di Ad; il giovane ha il torso completamente nudo ma il corpo risulta disteso sull'immancabile drappo rosso – qui non brillante ma piuttosto oscuro – che copre anche le gambe; il cadavere è circondato da quattro amorini e da un cane; lungo il fianco sinistro, a terra la lancia
XVII sec. (fine)	CERVELLI, Federico, *La morte di Adone* *	P; Padova, Palazzo Conti [Fondazione Giorgio Cini ID scheda 152177]	Rispetto al quadro veneziano, si registrano alcune importanti variazioni Il taglio verticale fa sì che la scena sia maggiormente concentrata sui due amanti, figure principali, senza le tre ninfe; d'altronde l'assenza di ulteriori figure femminili è dovuta anche al fatto che qui V non è sveniente ma accorre presso il corpo di Ad precipitandosi giù dal carro trinato da colombe; analogo il "trono" di nuvole che sostiene il carro e il peso della dea; in V un braccio è allargato in segno di stupefatto dolore, mentre l'altra mano e il volto sono rivolti

			verso l'amato; non c'è più Am vicino alla sua mano ma due indistinti putti sul carro; il corpo di Ad, anziché completamente disteso, è sostenuto per il busto da due putti; il torso è nudo mentre i fianchi e parte delle gambe sono coperti da un drappo rosato; un terzo putto solleva la mano e ha il volto rivolto verso V, esprimendo così il suo dolore duplicato dalla figura del cane sofferente al suo fianco. In termini generali, rispetto al quadro veneziano, la tela di Palazzo Conti presenta una resa più dinamica e drammatica del tragico avvenimento

Illustrazioni

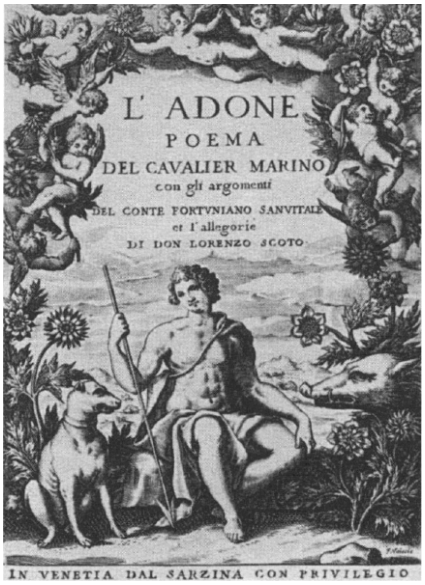


Figura 1 GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, Venezia, Sarzina, s.d. (1626), frontespizio



Figura 2 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. I, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 3 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. II, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 4 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone*, c. XX © Biblioteca Nacional de España



Figura 5 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. VII, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 6 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. IX, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 7 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XI, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 8 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. I, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 9 GIOVAN LUIGI VALESIO, *Venere che punisce Amore*



Figura 10 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. IV, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 11 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. V, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 12 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XIX, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 13 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. VI, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 14 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XII, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 15 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XIII, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 16 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XIV, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 17 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XVI, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 18 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. VIII, 1678, © Biblioteca Nacional de España



Figura 19 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. X, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 20 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XV, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 21 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XVII, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 22 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. III, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 23 GIOVANNI GIOSEFFO DAL SOLE, *Estasi della Maddalena,* 1695-1700, Modena, Galleria Estense – Su concessione del Ministero della Cultura – Archivio fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini



Figura 24 SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone,* c. XVIII, 1678 © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 25 GIULIO ROMANO, *Camera di Amore e Psiche,* 1526-1528, Mantova, Palazzo Te



Figura 26 MAESTRO DEL DADO, *La storia di Cupido e Psiche come raccontata in Apuleio,* da Michiel Coxie, stampata da Antonio Salamanca, 1530-1560

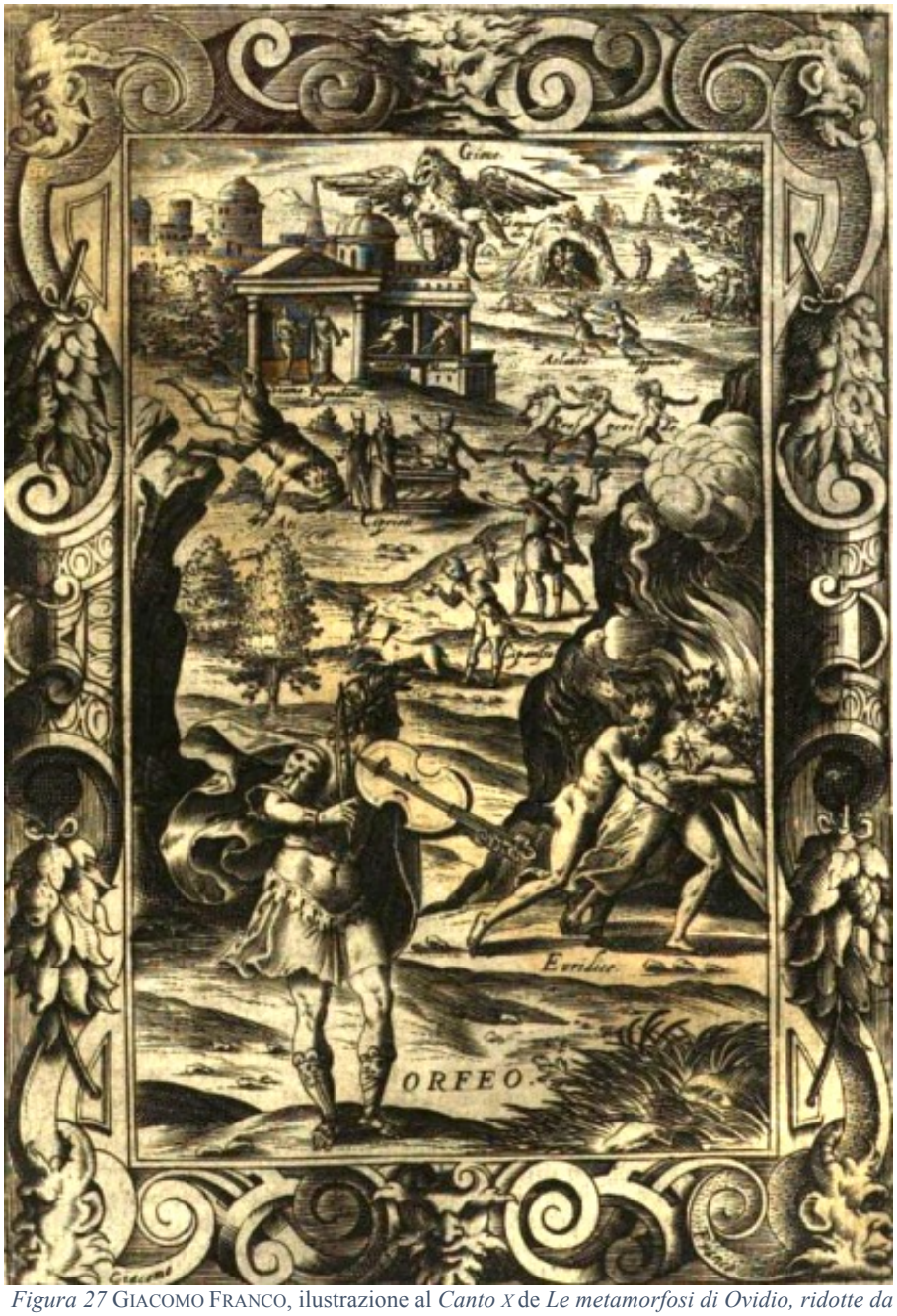


Figura 27 GIACOMO FRANCO, ilustrazione al *Canto X* de *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara [...],* Venezia, Giunti, 1584



Figura 28 PETER PAUL RUBENS (copia da Tiziano), *Il ratto di Europa*, 1628-1629, Madrid, Museo del Prado © Museo Nacional del Prado



Figura 29 ?, *Il ratto di Europa* in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili,* Venezia, Aldo

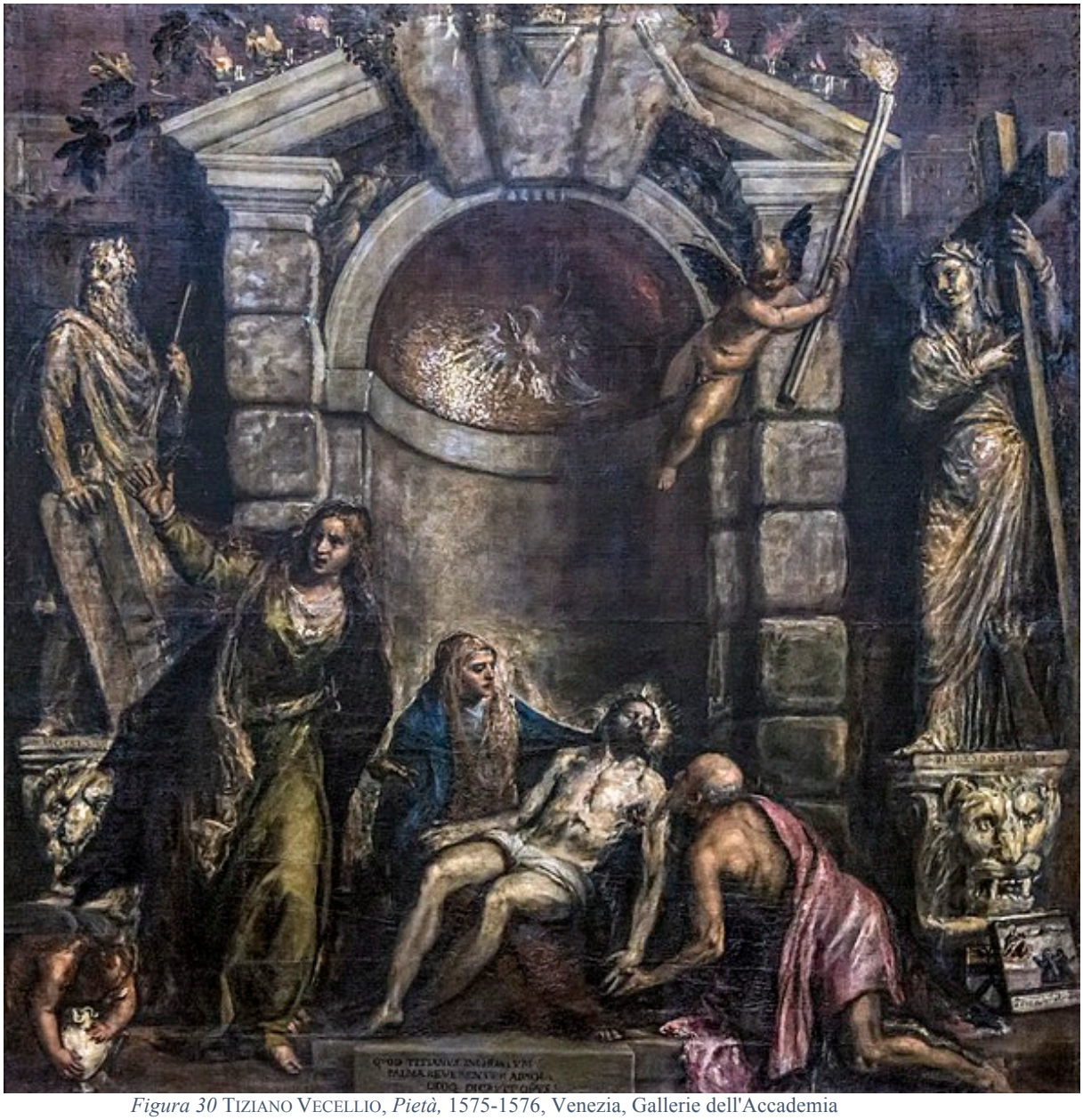


Figura 30 TIZIANO VECELLIO, *Pietà,* 1575-1576, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Figura 31 RAFFAELLO, *The Death of Adonis,* Oxford, Ashmolean Museum



Figura 32 GIULIO ROMANO, *La mort d'Adonis,* 1515 ca., Parigi, Musée du Louvre, Photo S. Nagy ©



Figura 33 BERNARD SALOMON, *Ovide figurée,* Lione 1557



Figura 34 PHILIPS GALLE (da Anthonie Blocklandt van Montfoort), *Venus laments the Death of Adonis,* 1579 ca., Londra, British Museum © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 35 ANONIMO, Scuola veneziana (ex. att. Lambert Sustris), *La mort de Adonis,* II metà XVI sec., Parigi, Musée du Louvre © 2017 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



Figura 36 CHRISTOPH SCHWARZ, *Tod des Adonis,* 1570-1580, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie ©



Figura 37 GIUSEPPE PORTA DETTO SALVIATI (att.), *Il compianto di Cristo,* 1757 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum ©



Figura 38 LUCA CAMBIASO, *Venere e Adone,* XVI sec., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini ©

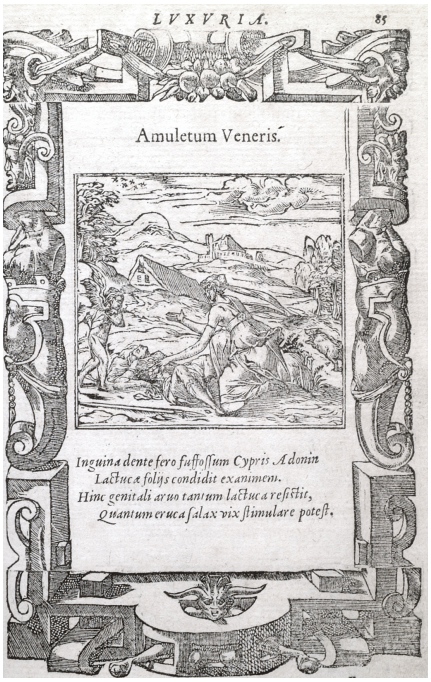


Figura 39, ANDREA ALCIATO, *Emblemata,* 1551, SM34A, courtesy of University of Glasgow Archive & Special Collection ©



