

FILOLOGIA & CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIREZIONE: BRUNO BASILE, RENZO BRAGANTINI, ROBERTO FEDI,
ENRICO MALATO (DIR. RESP.), MATTEO PALUMBO

*Per Giorgio Fulco
in memoriam*

ANNO XXXV

FASCICOLO II-III
MAGGIO-DICEMBRE 2010



SALERNO EDITRICE
ROMA

ADONE. IL POEMA DEL NEOPAGANESIMO

Le discussioni sul genere poetico cui appartiene l'*Adone* iniziarono, si può dire, con la pubblicazione stessa dell'opera, e non sono ancora del tutto esaurite. Non intendo portare altri vasi a Samo, per cui mi limiterò ad adottare un'etichetta talmente ovvia da apparire banale: l'*Adone* è un poema mitologico. Per evitare uno scoglio, sono incappato subito in un altro, di cui non potrò liberarmi con la stessa disinvoltura, cioè la definizione di mito. Premesso che la complessità del fenomeno, e la conseguente ricchezza della discussione che ha provocato e provoca, è tale da rendere impossibile una definizione univoca, mi atterrò ai dati minimi e originari: considero il mito come un racconto in cui confluiscono, in un nesso pressoché inestricabile (o districabile unicamente a prezzo di riduzionismi gravidi di conseguenze negative) elementi poetici, filosofici, religiosi, come il luogo di una narrazione in cui viene detta una verità che può manifestarsi solo attraverso la forma narrativa. Mi pare importante aggiungere la precisazione che qui uso "mito" come una sineddoche particolarizzante: dovrei infatti parlare, con più esattezza, di sistema mitico, di un insieme di miti connessi tra loro da fili molteplici e spesso inscindibili, anche se non sempre immediatamente percepibili.

L'atteggiamento degli scrittori e degli uomini di cultura del Seicento nei confronti del mito è certamente variegato: tuttavia, tale diversità di posizioni si può ricondurre a due filoni tanto prevalenti da essere quasi esclusivi, come mostrano anche gli studi raccolti nell'opera collettiva diretta da Gibellini:¹ 1) un uso puramente esornativo dei materiali mitici; 2) la loro allegorizzazione, più o meno spinta, più o meno motivata. Credo sia inutile produrre un apparato esemplificativo, per il quale si potrà comunque attingere ai contributi appena citati; più importa segnalare che entrambi i procedimenti danno luogo a fenomeni imparentati e significativi. Essi sono la parcellizzazione del sistema mitico nelle sue singole e isolate componenti (soprattutto nel caso dell'uso esornativo) e lo svuotamento del nocciolo veritativo (filosofico-religioso) che esso contiene (fenomeno più evidente, come

1. *Il mito nella letteratura italiana*, dir. P. GIBELLINI, vol. II. *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di F. COSSUTTA, Brescia, Morcelliana, 2006. Ecco l'elenco dei capitoli sul Seicento: P. FRARE, *Trattatistica e narrativa del Seicento. Metamorfosi o conversione?*, pp. 27-49; M. BISI, *Bruno e Campanella. L'ambigua Circe e l'umbratile Diana*, pp. 51-68; V. DE MALDÉ, *Giovan Battista Marino. L'«Hetruscus Ovidius»*, pp. 69-112; G.P. MARAGONI, *Il poema del Seicento. «Pallade briaca»*, pp. 113-34; V. DE MALDÉ, *Lirici del Seicento. «È morto il cuore nel petto alle Muse»*, pp. 135-55.

è chiaro, nell'allegorizzazione). Privato dei legami sintagmatici con l'insieme cui appartiene e della pluralità di sensi che gli è propria, del racconto mitico resta solo lo scheletro narrativo o, meglio, la favola: nel significato narratologico del termine e in quello morale, di 'invenzione favolosa'. In tal modo, il mito diventa uno schema vuoto: un significante disponibile ad essere "riempito" con un significato sovrapposto, allotrio e, soprattutto, tendenzialmente univoco perché razionalizzante.