Figura 40 ANDREA ALCIATO, *Emblemata,* 1584, SMAdd283, courtesy of University of Glasgow Archive & Special Collection ©



Figura 41 VINCENZO CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* Venezia, V. Valgrisi, con illustrazioniincise di Bolognino Zaltieri, 1571



Figura 42 VINCENZO CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, edizione commentata da Lorenzo Pignoria ed illustrata da Filippo Ferroverde, Venezia 1616



Figura 30 PETER PAUL RUBENS, *Innalzamento della Croce,* partic., 1610-1611, Anversa, Cattedrale di Nostra Signora



Figura 31 ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO, *Venere e Adone*, 1630 ca., Vendita Wannenes, Asta Dipinti Antichi e del XIX Secolo. Genova 14-15 giugno 2021, lotto 409, Courtesy Wannenes Art Auctions©



Figura 32 ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO, *Venere e Adone,* 1630 ca., Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister©



Figura 33 ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO, *Cristo morto con la Maddalena e gli angeli,* 1616-1617, Roma, Galleria Borghese©



Figura 34 CORNELIS PIETER HOLSTEIJN, *Venus en Amor bewenen de dode Adonis,* 1647 ca., Haarlem, Frans Hans Museum©

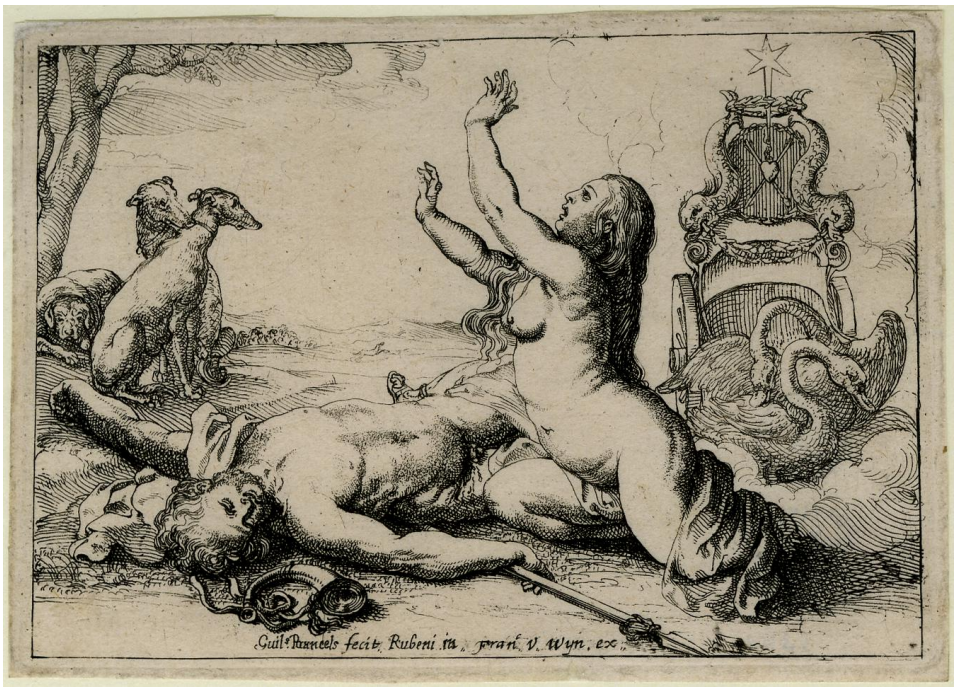


Figura 35 WILLEM PANNEELS (da Peter Paul Rubens), *Venus weeping for Adonis*, Londra, British Museum© *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 36 ANTONIO TEMPESTA, *Apri dente Adonis intermitur,* 1606, Londra, British Museum © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 50 JUSEPE DE RIBERA, *Venere raggiunge Adone morente,* 1637, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Galleria Corsini©



Figura 51 SCUOLA NAPOLETANA (da Ribera), *Venus discovering the dead Adonis*, 1650 ca., Cleveland, The Cleveland Museum of Art



Figura 52 HENDRICK GOLTZIUS, *Dying Adonis,* 1609, Amsterdam, Rijkmuseum©



Figura 53 LAURENT DE LA HYRE, *Adonis mort, avec son chien,* 1628-1630, Parigi, Musée du Louvre, ©2012 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



Figura 54 WALLERDANT VAILLANT da ERASMUS QUELLINUS (II), *Adonis sterft in de armen van Venus,* 1658-1677, Amsterdam, Rijkmuseum©



Figura 55 THOMAS WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, *Venus mourning the Death of Adonis,* XVII sec., New Orleans, NOMA©



Figura 57 HABLOT KNIGHT BROWNE, (1815–1882), *One of eighteen designs for a series of plates illustrating Venus and Adonis,* New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, B1976.1.11.



Figura 58 HABLOT KNIGHT BROWNE, (1815–1882), *One of eighteen designs for a series of plates illustrating Venus and Adonis,* New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, B1976.1.10.



Figura 59 GIOVANNI STEFANO DANEDI DETTO MONTALTO, *Venere e Adone,* 1648-1650 ca., Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco – ©Comune di Milano/Saporetti 2005



Figura 60 NICOLAS POUSSIN, *Vénus pleurant Adonis,* 1624/5-1630 ca., Caen, Musée des Beaux-Arts©



Figura 61 NICOLAS POUSSIN*, Paysage avec Adonis renversé a terre,* XVII sec., Parigi, Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo S. Nagy©



Figura 62 ANTHONIE WATERLOO, *Plate 6: The death of Adonis*, 1640-1690, Londra, British Museum
© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



Figura 63 CONSTANTIJN NETSCHER, *Vénus pleurant Adonis transformé en anémone,* 1680-1690, Parigi, Musée du Louvre - ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



Figura 64 GERARD DE LAIRESSE*, Animi Excelsi Laeta Quies,* 1670-1680, Londra, British Museum © *The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.*



Figura 65 MARCANTONIO FRANCESCHINI, *Morte di Adone*, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Gallerie Corsini©



Figura 66 ALBRECHT DÜRER, *Melancolia I,* 1514, New York, Metropolitan Museum



Figura 67 ANDREA APPIANI, *La morte di Adone,* 1790-1795, Milano, Pinacoteca di Brera©



Figura 68 GIOVANNI DI BONSIGNORI, *Ovido Metamorphoseos vulgare. Come Adon doventò fiore vermiglio. Capitulo XXXVII,* Venezia, Zoane Rosso, 1497



Figura 69 NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio mtamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa. De Adonis mutato in fiore,* Venezia, Jacomo da Leco, 1522



Figura 70 GIOVANNI ANTONIO RUSCONI, in LODOVICO DOLCE, *Le trasformationi [...] di nuovo ristampate e da lui corrette & in diversi luoghi ampliate, c. XXI*, Venezia, Gabriel Giolito, 1553

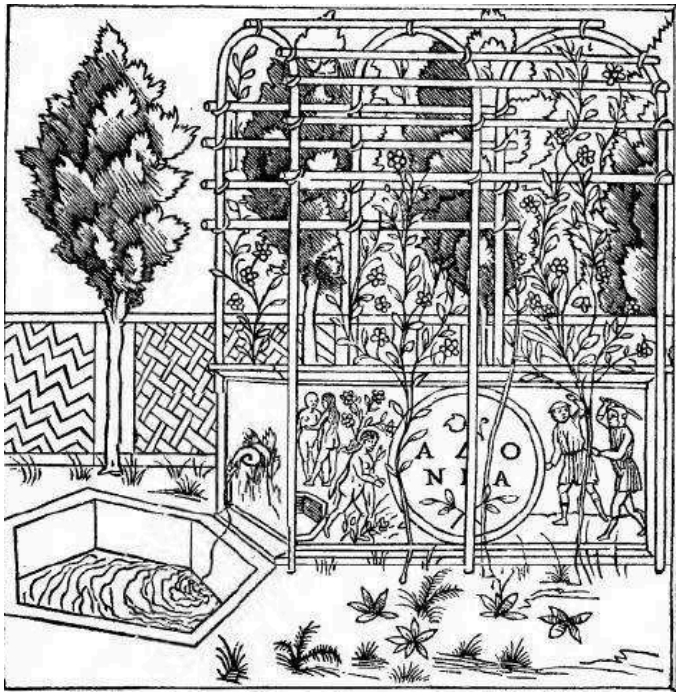


Figura 71 FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, cap. XXIV*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499



Figura 72 FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, cap. XXIV*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499



Figura 73 BERNARD SALOMON, *Ovide figurée,* Lione 1557

Indice delle illustrazioni

GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, Venezia, Sarzina, s.d., frontespizio....496
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. I,* 1678. 496
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. II*, 1678 497
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XX,* 1678.....497
SÉBASTIEN LECLERC I, L'Adone, *c. VII,* 1678.....498
SÉBASTIEN LECLERC I, L'Adone, *c. IX,* 1678 498
SÉBASTIEN LECLERC I, L'Adone, *c. XI,* 1678.....499
SÉBASTIEN LECLERC I, L'Adone, *c. I,* 1678.....499
GIOVAN LUIGI VALESIO, *Venere che punisce Amore*.....500
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. IV*, 1678 500
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. V*, 1678 501
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XIX*, 1678 501
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. VI,* 1678 502
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XII,* 1678.....502
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XIII,* 1678 503
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XIV*, 1678 503
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XVI*, 1678 504
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. VIII*, 1678 504
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. X*, 1678 505
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XV,* 1678.....505
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XVII*, 1678 506
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. III,* 1678 506
GIOVANNI GIOSEFFO DAL SOLE, *Estasi della Maddalena*, 1695-1700, Modena, Galleria Estense 507
SÉBASTIEN LECLERC I, *L'Adone, c. XVIII,* 1678 507
GIULIO ROMANO, *Camera di Amore e Psiche,* 1526-1528, Mantova, Palazzo Te 508
MAESTRO DEL DADO, *La storia di Cupido e Psiche come raccontata in Apuleio,* da Michiel Coxie, stampata da Antonio Salamanca, 1530-1560.....508
GIACOMO FRANCO, *llustrazione al Canto X de Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara* [...], Venezia, Giunti, 1584 509
PETER PAUL RUBENS (copia da Tiziano), *Il ratto di Europa*, 1628-1629, Madrid, Museo del Prado 510

F. COLONNA, *Il ratto di Europa*, in *Hypnerotomachia Poliphili,* Venezia, Aldo Manuzio, 1499 510
TIZIANO VECELLIO, *Pietà,* 1575-1576, Venezia, Gallerie dell'Accademia.....511
RAFFAELLO, *The Death of Adonis*, Oxford, Ashmolean Museum.....512
GIULIO ROMANO, *La mort d'Adonis*, 1515 ca., Parigi, Musée du Louvre.....512
BERNARD SALOMON, *Ovide figurée,* Lione 1557.....512
PHILIPS GALLE (da Anthonie Blocklandt van Montfoort), *Venus laments the Death of Adonis*, 1579 ca., Londra, British Museum.....513
ANONIMO, Scuola veneziana (ex. att. Lambert Sustris), *La mort d'Adonis,* II metà XVI sec., Parigi, Musée du Louvre.....513
CHRISTOPH SCHWARZ, *Tod des Adonis*, 1570-1580, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie 514
GIUSEPPE PORTA DETTO SALVIATI (att.), *Il compianto di Cristo,* 1757 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum 514
LUCA CAMBIASO, *Venere e Adone*, XVI sec., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini 515
ANDREA ALCIATO, *Emblemata*, 1551, SM34A.....516
ANDREA ALCIATO, *Emblemata*, 1584, SMAdd283.....516
VINCENZO CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venezia1571.....517
VINCENZO CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venezia 1616.....517
PETER PAUL RUBENS, *Innalzamento della Croce,* partic., 1610-1611, Anversa, Cattedrale di Nostra Signora.....518
ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO, *Venere e Adone,* 1630 ca., Wannenes Art Auctions.....519
ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO, *Venere e Adone,* 1630 ca., Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister 520
ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO, *Cristo morto con la Maddalena e gli angeli*, 1616-1617, Roma, Galleria Borghese.....520
CORNELIS PIETER HOLSTEIJN, *Venus en Amor bewenen de dode Adonis,* 1647 ca., Haarlem, Frans Hans Museum.....521
WILLEM PANNEELS (da Peter Paul Rubens), *Venus weeping for Adonis,* Londra, British Museum.....521
ANTONIO TEMPESTA, *Apri dente Adonis intermitur,* 1606, Londra, British Museum.....522
JUSEPE DE RIBERA, *Venere raggiunge Adone morente*, 1637, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Galleria Corsini 522