Il quadro appena tracciato, di sostanziale rifiuto o, quantomeno, di neutralizzazione del mito, conosce tuttavia delle eccezioni, alcune delle quali ho già segnalate in altra sede;² qui tocca concentrare l'attenzione su Marino, la cui produzione poetica è in gran parte fondata sul ricorso al mito e sull'uso del concetto o argutezza.³ Vedremo tra poco quali legami esistano tra due elementi in apparenza così distanti (ma non per alcuni contemporanei, che li accomunavano nella condanna): concentriamoci ora sul mito. Grazie al saggio di Vania De Maldé, siamo in grado di distinguere tra le varie opere di Marino, e sappiamo quindi che quelle più fortemente segnate dal ricorso al mito in funzione non solo «decorativa ed encomiastica» sono in particolare la *Galeria* (1620), la *Sampogna* (1620), infine e soprattutto l'*Adone* (1623). È assai probabile, come sostiene la studiosa, che il soggiorno ravennate del 1605-1608, favorendo «nuove letture di classici (particolarmente alessandrini) e tecniche più avanzate nella direzione del "concettar spiritoso"», abbia segnato una svolta nel rapporto di Marino con il mito;⁴ svolta che, tuttavia, a me pare si manifesti nel modo più evidente nelle *Dicerie Sacre* (1614), in particolare nella seconda, *La Musica* (cui Marino si dedicò «almeno fra il 1607 e il 1612», secondo il suo editore).⁵ Essa si apre, dopo la dedica *Al Serenissimo Cardinal di Savoia*, con un prolungato paragone tra Cristo e Pan; anzi, tra Pan

2. Si veda il mio saggio citato nella nota precedente, che era apparso per la prima volta, con titolo leggermente diverso (*Metamorfosi vs conversione: il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento*) nei «Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» dell'Accademia di Scienze e Lettere dell'Istituto Lombardo, a. cxxxvii 2003 [ma 2005], fasc. 2 pp. 381-405 (di cui qui riprendo le pp. 386-89).

3. La mia lunga militanza tesauriana, che mi ha insegnato le differenze pur esistenti tra i due termini, credo mi autorizzi ad assumerli, in questo caso e per ragioni operative, come sostanzialmente sinonimi.

4. DE MALDÉ, *Giovan Battista Marino*, cit., le citazioni alle pp. 104 e 94.

5. G. POZZI, *Introduzione a G. MARINO, 'Dicerie Sacre' e 'La strage de gl'Innocenti'*, a cura dello stesso, Torino, Einaudi, 1960, pp. 13-65, a p. 28 (ma vd. le pp. 20-29). Aggiunge altri elementi utili a una datazione più precisa E. ARDISSINO, *Le 'Dicerie Sacre' del Marino e la predicazione di primo Seicento*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*. Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 165-83.

e Cristo, visto che la prima parola del testo è «Pan». Suggestioni per tale accostamento provenivano all'autore, come indica Pozzi, da «una cultura sacra prossima anche biograficamente al Marino [...]: trattati teologico e filosofico-cabalistici, poemi sulla creazione e infiniti esemplari di oratoria sacra». ⁶ Tuttavia, va aggiunto che Marino procede ben oltre, in una direzione che a me pare quella che condurrà alla relativizzazione delle verità cristiane operata nell'*Adone*, e di cui il commento di Pozzi segnala numerosi esempi; non a caso, del resto, proprio questa seconda *Diceria* in particolare contiene «le tracce piú vive della cronologia poetica del Marino», offrendo «all'eventuale interprete dell'*Adone* il vero campo sperimentale dell'Autore». ⁷

Possiamo accogliere l'indicazione metodologica di Pozzi anche per quanto riguarda il rapporto con il mito, qui assunto da Marino come "prisca teologia": sulla scorta di una lunga tradizione, s'intende, ma declinata secondo modalità, se non del tutto inedite, certo pochissimo praticate. Subito all'inizio, Marino rintraccia in molti miti pagani il nucleo di altrettante verità cristiane. L'elenco è sorprendentemente lungo:

Piú oso di dire: che sotto queste bende misteriose non solo si celano le fallacie delle bugiarde Deità degli Etnici, ma chiunque con zelo pio e con ingegno cattolico prende a spiarle addentro, [*Fulgen.*] vi può contemplare eziandio *adombrati* assaissimi sacramenti della Cristiana religione. Cosí ritroverà in certo modo (quantunque imperfetto) *figurata* la Trinità in Gerione, la generazione eterna in Minerva, la creazione dell'uomo in Prometeo, la rovina degli Angioli ne' giganti, Lucifero in Fetonte, Gabriello in Mercurio, Noè in Deucalione, la moglie di Lot in Niobe, Giosuè in Leucotoe, la conservazione del mondo in Atlante, l'incarnazione del Verbo in Danae, l'amor di Cristo in Psiche, le battaglie col diavolo in Ercole, la predicazione in Anfione, la risuscitazione de' morti in Esculapio, l'instituzione del Sacramento in Cerere, la passione in Atteone, la discesa al limbo in Orfeo, la salita al cielo in Dedalo, l'incendio dello Spirito Santo in Semele, l'Assunzione della Vergine in Arianna, il giudizio in Paride, e cento, e mille altre menzogne al vero applicabili, che studioso della brevità tralascio. ⁸

Una simile presa di posizione, che inevitabilmente finisce, come vedremo

6. G. POZZI, *Nota a La Musica*, in MARINO, *'Dicerie Sacre'*, cit., pp. 205-7, a p. 205. Lo stesso Pozzi segnala che una interpretazione di Cristo come «vero» e «sacro Pan» si trova anche nel sonetto *Sopra le sette parole*, n. 51 della terza parte della *Lira*, sezione *Divozioni* (cfr. G.B. MARINO, *La Lira*, a cura di M. SLAWINSKI, Torino, RES, 2007, vol. II p. 240).

7. POZZI, *Nota a La Musica*, cit., pp. 207 e 206.

8. G. MARINO, *La Musica*, in ID., *'Dicerie Sacre'*, cit., pp. 212-13; inserisco tra parentesi quadre le note apposte dallo stesso Marino. I corsivi, salvo diversa indicazione, sono miei.

subito, per parificare mito pagano e religione cristiana, non passò certo inosservata. Non credo sia un caso che Famiano Strada nelle *Prousiones Academicæ* (1617) riprenda alcuni degli esempi proposti da Marino, ma rovesciandone la successione cronologica e quindi la primazia fondativa (ovviamente, sulla scorta delle autorità patristiche). Per ragioni di spazio, conviene citare dal *Discorso intorno all'onestà della poesia* di Girolamo Preti, che l'anno successivo recupera e sintetizza le pagine di Strada:

que' Principi della Poesia così Greca, come Latina; parlo d'Orfeo, d'Omero, d'Esiodo, di Vergilio, e d'Ovidio [...], quantunque ciechi fossero fra le tenebre della Gentilità, ebber nondimeno tanto lume dalla ragione, e dalla Natura, che trassero bellissime, ed altissime materie di poetare dalle sacre carte della nostra Religione. Da' sacri libri fu da loro inventata quella mole indigesta dell'antico Chaos: quindi il Diluvio universale di Deucalione: quindi la guerra de' Giganti, ch'alzavano le moli, e i monti incontro al Cielo: quindi l'Uomo formato di fango da Prometeo: quindi i Regni d'Averno, e le pene colaggiù vendicatrici de' malvagi: quindi i Campi Elisi, fortunate abitazioni de gl'innocenti: quindi l'ultimo universale incendio, e distruzione dell'Universo, e molte altre cose somiglianti, con cui ci diedero esempio gli antichi Poeti, che da' divini misteri della nostra Fede trar si possono invenzioni, e materie non meno poetiche, che sacrosante.⁹