SCUOLA NAPOLETANA (da Ribera), *Venus discovering the dead Adonis,* 1650 ca., Cleveland, The Cleveland Museum of Art 523
HENDRICK GOLTZIUS, *Dying Adonis,* 1609, Amsterdam, Rijkmuseum.....523
LAURENT DE LA HYRE, *Adonis mort, avec son chien,* 1628-1630, Parigi, Musée du Louvre 524
WALLERDANT VAILLANT da ERASMUS QUELLINUS (II), *Adonis sterft in de armen van Venus*, 1658-1677, Amsterdam, Rijkmuseum.....525
THOMAS WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, *Venus mourning the Death of Adonis,* XVII sec., New Orleans, NOMA 526
HABLOT KNIGHT BROWNE, *One of eighteen designs for a series of plates illustrating Venus and Adonis*, New Haven, YCBA, B1976.1.11. 526
HABLOT KNIGHT BROWNE, *One of eighteen designs for a series of plates illustrating Venus and Adonis,* New Haven, YCBA, B1976.1.10. 527
GIOVANNI STEFANO DANEDI DETTO MONTALTO, *Venere e Adone,* 1648-1650 ca., Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco 527
NICOLAS POUSSIN, *Vénus pleurant Adonis*, 1624/5-1630 ca., Caen, Musée des Beaux-Arts 528
NICOLAS POUSSIN, *Paysage avec Adonis renversé a terre,* XVII sec., Parigi, Musée du Louvre, ...528
ANTHONIE WATERLOO, *Plate 6: The death of Adonis*, 1640-1690, Londra, British Museum.....529
CONSTANTIJN NETSCHER, *Vénus pleurant Adonis transformé en anémone,* 1680-1690, Parigi, Musée du Louvre.....529
GERARD DE LAIRESSE, *Animi Excelsi Laeta Quies*, 1670-1680, Londra, British Museum.....530
MARCANTONIO FRANCESCHINI, *Morte di Adone*, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Gallerie Corsini 530
ALBRECHT DÜRER, *Melancolia I,* 1514, New York, Metropolitan Museum...531
ANDREA APPIANI, *La morte di Adone*, 1790-1795, Milano, Pinacoteca di Brera© 531
GIOVANNI DI BONSIGNORI, *Ovido Metamorphoseos vulgare. Come Adon doventò fiore vermiglio. Capitulo XXXVII*, Venezia, Zoane Rosso, 1497 532
NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio mtamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa. De Adonis mutato in fiore*, Venezia, Jacomo da Leco, 1522.....532

GIOVANNI ANTONIO RUSCONI, in LODOVICO DOLCE, *Le trasformationi [...] di nuovo ristampate e da lui corrette & in diversi luoghi ampliate, c. XXI,* Venezia, Gabriel Giolito, 1553 533
FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, cap. XXIV,* Venezia, Aldo Manuzio, 1499 533
FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, cap. XXIV,* Venezia, Aldo Manuzio, 1499 534
BERNARD SALOMON, *Ovide figurée*, Lione 1557.....534

Bibliografia

Bibliografia primaria

1. Opere di Giovan Battista Marino

G. B. MARINO, *Adone,* a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.

G. B. MARINO, *Adone,* a cura di M. Pieri, Trento, La Finestra, 2004.

G. B. MARINO, *Adone,* a cura di E. Russo, Milano, Rizzoli, 2013.

G. B. MARINO, *Dicerie sacre,* a cura di E. Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

G. B. MARINO, *Dicerie sacre e Strage de gl'Innocenti,* a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.

G. B. MARINO*, Lettera Claretti,* in E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, cit., pp. 138-184.

G. B. MARINO, *Lettere,* a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966.

G. B. MARINO, *La Lira, 1614,* a cura di L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2012.

G. B. MARINO, *La Lira, Rime del Cavalier Marino, Parte prima,* In Venetia, appresso Gio. Batt. Ciotti, 1614.

G. B. MARINO, *La Lira, Rime del Cavalier Marino, Parte seconda, Madriali et Canzoni,* In Venetia, Appresso Gio. Batt. Ciotti, 1614.

G. B. MARINO, *Della Lira del Cavalier Marino, Parte terza divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Devotioni et Caprici,* In Venetia, Appresso Gio. Batt. Ciotti, 1614.

G. B. MARINO, *La Galeria,* a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005.

G. B. MARINO, *Panegirici,* a cura di M. Corradini, G.P. Maragoni, E. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

G. B. MARINO, *Pianto d'Adone. Idillio del Sig. G. B. M. Dedicao al Mol. Illust. Sig. M. Antonio Basso della Badia,* in Padova, per Gio. Battista Martini, 1623, in A. Torre, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 197-213.

G. B. MARINO, *Le rime,* a cura di M. Slawinski, 3 voll., Res, Torino, 2007

G. B. MARINO, *Rime Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre et Varie, Parte prima,* In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti, 1602.

G. B. MARINO, *Rime del Marino, Parte seconda, Madriali et Canzoni,* In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti, 1602.

G. B. MARINO, *Rime amorose,* a cura di O. Besomi, A. Martini, ISR-Edizioni Pianini, Ferrara-Modena, 1991.

G. B. MARINO, *Rime boscherecce,* a cura di J. Hauser-Jakubowicz, ISR-Edizioni Panini, Ferrara-Modena, 1991.

G. B. MARINO, *Rime eroiche,* a cura di O. Besomi, A. Martini, M.C. Newlin-Gianini, ISR-Edizioni Panini, Ferrara-Modena 2002.

G. B. MARINO, *Rime lugubri,* a cura di V. Guercio, ISR-Edizioni Panini, Ferrara-Modena, 1999.

G. B. MARINO, *Rime marittime,* a cura di O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, ISR-Edizioni Panini, Ferrara-Modena, 1988.

G. B. MARINO, *La Sampogna,* a cura di V. De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda, 1993.

G. B. MARINO, *La Sferza, Invettiva del Cavalier Marino, Alla Maestà Christianissima di Luigi XIII,* in D. VARINI, *I rovesci della pace. Prospezioni per un Marino politico, con la Sferza atiugonotta edita e commentata,* Trento, La Finestra, 2012, pp. 165-210.

2. Testi

N. AGOSTINI, P. OVIDIO N., *Tutti gli libri di Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgare con le sue allegorie in prosa*, Venezia, per Iacomo da Leco, ad istantia de Nicolo Zoppino & Vicentio di Pollo, 1522.

L. ALAMANNI, *Adone. Egloga decima,* in ID., *Opere toscane di Luigi Alamanni [...],* in A TORRE, *Variazioni su Adone,* I, cit., pp. 189-196.

A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534,* introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, Einaudi, 2009.

G. ALEANDRI *Difesa dell'Adone poema del Cav. Marini di Girolamo Aleandri per risposta all'Occhiale del Cav. Stigliani approntata da G. Aleandri su incoraggiamento di Claudio Achillini,* Venetia, G. Scaglia, 1629-1630.

D. ALIGHIERI, *Commedia,* a cura di G. Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.

F. ALUNNO, *La fabrica del mondo. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca e del Boccaccio et d'altri buoni autori [...] con le quali si ponno scrivento isprimere tutti i concetti del'huomo di qualunque cosa creata,* In Vinegia, per Nicolo de Bascarini bresciano, 1548

AMOMO, *Epitaphio di Adone di Theocrito,* in ID. *Rime toscane d'Amomo per Madama Charlotta d'Hisca,* In Vinegia, Giovanni Padovano e Venturino Ruffinelli, 1538

I. ANDREINI, *Rime [...],* In Milano, appresso Girolamo Bordone & Pietromartire compagni, 1601.

G.A. DELL'ANGUILLARA, P. OVIDIUS NASO, *Le Metamorfosi d'Ovidio [...] di Giovanni Andrea dell'Anguillara,* In Vinegia, per Gio. Griffio, 1561.

G.A. DELL'ANGUILLARA, P. OVIDIUS NASO, *Le Metamorfosi d'Ovidio [...] di Giovanni Andrea dell'Anguillara [...] In questa nuova impressione di vaghe figure ornate,* In Vinegia, presso Bern. Giunti, 1584.

A. ANTONINI, *Rime del Sereno Academico Sventato,* In Udine, Appresso Pietro Lorio, 1615.

APOLLODORUS, B. EGIO, *Apollodori Atheniensis Bibliotheces, siue De deorum origine, tam Graece quam Latine luculentis pariter ac doctis annotationibus illustrati & nunc primum in lucem editi libri tres. Benedicto Aegio Spoletino interprete,* Roma, in aedibus Antoni Bladi pontif. max. excusoris de Campo Florae, 1555.

A. APROSIO come S. SAPRICI, *La Sferza poetica di Sapricio Saprici, per risposta alla Prima Censura dell'Adone del Cavalier Marino fatta dal Cavalier Tommaso Stigliani,* In Venetia, Nella stamparia Guerigliana, 1643.

A. APROSIO come S. SAPRICI, *Del Veratro, apologia di Sapricio Saprici per risposta alla seconda censura dell'Adone del cavalier Marino fatta dal cavalier Tommaso Stigliani,* In Venetia, per Matteo Leni, 1645-1647.

A. APROSIO come O. SCIOPPIO, *Le bellezze della Belisa. Tragedia dell'Illustriss. Sig. D. Antonio Muscettola*, In Louano, per Giovanni Tomaso Rossi, 1664.

A. APROSIO, *La vigilia del Capricorno. Note tumultuarie di Paolo Genari di Scio[...] alle Epistole heroiche [...] di Lorenzo Crasso,* In Venetia, per Combi e LaNoù 1667

APULEIO, *L'asino d'oro o le Metamorfosi,* introduzione di L. Canali, traduzione e note di C. Annaratone, con le 64 xilografie dell'edizione veneziana del 1519, Milano, Bur, 2018[13]

P. ARETINO, *Umanità di Cristo*, in ID., *Al beatissimo Giulio iii, papa con'il ii, ammirando il Genesi, l'Humanità di Christo & i Salmi. Opere di m. Pietro Aretino [...],* In Vinegia, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1551.

J. DE ARGUIJO, *Venus en la muerte de Adonis,* in ID., *Sonetos,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

L. ARIOSTO, *Orlando furioso,* commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti, Milano, Bur, 2013.

S. T. D'AVILA, *Vita,* in EAD., *Opere complete,* a cura di L. Borriello, G. Della Croce, Milano, Paoline, 2008[3].

B. BALDI, *Versi e prose scelte,* a cura di F. Ugolini e F.L. Polidori, Firenze, Felice Le Monnier, 1859.

T. BANDETTINI (AMARILLI ETRUSCA), *La morte di Adone,* In Modena, presso la Società Tipografica, 1790, in ID, *Poesie estempornanee,* III, Lucca, per Francesco Bertini, 1835, pp. 100-104.

G. B. BASILE, *La Venere addolorata,* in ID., *Opere poetiche di Gio. Battista Basile, il pigro; cioè madriali, & ode, prima e seconda parte; venere addolorata favola tragica; egloghe amorose, & lugubri; avventurose disavventure, favola maritima; pianto della Vergine, poema sacro,* In Mantova, Per Aurelio & Lodovico Osanni, 1613.

G. B. BASILE, *Il pianto della Vergine,* in ID., *Opere poetiche [...],* cit.,

G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni,* In Roma, Per il Success. al Mascardi, 1672.

G. P. BELLORI, *Vita di Domenico Zampieri, Il Domenichino bolognese, pittore et architetto,* in ID., *Le Vite,* cit., pp. 285-360.

G. P. BELLORI, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore,* in ID., *Le Vite,* cit., pp. 197-216

G. P. BELLORI, *Vita di Nicolò Pussino, pittore* in ID., *Le Vite*, cit., pp. 407-46.1

G. P. BELLORI, *Vita di Pietro Paolo Rubens d'Anversa pittore*, in ID. *Le Vite,* cit., pp. 217-248.

G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni,* a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino, Einaudi, 2009.

P. BEMBO, *Prose e Rime,* a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966[2].

Biblia Sacra Vulgata Editionis, Romae, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1592.

BIONE, *Epitafio di Adone,* in B. M. PALUMBO STRACCA, *Bione, Epitafio di Adone (XL Gallavotti). Testo e traduzione,* «Rivista di cultura classica e medievale», L, 2(luglio-dicembre 2008), pp. 303-308.

G. BOCCACCIO, *Decameron,* x 5, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2014[21].

G. BOCCACCIO, G. BETUSSI, *Genealogia de gli dei. I quindeci libri di m. Giovanni Boccaccio [...]. Tradotti et adornati per messer Giuseppe Betussi da Bassano [...],* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545;

G. BOCCACCIO, G. BETUSSI, *Libro di M. Gio. Boccaccio delle Donne Illustri, tradotto per Messer Giuseppe Betussi. Con una additione fatta dal medesimo delle donne Famose dal tempo di M. Giovanni fino a i giorni nostri, et alcune altre state per inanzi, con la vita del Boccaccio [...],* In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, 1545.

G. BONSIGNORI, P. OVIDIUS NASO, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare,* In Venetia, Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta, 1497.

G. BONSIGNORI, P. OVIDIUS NASO, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare,* ed. critica a cura di E. Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2011.

G. BORDONI, *Libretto intitulato il vero spiritual Christiano [...] composto dal venerando padre frate Girolamo Bordonio da Sermoneta*, Roma, Valerio & Luigi Dorici fratelli, 1556.

R. BORGHINI, *Il riposo è…in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pitttori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a'dette arti s'insegnano,* In Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1584.

J. BUSTAMENTE, *Libro del metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y philosofo Ovidio*, en Anvers, En casa de Pedro Bellero, 1595.

G. LE BRETON, *L'Adonis, tragédie [...],* in ID., *Diverses tragedies de plusieurs autheurs de ce temps,* Paris, Abel Angelier, 1579;

G. LE BRETON, *Adonis, tragédie françoyse [...],* Paris, R. du Petit Val, 1611.

A. G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita,* In Venetia, appresso Pietro Turrini, 1640.

G. BRITONIO, *Gelosia del Sole,* ed. critica e commento a cura di M. Marrocco, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

M. BUONARROTI, *Rime e lettere,* a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2016.

M. BUONARROTI, IL GIOVANE, *Il Giudizio di Paride*, Firenze, Sermatelli, 1608.

P. CALDERON DE LA BARCA, *La purpura de la rosa,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

R. CAMPEGGI, *Le Lagrime di Maria Vergine,* a cura di M. T. Pedretti, introduzione di L. Salvarani con un micro-invio di M. Pieri, Lavis, La Finestra, 2009.

R. CAMPEGGI, *Delle poesie [...],* In Venetia, appresso Uberto Faber & Compagni, 1620.

V. CAPPONI, *Trattato di Dio,* in ID., *Trattati accademici del Sollecito Accademico della Crusca […] e parafrasi poetiche dello stesso autore de' cantici della Scrittura Sacra*, In Firenze, per Vincenzio Vangelisti, 1684.

G. F. CARACCIOLO, *Argo,* in B. GIOVANAZZI, *Per l'edizione degli Amori e dell'Argo di Giovan Francesco Caracciolo,* tesi di dottorato in filologia e storia dei testi, Università di Trento, 2008/2009.

CARITEO (B. GARRET), *Endimion a la Luna,* ed. critica e commento a cura di A. Carlomusto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

A. CARO, *Lettere familiari,* ed. critica e note a cura di A. Greco, Firenze, Le Monnier, 1959.

A. CARO, *L'Eneide di Virgilio del commendatore Annibal Caro,* in Venetia, appresso Bernardo Giunti & fratelli, 1581 (ripr. facs. dell'ed. or., Pesaro, Metauro, 2008).

V. CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* prefazione di A. Grossato, Milano, Luni Editrice, 2015

L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta,* a cura di W. Romani, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1978.

J. CHAPELAIN, *Opuscules critiques,* introduced and revised by A. Duprat, Alfred C. Hunter, Geneva-Droz, 2007.

G. CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei romanzi,* in ID., *Scritti critici,* a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

G. CINZIO, *Dell'Hercole canti ventisei*, Modena, A. Gadaldini, 1557.

G. CISANO, *Tesoro di concetti poetici scelti da' più illustri poeti toscani e ridotti sotto capi per ordine d'alfabeto,* In Venetia, Deuchino e Pulciani, 1610.

L. CONTILE, *La Nice[...] brevemente commentata dal cavaliero Vedramini,* in Milano, per Valerio e Girolamo da Meda, 1551, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 53-66.

F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili,* Venezia, per Aldo Manuzio, 1499, a cura di M. Ariani, M. Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 1998[3].

V. COLONNA, *Pianto della Marchesa di Pescara, Sopra la Passione di Christo,* Venezia, 1556

CONDE DE VILLAMEDIANA, *La muerte de Adonis,* in ID., *Sonetos,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

P.A. CORSIGNANI, *Avvertimenti civili, politici e morali per un Giovane che desidera esercitarsi ne' Governi,* Roma, Nella Stamperia di Giorgio Placho, 1708.

J. DE LA CUEVA, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

C. DECIO, *Il pianto della Beatissima Vergine nella Morte del Figliolo,* In Roma, appresso Andrea Fei, 1618.

L. DOLCE, *Dialogo del modo di accrescer et conservar la memoria,* a cura di A. Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001.

L. DOLCE, *La Hecuba, tragedia di m. Lodovico Dolce tratta da Euripide,* In Venetia, Appresso Gabriel Giolito di Ferrari, 1543.

L. DOLCE, *Il Capitano. Comedia di M. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'Eccellentiss. Signor Duca. Con alcune Stanze del medesimo nella Favola d'Adone,* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 75-104.

L. DOLCE, P. OVIDIUS NASO, *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce,* In Vinetia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratel., 1553

L. DOLCE, P. OVIDIUS NASO, *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce. In questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate [...],* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori e architetti napoletani,* [Napoli 1742-1745], a cura di F. Sricchia, A. Zezza, 4 voll., Napoli, Paparo, 2003-2014.

P. DU GUILLET, *Conde claros de Adonis,* in ID., *Rymes de gentile, et vertueuse dame D. Pernette du Guillet,* Lyon, Par Ican de Tournes, 1545.

S. ERRICO, *L'Occhiale Appannato, dialogo di Scipione Herrico. Nel quale si difende l'Adone del Cavalier Gio: Battista Marino contra l'Occhiale del Cavalier fra Tomaso Stigliano,* Napoli, Giuseppe Matarozzi, 1629.

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres,* 1666, Parigi 1685, II, pp. 210-213, trad. it. di T. Montanari in ID., *L'età barocca,* cit., pp. 200-201.

T. FOLENGO, *Baldus,* a cura di M. Chiesa, Torino, UTET, 2006.

G. FONTANELLA, *Per un cinghiale ucciso nella caccia dal serenissimo don Baldassare d'Austria, principe delle Spagne,* in ID., *Nove cieli,* In Napoli, per Roberto Mollo, 1640

N. FRANCO, *Tempio d'amore,* In Vinegia, per Francesco Marcolini da Forlì, 1536.

F. GENTILE, *Li Trastulli d'amore di don Francesco Gentile da Barletta,* dedicata a Carlo Gonzaga, Viterbo, s.e., 1647.

L. GHINI, *Historie di Heliodoro delle cose ethiopiche [...] Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da messer Leonardo Ghini,* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556.

F. GHISI, *Giuditio di Paride, dialogo […] nel quale con nuova Mytologia si spiega quello che sotto questa corteccia veramente intendessero gli antichi,* Venezia, Francesco de' Franceschi, 1594.

L. G. GIRALDI *De deis gentium varia et multiplex historia,* Basilea 1560.

A. GRILLO, *Capitolo al Crocifisso nel venerdì santo,* Genova, per G. Bartoli, 1587, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 272-280.

A. GRILLO, *Lamento di Maria Vergine per la Passione dell'unico suo Figliuolo,* in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 281-284.

A. GRILLO, *Pietosi affetti,* a cura di M. Chiarla, Lecce, Argo, 2013.

R. GUALTEROTTI, *L'universo overo il Polemidoro, poema eroico*, Firenze, appresso Cosimo Giunti, 1600.

C. GUELFUCCI, *Il rosario della Madonna, poema eroico [...] dato alle stampe dai figliuoli dopo la morte dell'Autore,* In Venezia, Appresso Nicolo Polo, 1601.

F. GUISONE, *La Divina Settimana, cioè i sette giorni della Creazione del Mondo, del signor Guglielmo di Salusto, Signor di Bartas, tradotta di rima francese in verso sciolto italiani,* In Venetia, presso Gio. Battista Ciotti, 1593.

Giuntina delle Rime Antiche, Firenze, Filippo Giunti, 1527.

D. HURTADO DE MENDOZA, *Fabula de Adonis, Hypomenes y Atalanta,* in C. BERMEJO JIMÉNEZ, *Obra Lirica de Diego Hurtado de Mendoza. Edicion y Estudio Literario,* Tesis Doctoral por Dona C. Bermejo jimenez, bajo la Direccion de la Dra. Dona Francisca Moya del Bano, Universidad de Murcia, 1989.

G. V. IMPERIALI, *Lo stato rustico,* a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernasocchi, G. Sopranzi, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.

S. D'INDIA, *Pensieri di novella amante,* in ID., *Le musiche a due voci,* in Venetia, Riccardo Amadino, 1615

Il fiore della Granadiglia overo della Passione di Nostro Signore Giesù Christo; spiegato e lodato con discorsi e varie rime, In Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi, 1609.

J. DE LA FONTAINE, *Adonis. Poëme per J. de la Fontaine. Tel qu'il fut présenté a Fouquet en 1658, [...] d'apres le manuscrit original,* Paris, Chez Simier, 1825.

M. LAPARELLI, *La Cristiade, poema heroico*, Roma, apud Guglielmo Facciotti, 1618

Le Jugement de Paris et le ravissement d'Hélène avec ses amours, par de la Serre, Paris, 1617.

Le Lagrime di S. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di S. Maria Maddalena e quelle del penitente, con un capitolo al Crocifisso e il lamento di Maria vergine. Versi di Luigi Tansillo, di T. Tasso, Erasmo da Valvasone ed Angelo Grillo, Milano, Per Giovanni Silvestri, 1838.

G. DE LAIRESSE, *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture... par Gérard de Lairesse, traduit du hollandois sur la seconde édition*, Parigi 1787, trad. it di T. Montanari, in ID., *L'età barocca*, cit., p. 203

G. LETI, *Retorica delle monache,* s.e. 1672.

G. LILIANO, *Impenitenza di Giuda in ottava rima,* Udine, Natolini, 1601

G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura [...]. Diviso in sette libri ne' quali si contiene tutta la theorica & la prattica d'essa pittura,* In Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584.

B.D. DA LUCCA, *Dante con l'Espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso,* Venezia, presso Pietro da Fino, 1568.

M. MACEDONIO, *Le nove muse,* in Napoli, ad istanza di Gio. Ruardo, 1614, in S. TOMMASINI (a cura di), *Variazioni su Adone,* II, *Libretti musicali e di ballo,* Lucca 2009, pp. 31-60.

N. MACHIAVELLI, *Il Principe,* a cura di. G. Inglese, Torino, Einaudi, 2014.

G. MALMIGNATI, *L'Enrico, ovvero Francia conquistata. Poema heroico [...]dedicato alla Maestà Christianissima di Luigi XIII*, In Venetia, presso Marco Guarisco, 1623

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII*, In Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

C. C. MALVASIA, *Vita di Guido Reni*, in ID. *Felsina pittrice: The Lives of the Bolognese Painters,* a cura di E. Cropper, L. Pericolo, L. Bolzoni et al., IX, London, Harvey Miller, 2012-2019.

F. MARRETTI, P. OVIDIUS NASO, *Le Metamorphosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino appresso nuovamente tradotte da m. Fabio Marretti [...] senza punto allontanarsi dal detto poeta,* Venetiis, apud Bologninum Zalterium et Guerreos frates, 1570.

C. MAROT, *Le temple de Cupidon,* in ID., *Oeuvres,* Rouen, Raphael du Petit Val, 1596.

E. MARTINENGO, *L'Adone. Idillio di Ettore Martinengo dedicato al Clarissimo Signor Gio. Minotto*, In Venetia, Presso Giacomo Violati, 1614.

L. DE'MEDICI, *Opere,* 2 voll., a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1913-1914.

D. MELLIN DE SAINT-GELAIS, *Élégie ou chanson lamentable de Vénus sur la mort du bel Adonis,* in ID. *Ouvres Complètes de Melin de Sainct-Gelays, avec un commentaire inédit de B. de La Monnoye [...],* Paris, Paul Daffis, 1873, I, pp. 127-132.

Novella del Burchiello cavata dalle sue cento, dove si racconta di un medico, che insegnò l'arte di amare a un suo discepolo in A. F. DONI, *Scritti varii,* con xilografie di E. Mantelli, a cura di F. Palazzi, Genova 1913.

A. MINTURNO, *De Adonis ab apro interempto* in Id., *Epigrammata et Elegiae,* Venetiis, Apud Io. Andream Valuassorem, 1564.

G. MURTOLA, *Della Creatione del mondo. Poema sacro,* In Venetia, appresso Evangelista Deuchino e Gio. Batt. Pulciani, 1608

G. MUZIO, *Egloghe [...] divise in cinque libri,* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito, 1550.

P. OVIDIO NASONE, *Le metamorfosi,* introduzione di G. Rosati, traduzione di G. Faranda Villa, note di R. Corti, testo latino a fronte, Milano, Bur, 2018[20].

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane,* Bologna, Benacci, 1582*,* in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma,* a cura di P. barocchi, 3 voll., Bari, Laterza, 1960-1962, II, pp. 117-511

N. DI PANOPOLI, *Le Dionisiache,* 4 voll., Milano, Adelphi, 2020.

G. PARABOSCO, *Favola d'Adone,* in ID., *Il terzo libro delle Lettere Amorose di M. Girolamo Parabosco. Con un dialogo amoroso et alcune stanze in lode di alcune gentildonne venetiane,* Venezia 1553, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 31-51.

J. PASSERAT, *Adonis, ou la chasse du sanglier*, in ID., *Recueil des oeuvres poétiques [...]*, Paris, Chez Abel l'Angelier, 1606, pp. 21-26.

G. B. PASSERI, *Alessandro Turco, pittore,* in ID., *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti nel 1641 fino al 1673,* Roma, Gregorio Settari, 1772.

G. B. PASSERI*, Luigi Gentile, pittore,* in ID., *Vite de' pittori, scultori ed architetti,* cit., pp. 249-253.

G. B. PASSERI, *Niccolò Poussino, pittore,* in ID., *Vite de' pittori, scultori ed architetti,* cit., pp. 343-359

C. DA PISTOIA, *Rime di Cino da Pistoia iureconsulto e poeta celebratiss. movellamente poste in luce* Roma, Antonio Blado, 1559.

C. DA PISTOIA, *Delle rime toscane dell'eccell.mo giureconsulto et antichissimo poeta il sig. Cino Sigibaldi da Pistoia, raccolte da diversi luoghi, e date in luce dal r.p. Faustino Tasso de Minori osservanti,* Venezia, Gio. Domenico Imberti, 1589.

A. POLIZIANO, *Stanze de messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de medici*, in ID., *Stanze, Orfeo, Rime,* introduzione, note e indici di D. Puccini, Milano, Garzanti, 2020[14].

F. PETRARCA, *Canzoniere,* a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

F. PETRARCA, *Triumphi,* a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

G. DA PISA, *Guido da Pisa's "Expositiones et Glose super Comediam Dantis" or "Commentary" on Dante's "Inferno",* a cura di V. Cioffari, Albany, State University of New York Press, 1974.

F. RASI, *La favola di Cibele e d'Ati del cavaliere Francesco Rasi, Seconda Corda, al Sereniss. Sig. Duca di Parma e di Piacenza,* Venezia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1619.

P. REGIO, *Delle opere spirituali di mons. Paolo Regio […] Parte Seconda nella quale si contengono le vite di quei Beati Pontefici, e Confessori, e d'altri Santi e Sante di Dio*, Vico Equense, appresso Gio. Iacomo Carlino & Antonio Pace, 1593.

C. RIDOLFI, *Vita di Filippo Zanimberti, discepolo del Peranda,* in Id., *Vite dei pittori veneti e dello stato,* 2 voll, Padova, Cartallier e Sicca 1840, II, pp. 527-531

Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri da noi altre volte impresse, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1553.

O. RINUCCINI, *Il Narciso. Favola in musica tratta da un mss. originale barberiniano […] pubblicata per la prima volta per le stampe da Luigi Maria Rezzi,* Roma, presso Vincenzo Poggioli, 1829.

O. RINUCCINI, *La Dafne, dramma musicale con libretto di Ottavio Rinuccini e musica di Marco da Gagliano in atto unico,* Firenze, Marescotti, 1608.

C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.

P. DE RONSARD, *L'Adonis,* in ID., *Oeuvres complètes,* XII, *Trois livres du recueil des nouvelles poésies 1563-1564,* ed. critique avec introd. et comment., par Paul Laumonier, Paris 1946, I, pp. 108- 126.

P. DE RONSARD, *L'Adone. Elegia,* a cura di M. G. Porcelli in *Adone. Variazioni sul mito,* cit., Venezia 2021, pp. 107-119.

C. DE' ROSSI, *La viola ovvero panegirico dell'inviolata purità e verginità di san Carlo Borromeo composto e recitato nel Duomo di Milano alli 4 novembri 1622 da R.P.D. Costantino de' Rossi, Famagostano, Chierico Regolare di Somasca,* Milano, Heredi di P. Pontio e G.B. Piccaglia, 1622.

B. SALOMON, P. OVIDIUS NASO, *La Métamorphose d'Ovide figurée,* Lyon, Par Ian de Tournes, 1557.

I. SANNAZARO, *Sonetti et Canzoni,* in ID., *Opere volgari,* a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.

W. SHAKESPEARE, *Venus and Adonis*, London, Richard Field, 1593.

W. SHAKESPEARE, *Venere e Adone,* traduzione a cura di V. Malosti, in *Adone. Variazioni sul mito,* cit., pp. 121-163.

G. SIMEONI, P. OVIDIUS NASO, *La vita et Metamorfoseo d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni,* A Lione, per Giovanni di Tornes, 1559.

G. B. SPADA, *Giardino degli epiteti, traslati et aggiunti poetici italiani*, Bologna, Benacci, 1648.

G. B. SPADA, *Giardino degli epiteti, traslati e aggiunti poetici italiani [...] seconda impressione corretta e migliorata*, Venezia, Baba, 1652

G. B. SPADA, *Giardino degli epiteti traslati et aggiunti poetici italiani [...] ristampato e corretto*, Bologna, Benacci, 1665.

G. STAMPA, *Rime,* in Venetia, per Pinio Pietrasanta, 1554

T. STIGLIANI, *Delle Rime Parte Prima,* In Venetia, presso Gio. Battista Ciotti, 1601

T. STIGLIANI, *Il canzoniero*, Roma, per l'Erede di Bartolomeo Zannetti, 1623.

T. STIGLIANI, *Dello occhiale. Opera difensiva scritta in risposta al Cavalier Gio Battista Marini*, Venezia, appresso Pietro Carampello, 1627.

F. STRADA, *Prolusiones academicae,* Cardon, Lyon, 1617

F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi,* testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960.

L. TANSILLO, *Lagrime di San Pietro,* In Venetia, per Barezzo Barezzi, 1606, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 1-235.

G. TARCAGNOTA, *L'Adone di M. Giovanni Tarcagnota,* In Vinegia, Michele Tramezzino, 1550, in *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 105-132

T. TASSO, *Aminta,* a cura di Marco Corradini, prefazione di G. Baldassarri, Milano, Bur, 2020[4].

T. TASSO, *Gerusalemme conquistata,* a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

T. TASSO, *Giudizio sovra la Gerusalemme liberata,* in *Prose diverse,* I, Firenze, Le Monnier, 1875.

T. TASSO, *Il N. overo de la pietà,* in Id., *Dialoghi,* ed. critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.

T. TASSO (ATT.), *La disperatione di Giuda di Torquato Tasso,* In Venetia, Appresso Francesco Baba, 1627

T. TASSO (ATT.), *La disperatione di Giuda. poemetto del Sig. Torquato Tasso,* In Venetia, Giacomo Scaglia, 1628

T. TASSO (ATT.), *La disperatione di Giuda, poemetto del sig. Torquato Tasso*, In Cremona, per Giacinto Belpieri, 1629

T. TASSO, *La Gierusalemme di Torquato Tasso con gli Argomenti del Sig. Gio: Vincenzio Imperiale Figurata Da Bernardo Castello*, Stampata per Giuseppe Pavoni, Genova, 1604.

T. TASSO, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Con le annotazioni di Scipion Gentili, e di Giulio Gustavini, Et li argomenti di oratio Ariosti*, Stampata per Giuseppe Pavoni ad istanza di Bernardo Castello, Genova, 1617.

T. TASSO, *La Gerusalemme liberata,* a cura di F. Tomasi, in collaborazione con l'Associazione degli Italianisti, Milano, Bur, 2014[5].

T. TASSO, *Le lagrime della B. Vergine,* in ID., *Stanze [...] per le Lagrime di Maria Vergine Santissima e di Giesu Christo Nostro Signore* Roma, presso a Giorgio Ferrari, 1593, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 243-249.

T. TASSO, *Le lagrime di Cristo,* in ID., *Stanze [...] per le Lagrime di Maria Vergine Santissima e di Giesu Christo Nostro Signore,* Roma, presso a Giorgio Ferrari, 1593, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 237-242.

T. TASSO, *Mondo creato,* testo critico a cura di P. Luparia, in *Edizione Nazionale delle opere di Torquato Tasso,* vi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

T. TASSO, *Le rime,* a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994.

A. TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi d'Alessandro Tassoni, ne' quali per via di quisiti con nuovi fondamenti, e ragioni si trattano le più curiose materie naturali, morali, civili [...] Aggiuntovi nuovamente il decimo libri [...] con altri quisiti,* In Carpi, appresso Girolamo Vaschieri, 1620.

A. TASSONI, *La Secchia rapita,* ed. critica a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990.

A. TAZIO, *Gli amori di Leucippe e Clitofonte,* a cura di O. Vox, in *Storie d'amore antiche,* a cura di L. Canfora, Bari, Dedalo, 1987.

A. TAZIO, F.A. COCCIO, *Dell'amore di Clitofonte e Leucippe. Tradotto di lingua Greca in Toscana dal Sig. Francesco Angelo Coccio,* In Fiorentia, per Filippo Giunti, 1598.

THEOCRITUS, *Sixe idillia; that is sixe small, or petty poems, or aeglouges, chosen out of the right famous Sicilian poet Theocritus and transleted into english verse,* with decoration of V. Gribble and a bibliographical note of S. Gaselee*,* London, Duckworth, 1922.

TIRSO DA MOLINA, *Fabula de Mirra, Adonis y Mirra,* in ID., *Deleytar Aprovechando,* Madrid, Domingo Goncalez, 1635.

F. TURINA BUFALINA, *Rime spirituali sopra i Misteri del Santissimo Rosario,* In Roma, presso a Domenico Gigliotti, 1595.

E. DA UDINE, *La Psiche… con una breve allegoria del R.P.D. Angelo grillo* di Ercole da Udine, Venezia, Ciotti, 1599.

A. VALERINI, *Afrodite. Nuova Tragedia [...],* in Verona, per Sebastiano e Giovanni Delle Donne fratelli, 1578, in A. TORRE, *Variazioni su Adone,* cit., I, pp. 225-228.

E. DI VALVASONE, *Le lagrime di S. M. Maddalena,* Venezia, Domenico e Gio. Battista Buerra, 1586, in *Le lagrime [...],* cit., Milano 1838, pp. 251-270.

B. VARCHI, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pitturaa, fatta da lui publicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima,* Firenze, Torrentino, 1549.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* voll. 5, a cura di E. Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017-2021.

G. DE LA VEGA, *Egloga Tercera,* in ID., *Eglogas,* a cura della Fundation Garcilaso de la Vega.

L. DE VEGA, *Adonis y Venus,* in ID., *Decimasexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid 1621, a cura di J. Oleza, ed. digitale a cura di V. Ros Ferrer, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

G.B. VERLE, *Anatomia artifiziale dell'occhio umano, inventata e fabbricata nuovamente da Gio: Battista Verle Veneziano e dedicata al Serenissimo Ferdinando Principe di Toscana*, In Firenze, per il Vangelisti, 1679.

N. VILLANI, *L'Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cavaliere Fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del Cavalier Gio: Battista Marini E alla difesa di Girolamo Aleandro*, In Venetia, Appresso Antonio Pinelli, 1630.

N. VILLANI, *Considerationi di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del Cavaliere Stigliano contro allo Adone del Cavalier Marino e sopra la Difesa di Girolamo Aleandro*, In Venetia, Appresso Gio. Pietro Pinelli, 1631

P. VIRGILIO MARONE, *Eneide,* traduzione e cura di R. Calzecchi Onesti, testo a fronte, Torino, Einaudi, 2015[24]

Bibliografia critica

N. ACCAPUTO, *Sulla genesi della "*Préface" *dell'*Adone, «Annali dell'Istituto Universitario Navale di Napoli», 36 (1966), pp. 73-98.

M. ACOCELLA, *L'*Asino d'oro *nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche,* Ravenna, Longo, 2001.

G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano,* Roma, Salerno Editrice, 2016.

M. ALPATOV, *Poussin problems,* «The Art Bulletine», XVII, 1(1935), pp. 4-50.

C. ALVAR, J.C. MAINER, R. NAVARRO, *Storia della letteratura spagnola, I, Dal Medioevo all'età dell'oro,* Torino, Einaudi, 2021[11].

G. ARBIZZONI, M. FAINI, T. MATTIOLI (a cura di), *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico,* Atti del Convegno di Sudi Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005.

E. ARDISSINO, *I poemi sul paradiso terrestre e il modello tassiano,* in *Dopo Tasso,* cit., pp. 395-422.

E. ARDISSINO, E. SELMI (a cura di), *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

M. ARNAUDO, *L'altra dissimulazione: Accetto, Pallavicino, Machiavelli*, «Italica», LXXXVI (2009), n.3, pp. 488-499.

G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana,* 3 voll., Firenze, Sansoni, 1980[10].

A. ASOR-ROSA, *Aprosio, Angelico,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* III, Roma, Treccani, 1961.

A. ÁVILA, *Venus y Adonis durmiendo (A propósito de Paolo Verones),* «Anuario del Departemento de Historia y Teoría del Arte», 16(2004), pp. 73-90.

N. BADOLATO, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli,* Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012.

G. BARBERI SQUAROTTI, A. COLTURATO, C. GORIA (a cura di), *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica,* Firenze, Leo S. Olschki, 2018.

G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Psiche e Adone: il lieto fine e la morte,* in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli,* a cura di D. De Camilli, «Studia Erudita», 3 (2007), pp. 145-160.

G. BARBERI SQUAROTTI, *Selvaggia dilettanza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino,* Venezia, Marsilio, 2000.

F. BARDON, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henry IV et Lous XIII: mythologie et politique,* Paris, A. et J. Picard, 1974.

S. BATTAGLIA, *Tirso da Molina, ad vocem,* in *Enciclopedia italiana,* Roma, Treccani, 1937.

L. BATTAGLIA RICCI, *Canto III. «Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non co che divino». Nel cielo della Luna, davanti ai primi beati,* in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. Paradiso, Canti I-XVII,* a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 85-110.

A. BATTISTINI, *«Paradiso infernal, celeste inferno». Ossimori d'amore nell'*Adone *di Giovan Battista Marino,* «RiLUnE», 7 (2007), pp. 171-187.

A. BATTISTINI, *Il molteplice e l'uno,* in *Estetica Barocca,* cit., pp. 31-45.

A. M. BAVA, E. PAGELLA, *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia,* con la collaborazione di G. Pantò, G. Saccani, Genova, Sagep, 2016.

A. BENASSI, *"L'arco proprio adoprò d'archetto". Lettere, armi e amori in G. B. Marino,* in *Per violate forme,* cit., pp. 61-77.

J. L. BERTOLIO, *Stabat Venus dolorosa nell'Adone di Marino*, «Quaderni d'Italianistica», XXXV, 2 (2014), pp. 99-124.

M. BETTINI, M. LENTANO, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi,* Torino, Einaudi, 2013.

O. BESOMI, *Esplorazioni secentesche,* Padova, Antenore, 1975.

O. BESOMI, *Amore e Psiche in intarsio,* in *Lectura Marini,* cit., pp. 49-71.

V. BOGGIONE, G. CASALEGNO, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi,* Torino, Utet, 2000.

D. BOILLET, *Les scandaleuses libertés du syle lascif dans l'Adone de Marino,* «Italies», 11 (2007), pp. 379-418.

F. BOLOGNA, *L'incredulità di Caravaggio. Nuova edizione accresciuta,* Torino, Bollati Boringhieri, 2006[2].

L. BOLZONI (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web,* Roma, Donzelli Editore, 2017.

F. BONDI, *Cadmo e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco,* in *Galassia Ariosto,* cit., pp. 325-352.

F. BONDI, N. CATELLI (a cura di), *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana,* Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009.

G. BRUNETTI, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca,* in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizione, interpretazioni,* Atti del VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova, 27 settembre – 1 ottobre 2006), a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 825-851.

E. BUFACCHI, *Il silenzio facondo del Seicento e le sue voci,* in *Silenzio. Atti del terzo Colloquio internazionale di letteratura italiana, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2-4 ottobre 2008,* a cura di S. Zoppi Garampi, Roma 2012, pp. 187-210.

E. BUFACCHI, *Leti, Gregorio,* in *Dizionario Biografico degli Italiani, LXIV,* Roma, Treccani, 2005.

A. BURECA (a cura di), *La Villa di Vincenzo Giustiani a Bassano romano. Dalla Storia al Restauro,* Roma, Gangemi Editore, 2003.

M.C. CABANI, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino,* Pisa, Edizioni ETS, 2005.

M. C. CABANI, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentensco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

L. CALENNE, *La rivincita di Adone sull'Indice. Su un ciclo pittorico dedicato al poema di Giovan Battista Marino nella Villa Sforza ai Quattro Cantoni,* Roma, Bardi, 2019.

I. CANDIDO, *Boccaccio Reading Cino Reading Dante in* Filostrato *5. 62-65,* «MLN», 134 (2019), pp. s-105- s-107.

G. CANTONE, *L'architettura,* in *Civiltà del Seicento a Napoli,* cit., pp. 49-76.

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.

G. CAPRIOTTI, *Il tempo delle trasformazioni. le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle Trasformationi di Lodovico Dolce,* in *Galassia Ariosto,* cit., pp. 309-324.

M. CAPUCCI, *Capponi, Vincenzio,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* XIX, Roma, Treccani, 1976.

V. CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'etudes italiennes», 8 (2008), pp. 131-147.

G. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La "Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo,* Milano, Il Saggiatore, 2010.

A. CARLOMUSTO, *Due poeti in gara. La lirica di Cariteo e Sannazaro tra modelli comuni e ricerca individuale*, in *Canone e anticanone nella tradizione linguistica letteraria*, a cura di M. Cecarielli, B. Maffucci, C. Mazzoncini, Roma 2020, pp. 67-89.

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

C. CARMINATI, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti,* «Studi Secenteschi», 53 (2012), 313-341.

C. CARMINATI, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento,* Pisa, Edizioni ETS, 2020.

C. CARMINATI, *Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le* Lettere *del 1628,* in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento,* a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, Roma 2021, pp. 89-104.

S. CAROTI, *Nel segno di Galileo. Erudizione, filosofia e scienza a Firenze nel secolo XVII. I trattati accademici di Vincenzio Capponi,* Firenze, S.P.E.S., 1993.

C. CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance,* revisited and updated edition, London-New York, Bloomsbury, 2015.

C. CARUSO, *Giovanni Battista Marino's Adone (ii): The king's poem,* in ID., *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance,* London-New York, Bloomsbury, 2015, pp. 73-94.

F. CASAMASSIMA, *Immagini dalle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo della serie del 1563 e del 1584*, Ancona, Affinità elettive, 2017.

G. CASCIO, *Il cinghiale e il ragazzo bello. Su Adone XVIII,* «Mythos», 13 (2019), https://doi.org/10.4000/mythos.918.

D. CAUZZI, S. GIROMETTI, C. SACCARONI, *Venere piange la morte di Adone. Sguardi incrociati tra Michele Desubleo e Nicolas Régnier,* «Bollettino ICR – Nuova Serie» 33 (2016), pp. 29-39.

I. CAVALLINI, *Quattro diagnosi sul Florario di Francesco Buti,* Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2012.

J. CEBRIÁN GARCIA, *El mito de Adonis en la poesia de la Edad de Oro. El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto*, Barcellona, Promociones y Publicationes Universitarias, 1988.

S. CENTORBI, *Tragedia e senso del tragico in Torquato Tasso e nel secondo Cinquecento,* tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Palermo, 2017.

A. CERBO, *Matteo di Capua e Paolo regio,* in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento,* cit., pp. 417-430.

M. CERRONI, *Guelfucci, Capoleone,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LX, Roma, Treccani, 2003.

L. CERULLO, *Ovidio nel mondo ispanico. Influenze, echi, riscritture*, in *La poesia di Ovidio: letteratura e immagini*, a cura di C. Buongiovanni, F. Ficca, T. Pangrazi, C. Pepe, C. Renda, Napoli, fedOA, 2020.

J. CHENAULT, *Ribera, Ovidio and Marino: Death of Adonis,* «Paragone», 259 (1971), pp. 68-77.

P. CHERCHI, *Le metamorfosi dell'Adone,* Ravenna, Longo, 1996.

P. CHERCHI, *Il re Adone,* in *The Sense of Marino. Fine Arts and Music in the Italian Baroque,* edited by F. Guardiani, Toronto, Legas, 1994, pp. 9-33.

J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri,* Milano, BUR, 2018[14].

G. CHIARINI, *Diana e la luna,* in *Il mito di Diana nella cultura delle corti*, cit., pp. 3-8.

M. CHIARLA, *La modernità degli affetti nella poesia di Angelo Grillo,* in *Moderno e modernità: la letteratura italiana,* XII Congresso nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam, redazione elettronica E. Bartoli, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009 pubblicato in versione elettronica sul sito www.italianisti.it

C. CIERI VIA, *Giovan Battista Marino e il lamento sulla morte di Adone*, in *"Buone maniere". Iconologie, linguaggi, manierismi antagonismi. Studi in onore di Giorgio*

Patrizi, a cura di D. Carmosino e F. Rizzo, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, pp. 107-125.

C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell' 'Adone' di G.B. Marino,* Padova, Antenore, 1967.

B. CONCETTA (a cura di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo,* Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 29-31 ottobre 2008, Firenze, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

M. CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino,* Corte dell'Idume, Argo, 2012.

M. CORRADINI, *Marino e Dante,* in ID. *In terra di letteratura,* cit., pp. 107-134.

M. CORRADINI, *Tancredi e il cinghiale,* in ID. *In terra di letteratura,* cit., pp. 179-199.

M. CORRADINI*, Ragione amore e sdegno nella Gerusalemme liberata e nell'Adone, in* ID. *In terra di letteratura*, cit., pp. 201-221.

M. CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia,* in ID. *In terra di letteratura,* cit., pp. 225-277.

M. CORRADINI, *Altre metamorfosi: il romanzo di Apuleio nell'Adone,* in *L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito – Movimento – Maraviglia,* Atti del Convegno internazionale (Humboldt-Universität zu Berlin 1-2 luglio 2019), a cura di R. Ubbidiente, Roma 2021, pp. 253-280.

A. C. CORRADINO, *Ancora una volta sulla morte per bacio, genesi e fortuna di un concetto da Pico a Marino*, in *Letteratura e Scienze*, Atti del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa (12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Pisa, Adi editore 2021.

P. COSENTINO, *«Saggia, casta e forte»: Giuditta nella letteratura italiana rinascimentale e barocca*, in *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento,* cit., pp. 35-46;

P. COSENTINO, *Per un'ipotesi di lettura del Tasso autore del Mondo creato: la Divina Settimana di Ferrante Guisone*, «Italique», 2 (1999), pp. 146-165.

F. COSSUTTA, *L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e razionalismo settecentesco*, in *Il mito nella letteratura italiana,* cit., pp. 5-12.

A. COTUGNO, *Le metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara, Traduzione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti», 165 (2006–2007), pp. 462–542.

M. CREMER, *La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana del Medioevo,* tesi specialistica presso l'Università di Amsterdam sotto la supervisione di R.M. de Rooij.

E. CROPPER, *Marino's «Strage degli innocenti», Poussin, Rubens, and Guido Reni,* «Studi Seicenteschi», 33 (1992), pp. 137-164.

T. DALLA COSTA, *Venere e Adone di Tiziano. Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa,* Venezia, Marsilio, 2019.

Z. DAVOLI, *Dibattito su un incisore: Giacomo Franco,* «Grafica d'arte», 2 (2000), pp. 3–7.

O. DELENDA, *Il sermone attraverso l'immagine, la Maddalena in Francia nel XVII secolo,* in *La Maddalena tra Sacro e Profano,* cit., pp.178-184.

T. DELLA COSTA, *Venere e Adone di Tiziano. Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa,* Venezia, Marsilio, 2019.

V. DE MALDÉ, *Giovan Battista Marino. L' «Hetruscus Ovidius»,* in *Il mito nella letteratura italiana, II, Dal Baraocco all'Illuminismo,* a cura di F. Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006.

U. DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana. Con appendice di cose inedite,* Bologna, Zanichelli, 1899.

E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria,* a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2021.

G. DE MIRANDA, *Macedonio, Marcello,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXVII, Roma, Treccani, 2006.

D. DE ROBERTIS, *Per la storia del testo della canzone "La dolce vista e 'l bel guardo soave,* in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento,* Milano, Feltrinelli, 1978.

C. DIANO, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco,* introduzione di R. Bodei, Venezia, Marsilio, 1994.

A. DILLER, *The Text History of the Bibliotheca of Pseudo-Apollodorus,* «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 66 (1935), pp. 296-313.

A. F. DONI, *Scritti varii,* con xilografie di E. Mantelli, a cura di F. Palazzi, Genova, Formiggini, 1913.

A. DUPRAT, *Entre poétique et intérpretation. Sur la Lettre-préface de Jean Chapelain à l'Adone de Marino (1623),* «Littératures classiques», 86 (2015), pp. 117-128.

F. FERRETTI, *Gli esordi dello «stil pietoso» di Angelo Grillo,* in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento,* a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007.

E. FENZI, *Dalla precarietà del sogno alle sublimazioni dell'intelletto (RVF 341-350),* in *Lectura Petrarcae Turicensis. Introduzione al Canzoniere,* a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 733-757.

G. FIORINELLI, *Osservazioni sull'ottava rima del «Filostrato»,* «Carte Romanze», 2 (2019), 375-403.

G. FOSSALUZZA, *Schede su Pietro Damini,* «Bollettino del Museo Civico di Padova», 61 (1977), pp 123-154.

A. FRANCESCHETTI, *Marino e la tradizione cavalleresca,* in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Ottawa-Ontario, Dovehouse Editions, 1989, pp. 227–253.

P. FRARE, *Adone. Il poema del neopaganesimo,* «Filologia e Critica», 2-3 (maggio-dicembre 2010), pp. 227-248.

J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione,* trad. di L. de Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 2019[2] [2012], (ed. or. London 1922).

G. FULCO, *Lettura del canto X dell'*Adone*,* in *Lectura Marini,* cit., pp. 155-192.

G. FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte,* Roma, Salerno Editrice, 2001.

G. FULCO, *Marino e la tradizione figurativa,* «Filologia e Critica», 36 (2001), pp. 413-433.

M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo,* Milano, Adelphi, 1995.

A. GARGANO, *«Il cantar novo e 'l pianger degli augelli». Góngora e l'usignolo*, in *Le Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora,* a cura di B. Capplonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp.279-294.

A. GASPARY, *Di una fonte francese del Marino,* «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1 (1890), pp. 306-309.

F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino,* Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.

V. GIANNANTONIO, *Natura e arte nelle "Delizie",* in *Lectura Marini,* cit., pp. 103-120.

R. GIGLIUCCI, *Contro la Luna. Appunti sul motivo antilunare nella lirica d'amore da Serafino Aquilano al Marino,* «Italique», 4 (2001), pp. 19-29.

R. GIGLIUCCI, *Per il Basile italiano: La Venere Addolorata,* «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCVI, 4(2019), pp. 481-497.

R. GIRARD, *Il capro espiatorio,* Milano, Adelphi, 1999[8].

F. GIUNTA, *Tra retorica e pittura: la letteratura figurativa di Giovan Battista Marino,* in *Letteratura italiana e le arti,* a cura di L. Battistini, V. Caputo et al. «Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016)», Roma, Adi editore, 2018.

F. GIUSTI, *Imitare gli uccelli: trasformazioni di un topos lirico,* «Intersezioni», 1 (2014), pp. 5-33.

E. GOMBRICH, *La storia dell'arte,* New York, Phaidon, 2008.

G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima,* «Metrica», 1 (1978), pp. 19-94.

A. GRILLI (a cura di), *Adone. Variazioni sul mito,* Venezia, Marsilio-Feltrinelli, 2021.

A. GRILLI, S. TOMMASINI, A. TORRE (a cura di), *Fragilità di Adone. Parole, immagini e corpi di un mito*, Pisa, ETS, 2018.

F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella* Galeria *di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative,* a cura di A. Franceschetti II, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, pp. 647-654.

F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G.B. Marino,* Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989.

F. GUARDIANI (a cura di), *Lectura Marini*, Toronto, Dovehouse Editions Inc.,1989.

F. GUARDIANI, *I trastulli del cinghiale,* in *Lectura Marini,* cit., pp. 301-316.

B. GUTHMÜLLER, *Amore e Psiche a Mantova. Sulla* Psiche *di Ercole da Udine,* «Rassegna europea di letteratura italiana», XIV, 2 (1999), pp. 25-40.

B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano,* Fiesole, Cadmo, 2008.

B. GUTHMÜLLER, *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento,* Roma, Bulzoni, 1997.

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,* III, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 771–779.

B. GUTHMÜLLER, *Immagine e testo nelle Trasformationi di Lodovico Dolce* in ID. *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento,* Roma 1997, pp. 251-274.

B. GUTHMÜLLER, *Il mito della metamorfosi nell'*Inferno *di Dante* in Id., *Mito, poesia, arte*, cit., pp. 17-36.

T.P. HARRISON, JR. *Spenser, Ronsard, and Bion,* «Modern language Notes», XLIX, 3(1934), pp. 139-145

M. HEERINK, *Hylas, Hercules, and Valerius Flaccus' Metamorphosis of the "Aeneid",* «Harvard Studies in Classical Philology», 108 (2015), pp. 265-308.

IGINO, *Miti del mondo classico,* saggio introduttivo, nuova traduzione e commento di F. Gasti, Ariccia, Rusconi, 2017.

A. HEINRICH, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14 – 1654), Ein Flämischer Nachfolger Van Dycs,* Turnhout, Brepols, 2003.

P. ISOTTA, *La dotta lira. Ovidio e la musica,* Venezia, Marsilio, 2018.

M. JOVER, *Cristo nell'arte,* Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1994.

M. R. JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVI^e^ siècle. De l'Hercule courtois a l'Hercule Baroque,* Genève, Librairie Droz,1966.

B. KURSAWE, *Docere-delectare-movere: Die officia oratoris hei Aubustinus in Rhetorik und Gnadenlehre,* Paderborn, Monaco, Vienna, Zurigo, Schöningh, 2000.

M. LANDI, *Le ottave ecfrastiche della prima redazione dei Sospiri d'Ergasto*, in *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2019.

G. LEDDA, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella* Commedia *di Dante,* in *Le* Metamorfosi *di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento,* a cura di G. M. Anselmi e M. Guerra, Gedit Edizioni, Bologna, 2006, pp. 17-40.

M. LENTANO, *Enea. L'ultimo dei Troiani il primo dei Romani,* Roma, Salerno Editrice, 2020.

M. LEONE, *Muscettola, Antonio,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXXVII, Roma, Treccani, 2012.

E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta's Drawings for a "Gerusalemme Liberata"*, «Master Drawings», vol. XXXVII, 2 (estate, 1999), pp. 138–155.

S. LIBERATI, A.M. VOLTAN, *Le edizioni illustrate dell'Orlando Furioso. Repertorio bibliografico delle edizioni in lingua italiana dal XVI al XIX secolo. Edizione illustrata*, Manduria, Barbieri Selvaggi 2007.

S. LOIRE, *L'enlèvement d'Europe dans la peinture italienne des XVII^ème^ et XVIII^ème^ siècles,* in *D'Europe à l'Europe,* I, *Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'Antiquité au xviiie siècle,* (Actes du colloque tenu à l'E.N.S. – Ulm, Paris, 24-27 avril 1997), Tours, Centre A. Piganiol, 1998, pp. 231-242.

S. LOIRE, *Adonis Mort, un nouveau tableau de Laurent de La Hyre (1606-1656) au Musée du Louvre, «Revue du Louvre»,* xlviii, 3 (1998), pp. 46-56.

P. LUPARIA, *Il Mondo creato nelle Dicerie sacre del Marino,* in *Dopo Tasso,* cit., 353-393.

N. MANDARANO, *Aspetti dell'opera di Alessandro Turchi tra Italia e Francia,* Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a.2005-2006.

N. MANDARANO, *Morte in sì bel viso è bella, Giovan Battista marino, Alessandro Turchi e l'iconografia della Morte di Adone,* Notizie da Palazzo Albani, 38 (2009), pp. 53-60.

S. MANFERLOTTI, *Shakespeare,* Roma, Salerno Editrice, 2010.

F. MANGO, *Le fonti dell''Adone' di Giambattista Marino*, Torino-Palermo, Clausen, 1891.

G.P. MARAGONI, *Logonomia nova. Attorno ad Adone II e ai suoi satelliti,* in *Lectura marini,* cit, pp. 25-33.

C. MARCHEGIANI, *Rusconi, Giovanni Antonio,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXXXIX, Roma 2017.

S. MATTIACCI, *Miti acquatici in miniatura: Ila, Narciso, Ermafrodito negli epigrammi di Ausonio,* in *Il calamo della memoria VII. Raccolta delle relazioni discusse nell'incontro internazionale di Trieste* (Trieste 29-30 settembre 2016), a cura di L. Cristante e V. Veronesi, Trieste, EUT, 2017, pp. 21-50.

M. MAZZETTI, *Boccaccio e Cino. La costruzione di una poetica tra riscritture, echi e (false) parodie,* in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana,* a cura di R.A. Corominas e S. Tranfaglia, Firenze, Cesati, 2016[8], pp. 209-232.

A. METILICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia Barocca,* Bologna, il Mulino, 2020.

A. METLICA, *Marino e i libertini. L'encomio del re alla prova delle guerre di religione,* «Studi secenteschi», 55 (2014), pp. 63-80.

D. C. MILLER, *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins,* Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

G. MONTANARI, *Le parole e le immagini. Documenti, spazi e tematiche delle raccolte librarie di privati in rapporto con il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, tesi di dottorato, Università di Genova, 2014.

T. MONTANARI, *L'eta barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750),* Roma, Carocci, 2020[2].

S. MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario,* in *Moderno e modernità: la letteratura italiana,* XII Congresso nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam, redazione elettronica E. Bartoli, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009 pubblicato in versione elettronica sul sito www.italianisti.it

Cfr. S. MORANDO, *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi,* «Lettere Italiane», LXIII, 4 (2011), pp. 505-533.

S. MORANDO, *Adone a teatro, Adone re*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico,* a cura di E. Selmi e E. Zucchi, Bologna 2016, pp. 117-133.

E. MORETTI, *Botero e Marino: l'influenza della Primavera sull'Adone e sul Ritratto,* «L'Ellisse», a. XIV, 1(2019), pp. 73-84.

M. MOSCO, *Estasi,* in *La Maddalena tra Sacro e Profano*, cit., pp.166-175.

T.E. MUSSIO, *The Nightingale as Christ in L'Adone VII,* «Quaderni d'italianistica», xxvi (2005), 2, pp. 49-74.

C. MUTINI, *Anguillara, Giovanni Andrea dell'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* III, Roma, Treccani, 1961.

M. NUCCI*, Le lacrime degli eroi*, Einaudi, Torino, 2013.

M. OBERLI, *Aspetti di un'"estetica dell'orribile" nella pittura barocca,* in *Estetica barocca,* cit., pp. 223-240.

A. ORIGGI*, La «favola di Narciso» di Luigi Alamanni,* «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXV, 3(2012), pp. 139-181.

F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme,* a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

C. OTT, *Narziss bei Petrarca und bei Marino: Von der Verführung durch Bilder zur ästhetik des Simulakrums,* «Romanische Forschungen», 1(2013), pp. 32-53.

M. PALUMBO, *Metamorfosi dell'eroe epico da Achille a Orlando e Tancredi,* «Studi Rinascimentali», 16 (2018).

B.M. PALUMBO STRACCA, *Bione, Epitafio di Adone (XL Gallavotti). Testo e traduzione,* «Rivista di cultura classica e medievale», L, 2(luglio-dicembre 2008), pp. 303-308.

B. M. PALUMBO STRACCA, *Note esegetiche e testuali all'Adonis di Bione,* «Rivista di cultura classica e medievale», XLIX, 2 (2007), pp. 249-266.

J. PÀMIAS, *Apollodoriana. Ancient Myths, New Crossroads*, Berlino, De Gruyter, 2017.

S. PARISI, *Transforming a Classical Myth in Seventeenth-Century Opera: the Story of Cybele and Atys in che Libretti of Francesco Rasi and Philippe Quinault,* in *Gender Matters: Discourses of Violence in Early Modern Literature and the Arts,* Brill 2014, pp. 249-273.

P.A. PARRISH, *"Musicks Duell": The Poem and the Tradition,* «Explorations in Renaissance culture», 19 (1993), pp. 19-43.

M.A. PAVONE, *Linee metodologiche d'intervento e note sulla fortuna del tema mitologico in ambito napoletano,* in *Metamorfosi del mito,* cit., pp. 15-29.

M. PELAEZ, *La vita e le opere di Giovanni Andrea dell'Anguillara,* «Il Propugnatore», 4 (1891), pp. 40–124.

L. PERICOLO, *Le "fantasiette" di Nicolas Poussin per Giovan Battista Marino*, «Critica d'Arte», 12 (2001), pp. 35-45.

M. PICONE, *Dante e i miti,* in *Dante. Mito e poesia,* Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), a cura di M. Picone e T. Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, pp. 21-32.

M. PICONE, *Dante e il mito di Narciso: dal Roman de la Rose alla Commedia*, «Romanische Forschungen», 4 (1977), pp. 382-397.

A. PIGLER, *Barokthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrunderts,* 2 voll., Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956.

B. PORCELLI, '*Amore e Psiche' da Apuleio a Marino,* «Studi e problemi di critica testuale», 19 (1979), pp. 135-152.

B. PORCELLI, *Le fonti de 'Gli errori' nel canto XIV dell''Adone',* «Critica letteraria», XII, 44 (1984), pp. 475–494.

G. POZZI, *La rosa in mano al professore,* Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

S. PRANDI, *Letteratura e pietà (secc. XIII-XVI),* «Lettere italiane», 4 (ottobre-novembre 2003), pp. 494-518.

M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive,* Milano, Abscondita, 2012.

M. PRAZ, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto,* con uno scritto di M. Maggi, Milano, Abscondita, 2014.

M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery. Second edition considerably increased,* Roma. Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.

A. PREDA, *Il mito di scena: Adonis di Gabriel Le Breton (1579),* in *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzucchi Doglio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp.531-547.

M.T. PULEIO, *La favola di Amore e Psiche nel Cinquecento tra Italia e Francia,* «Studi di Letteratura Francese», 19 (1993), pp. 157-172

K. QUINCI, *La favola di Amore e Psiche in Palazzo Silvestri a Roma,* «Ricerche di storia dell'arte», 1 (gennaio-aprile 2009), pp. 61-76

M. A. RIGONI, *L'*Adone *del Marino come poema di emblemi,* «Lettere Italiana», XXIX (1977), 1, pp. 3-16.

R. RINALDO, *Casta Diana,* in *Il mito di Diana nella cultura delle corti*, cit., pp. 25-33.

G. ROMEI, *Dolce, Lodovico,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* XL, Roma, Treccani, 1991.

A. RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca,* in *Cino da Pistoia.* Colloquio (Roma, 26 ottobre 1975), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1976, pp. 7-32.

I. ROSSINI, *Turini Bufalini, Francesca,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* XCVII, Roma, Treccani, 2020.

E. RUSSO (a cura di), *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi,* «Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

E. RUSSO, *Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento,* «Quaderni di Gargnano», 2 (2018), pp. 661-684.

E. RUSSO, *Sulle «amorose tenerezze» del Marino. Tra Epitalami ed Adone,* «Italique», 17 (2014), pp. 141-162.

E. RUSSO, *Marino,* Roma, Salerno Editrice, 2008.

E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino,* Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005.

E. RUSSO, *Una nuova redazione del 'Ragguaglio' a Carlo Emanuele del Marino,* «Filologia italiana», 7 (2010), pp. 107-138.

E. RUSSO, *Adone e Galeria, intersezioni e sovrapposizioni di generi,* in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento,* Roma 2021, pp. 105-120.

E. RUSSO, P. TOSINI, A. ZEZZA (a cura di), *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento,* Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2021.

M. SABBATINO (a cura di), *Vita e morte dell'eroe epico,* presentazione di S. Carrai, Pisa, ETS, 2021.

P. SABBATINO, *Sulla tradizione a stampa delle Rime di Bembo,* «Studi e problemi di critica testuale», 28 (1984).

P. SABBATINO, *Il poema dipinto dell'artista-filosofo Annibale Carracci, l'Adone del Marino con le allegorie di Lorenzo Scoto e l'ecfrasi del classicista Bellori (1657 e 1672),* «Studi Rinascimentali», 16 (2018), pp. 145-164.

P. SABBATINO, *'La Galeria' del Marino e la Galleria Farnese raccontata dal Bellori,* in *Letteratura italiana e le arti,* cur. L. Battistini, V. Caputo et al. «Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016)», Roma, Adi editore, 2018.

P. SABBATINO, *La «Genealogia degli Dei» di Boccaccio tradotta da Betussi e le poesie di Tiziano «Venere e Adone», «Diana e Atteone»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini,* a cura di S. Magherini, I, Firenze, Società editrice fiorentina, 2018, pp. 131–148.

P. SABBATINO, *Torquato Tasso e la letteratura sulle «lagrime» della Madonna,* in *«Nel mondo mutabile e leggero». Torquato Tasso e la cultura del suo tempo,* a cura di D. Della Terza, P. Sabbatino, G. Scognamiglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 75-138.

P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento,* Firenze, Leo S. Olschki, 1993.

P. SABBATINO, *Passeri solitari. Giordano Bruno e Francesco Petrarca,* «Parole rubate», 21 (2020), pp. 9-20.

S. SANTINI, *La traduzione italiana della* 'Préface' *di Jean Chapelain all'* 'Adone' *di Giovan Battista Marino: introduzione edizione e commento,* tesi di laurea triennale, ultimata presso l'Università degli Studi di Bergamo sotto la supervisione di C. Carminati, 2018.

S. SCHÜTZE (a cura di), *Estetica Barocca,* Roma, Campisano, 2004.

S. SCHÜTZE, *Presentazione,* in *Estetica Barocca,* a cura di S. Schütze, Roma, Campiano, 2004, pp. 9-12.

A. SCOLARI SELLERIO, *Bandettini, Teresa,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* V, Roma, Treccani, 1963.

C. SENSI, *Il "Libro delle ascensioni" di Torquato Tasso,* in *Carte di viaggi e viaggi di carta. L'africa, Gerusalemme e l'Aldilà,* Atti del Convegno, Vercelli 18 novembre 2000, a cura di G. Baldissone e M. Picat, Novara, Interlinea, 2002, pp. 73-95.

A. SERAFINI, *Mazzuccheli, Pier Francesco, detto il Morazzone,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXXII, Roma, Treccani, 2008.

R. B. SIMON, *Poussin, Marino, and the Interpretation of Mithology*, «The Art Bullet», lx, 1 (1978), pp. 56-68.

P. SISTO, *«Dietro una cerva lieve e fuggitiva». L'animale delle lunghe corna tra memorie letterarie e immagini simboliche*, «Esperienze letterarie», xli, 2 (2016), pp. 3-18.

R. SOWERBY, *The Homeric "Versio Latina",* «Illinois Classical Studies», 21 (1996), pp. 161-202.

A. STANGHELLINI, *Francesco Furini pittore,* «Vita d'Arte», a. 6, XII, 67-68 (luglio-agosto 1913), pp. 1-37

C. STARK, *Dante's Narcissus,* «The Classical Outlook», 4 (2009), pp. 132-138.

C. STEFANI, *Franco, Giacomo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* L, Roma, Treccani, 1998.

S. STIFANO, *Errare heroicum est: l'eroe ne Gli errori del canto XIV dell'Adone,* in *Vita e morte dell'eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento,* cit., pp. 217-241.

S. STIFANO, *Da La fuga a Gli errori: la lotta per la sopravvivenza dentro e fuori l'Adone,* in *Letteratura e Potere/Poteri,* Atti del XXIV Congresso Nazionale dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), di prossima pubblicazione.

S. STIFANO, *«Venendo nell'Accademie cantato il nome del poeta e del pittore». Cortocircuiti letterari nelle Vite di Bellori,* in *Biografie e autobiografie d'artisti nella tradizione letteraria italiana,* Atti del Convegno internazionale (Napoli, 5-6 luglio 2022), di prossima pubblicazione.

S. STIFANO, *«L'imagine sua bella e guerriera». Tracce di Clorinda nella galassia mariniana,* di prossima pubblicazione

L. SURDICH, *Giovanni Boccaccio: Diana e Venere,* in *Il mito di Diana nella cultura delle corti*, cit., pp. 9-23

G. TALLINI, *Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnota, Girolamo Parabosco. Stanze nella Favola d'Adone,* Roma, Aracne, 2012.

M.A. TERZOLI, *Frontespizi figurati: l'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone,* «Italianistica», XXXVI, 2 (2009), pp. 299-314.

G. TESORI, *Maddalena, con una ghirlanda di testi e di immagini,* introduzione e note di G. Ravasi, Milano, Franco Maria Ricci, 1989;

F. TISSONI, *Le Dionisiache nell'Europa Moderna* in NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache,* 4 voll., Milano 2020, IV, pp. XI-XXXVI,

J. TOOK, *Petrarch and Cino da Pistoia: A moment in the Pre-history of the «Canzoniere»,* in *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Traslators over 700 Years,* cur. M. Mclaughlin, L. Panizza, Oxford, OUP, 2007, pp. 113-128.

F. TORRACA, *Nuove rassegne,* Livorno, Giusti, 1894.

A. TORRE, *Ovidio dopo Ariosto. Doppiaggi iconografici e testuali in edizioni illustrate del Cinquecento,* in *Galassia Ariosto*, cit., Roma 2017, pp. 283-308

A. TORRE, *Variazioni su Adone. Favole, lettere, idilli (1532-1623),* I, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2009.

A. TORRE, *L'edonista riluttante. Erotismo, sessualità e mito adonico nel Rinascimento,* «Italique», 17 (2014), pp. 73-101.

B. TREFFERS, *Dietro le quinte dell'estasi. Caravaggio e la Maddalena del 1606,* «Archivio italiano per la storia della pietà», 29 (2016), pp. 221-260.

J. VANACKER, *Marino e il mito di Atteone,* «Intersezioni», 3 (2004), pp. 381-399.

J. VANACKER, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana,* Roma, Carocci, 2009.

D. VARINI, *I rovesci della pace. Prospezioni per un Marino politico, con la Sferza antiugonotta edita e commentata,* Trento, La Finestra, 2012.

A. VELLUTELLO, *La Comedia di Dante Aligieri con la nova Espositione di Alessandro Vellutello,* Venezia, per Francesco Marcolini, 1544.

T. VERDON, *Cristo nell'arte europea,* Milano, Electa, 2006.

P. VESCOVO, *La tintura delle rose e la morte di Adone. Tra Poliziano e Sebastiano del Piombo,* «Lettere Italiane», XLIX, 4 (1997), pp. 555-571.

H. VLIEGHE, *Erasmus Quellinus and Rubens's Studio Practice,* «The Burlignton Magazine», CXIX, 894 (1977), pp. 636-643.

E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento, nuova edizione riveduta*, traduzione di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 2016[2] (ed.or. London 1958).

F. ZALABRA, *La metamorfosi dei versi di Ovidio nella pittura del Seicento*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, cit., pp. 113-117.

A. ZEZZA (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca,* Roma, Officina Libraria, 2020.

A. ZEZZA, *Un seminario su Matteo di Capua,* in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento,* cit., pp. 33-40.

W. ZIDARIČ, *La catena d'Adone di Mazzocchi e Tronsarelli ovvero la trasposizione dell'Adone di Giovan Battista Marino sulla scena musicale barocca romana,* in *L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito – Movimento – Maraviglia,* cit., pp. 423-442.

R. ZORACH, *"The flower that falls before the fruit". The Galerie François I[er] at Fonatinebleau and Atys excastratus,* «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 62 (2000), pp. 63-87.

Z. ZUFFETTI, *Mater dolorosa. La Pietà nell'arte,* Milano, Àncora Editrice, 2014.

Cataloghi

Alessandro Turchi detto l'Orbetto, 1578-1649, a cura di D. Scaglietti Kelescian, Verona, Scripta Edizioni, 2019.

Capolavori della collezione Francesco Molinari Pradelli, (Palazzo Storico Credito Bergamasco, Bergamo, 4-24 ottobre 2014), con testi di S. Facchinetti, A. Mazza, A. Piazzoli, Bergamo, Fondazione Credito Bergamasco, 2014.

Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento, Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021 – 27 marzo 2022, a cura di M. C. Terzaghi, Roma 2021

Caravaggio e il suo tempo, Napoli, Electa, 1985.

Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento, Roma 26 novembre 2021 – 27 marzo 2022, Palazzo Barberini, a cura di M. C. terzaghi, prefazione di F. Gennari Santori, Roma, Officina Libraria, 2021.

Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc, Chevalier Romain, Dessinateur & Graveur du Cabinet du Roi, a cura di C.A. Jombert, 2 voll., Paris, Chez l'Auter, Libraire du Roi pour l'Artillerie et le Génie, à l'Image Notre-Dame, 1774.

Civiltà del Seicento a Napoli, 2 voll., Napoli, Electa, 1984.

Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo, a cura di T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2009.

Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600 (Lecce, Fondazione Memmo 7 dicembre 1996 – 31 marzo 1997)*,* a cura di C. Cieri Via, Lecce, Leonardo Arte, 1996.

Jusepe de Ribera "Lo Spagnoletto" 1591-1652, a cura di C. Felton, W. B. Jordan, Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1982.

La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico (Palazzo Pitti, 24 maggio – 7 settembre 1986)*,* a cura di M. Mosco, Milano, Mondadori, 1986;

Liechtenstein. The Princely Collections, The Metropolitan Museum of Art (26 Ottobre 1985 – 1 Maggio 1986), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.

L'opera completa del Ribera, presentazione di A. E. Pérez Sanchez, apparati critici e filologici di N. Spinosa, Milano, Rizzoli, 1978.

Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo, (Genova, Palazzo Ducale, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso, 3 marzo 2007 – 8 luglio 2007), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, con la collaborazione di J. Bober, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

Mélancolie. Génie et folie en Occident, (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 13 ottobre 2005 – 16 gennaio 2006), a cura di J. Clair, Parigi, Gallimard 2005.

Maddalena. Il mistero e l'immagine (Musei San Domenico – Forlì, 27 marzo – 10 luglio 2022), a cura di C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, P. Refice, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.

Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia, a cura di A. Pavone, Milano, Electa, 2003.

Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII, Bologna, Nuova Alfa, 1986.

Ovidio. Amori, miti e altre storie. Catalogo della mostra (Roma, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019), a cura di F. Ghedini, V. Farinella, G. Salvo, Napoli, Artem, 2018.

Pietro Paolo Rubens (1577-1640), a cura di D. Bodart, con testi di D. Bodart, G. M. Pilo, C. Limentani Virdis, L. Koenig, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1990.

The Italian Venus. A topical catalogue, in *The Iconography of Venus, from the Middle Ages to Modern Times,* vol. 1.1, compiled by K. Bender, Lulu 2007.

Sitografia

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, FONDAZIONE MEMOFONTE, *Trattati d'arte del Cinquecento,* coordinamento a cura di M. Biffi, predisposizione banca dati a cura di B. Fanini, digitalizzazione e revisione testi a cura di C. Brunetti, B. Fanini.

A. ADAMS, B. AITKEN, G. CANNON, S. RAWLES, J. ROYLE, G. SMITH, D. WESTON, *Alciato at Glasgow,* in *Glasgow University Emblem Website,* Glasgow, 30/12/2022

Artnet, Artnet Worldwide Corporation, ArtList Inc., New York.

Aste, Antichità Castelbarco, Riva del Garda.

Ate, Aste Bolaffi, Torino.
Aste, Asta Farsetti, Prato
Aste, Goldfinch Fine, Genova.
Aste, Minerva Auctions, Roma
Auctions, Sotheby's est. 1744.
Auctions, Christie's.
Auctions, Dorotheum.
Auctions, Wannenes Art Auctions.
P. BAROCCHI et al, *Fondazione Memofonte,* 2008.
S. BATTAGLIA – G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana,* a cura dell'Accademia della Crusca e della casa editrice UTET, 2018
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Centro de Humanidades Digitales en la Universidad de Alicante, 2021.
Biblioteca Digital Hispanica, Biblioteca Nacional de Espana, 2008.
L. BOLZONI et al., *Galassia Ariosto,* Scuola Normale Superiore di Pisa, 2012.
Catalogo, Museo Amedeo Lia, La Spezia.
Catalogo Fototeca, Fondazione Zeri, Bologna.
Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura.
Clori. Archivio della cantata italiana, progetto ideato dalla Società Italiana di Musicologia, in collaborazione con l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata e l'IISM, direttrice T. M. Gialdroni, 2012.
Collections, Albertina Museum, Vienna
Collections, Allen Memorial Art Museum, Oberlin.
Collections, Art Institute, Chicago.
Collections, Ashmolean Museum, Oxford.
Collections, British Museum, Londra.
Collections, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresda.
Collections, Frans Halsmuseum, Haarlem.
Collections, Fundacao Dionisio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, Agueda.
Collections, Fine Arts Museum, San Francisco.
Collections, Hermitage, San Pietroburgo.
Collections, Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosh.
Collections, LACMA, Los Angeles.
Collections, Lamport Hall, Londra.
Collections, Liecthentein. The Pricely Collections, Vaduz-Vienna
Collections, Kunsthistorisches Museum, Vienna.
Collections, Musée des Augustins, Tolosa.
Collections, Musée des Beux-Arts, Blois.
Collections, Musée des Beux-Arts, Caen.
Collections, Musée du Louvre, Parigi.
Collections, Musée Granet, Aix-en-Provence.
Collections, Musée Magnin, Digione.
Collections, Museo de Arte, Ponce.
Collections, Museo del Prado, Madrid.

Collections, Museum of Fine Arts, Budapest.
Collections, Museum of The University of Arizona, Tucson.
Collections, Narodni Galerie, Praga.
Collections, National Gallery of Art, Washington.
Collections, National Museum, Varsavia.
Collections, Nationalmuseum, Stoccolma.
Collections, National Gallery of Canada, Ottawa.
Collections, National Trust of Tatton Park, Cheshire.
Collections, New Orleans Museum of Art (NOMA), New Orleans.
Collections, Rijksmuseum, Amsterdam.
Collections, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
Collections, The Isreal Museum, Gerusalemme.
Collections, The Met, New York.
Collections, Victoria and Albert Museum, Londra
Collections, Yale Center for British Art (YCBA), New Haven.
ICG Online, Istituto Centrale per la Grafica, Roma.
EDIT16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo,* a cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane (ICCU)
Elenco generale delle xilografie del Polifilo, a cura di Y. Chung e E. Polegri, sulla base della numerazione proposta da S. Colonna, in *Progetto Icoxilòpoli. Iconografie delle xilografie del "Polifilo",* «BTA – Bollettino Telematico dell'Arte», 26/11/2017.
Gallica, Bibliothèque nationale de France, Parigi.
Iconos, Sapienza Università di Roma, ideatrica C. Cieri Via, coordinatrice N. Mandarano, Roma.
Opere, Gallerie degli Uffizi, Firenze.
Opere, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Gallerie Corsini, Roma.
Opere, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli.
Opere, Musei Capitolini, Roma.
Opere, Pinacoteca Castello Sforzesco, Milano.

M. ORONZO, *Poesia lirica. Repertorio della poesia italiana tra Cinquecento e Seicento,* 2010.