Le *Dicerie* non sono citate; e ovviamente, dopo l'irritazione che esse avevano provocato in Paolo V, che esacerbava quella più generale riguardante il comportamento di Marino.¹⁰ Egli si sarebbe preso la rivincita a proprio modo qualche anno dopo: la tenzone tra il suonatore di liuto e l'usignolo (*Adone*, VII 40-56) riprende i versi inseriti da Strada nelle *Prousiones Academicæ*: ma mentre Strada li usava per condannare le caratteristiche etico-stilistiche della poesia moderna, Marino se ne serve per vantarne la superiorità.¹¹

Ma torniamo alla *Musica*: forte della premessa teorica appena enunciata, nonché della ricca esemplificazione chiamata a sostenerla, Marino cerca dunque di dimostrare che «la figura di Pan è *figura* di Dio» e, più esattamente

9. G. PRETI, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, in R. CAMPEGGI, *Le lagrime di Maria Vergine. Poema eroico*, Bologna, Golfarini, 1620 (1617¹, 1618²), pp. 13-37, alle 31-32; il *Discorso*, premesso solo a partire dalla seconda edizione, è ora disponibile, con *Introduzione* e cura di D. CHIODO, in «Stracciafoglio», n. 1 2000, rivista elettronica consultabile gratuitamente all'indirizzo www.edres.it. Cfr. inoltre F. STRADA, *Prousiones Academicæ*, Romae, apud Iacobum Mascardum, 1617, pp. 155-58.

10. Rimando al quarto capitolo del documentatissimo libro di C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 125-55.

11. Un accurato confronto tra i due brani nel commento di Pozzi *ad locum* (G.B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. POZZI, Milano, Mondadori, 1976, vol. II pp. 363-71).

te, di Cristo,¹² procedendo ad un minuzioso e sofisticato raffronto punto per punto. Eccone uno stralcio:

Pan fu figliuolo di Demogorgone: Cristo è figliuolo del Padre eterno; Demogorgone fu da' creduli della vecchia età stimato primo di tutti gli altri Iddii, [*Lactan. Stat. Lucan.*] eterno di tutte le cose padre, da niuno generato, intorniato di nuvoli e di nebbie, e nelle viscere della terra abitante. Questo è simbolo del Padre, capo e radice di tutta la divina natura (parlo in quanto all'origine, non in quanto al tempo) Iddio terribile e formidabile (che tanto monta l'interpretazione di quel nome Greco) onde fu a lui in particolare assegnato l'attributo della potenza: da niuno altro prodotto, essendo egli principio della eterna produzione; di tutte le cose genitore, perché tutte le cose creò: ma nascosto dentro latebre oscure e caliginose, per esser impenetrabile agl'intelletti de' mortali: [*Psal. 17*] *posuit tenebras latibulum suum.* [*Psal. 96*] *Nubes et caligo in circuitu eius.* Alcuni confusero queste due deità [*Theodont.*] e vollero che tra Pan e Demogorgone non fusse differenza alcuna; ed ecco l'unità dell'essenza tra Padre e Figlio, che quantunque personalmente distinti, in quanto però alla sostanza divina sono amendue una cosa medesima.¹³

Accenno appena al provocatorio inserimento di Demogorgone, qui assurto – ovviamente sulla scorta di autorità anche irreprensibili – a padre di tutti gli dei e confondibile con Pan, in un rapporto che sarebbe figura di quello che il Padre e il Figlio intrattengono tra loro; con una notevole forzatura rispetto alla fonte primaria, già indicata da Pozzi nelle *Genealogie deorum gentilium*, I 3. Infatti, Boccaccio, avvalendosi di Teodonzio, nei capitoli seguenti attribuisce a Demogorgone una numerosa discendenza: primogenito è il Liti-gio, seguito da Pan, poi da Cloto, Lachesi, Atropo, da Polo, infine da Pitone. Si aggiunga che Demogorgone, che aveva già fatto una fugace apparizione nella lettera burlesca *Al Padre Naso* (come pura antonomasia vossianica: «il vostro naso, demogorgone degli altri nasi»),¹⁴ ricomparirà due volte nell'*Adone*, come divinità soprastante alle fate, e in particolare alla maligna Falsirena (XII 227, XIV 231).¹⁵ Quel che più conta è che, nonostante le proteste di or-

12. MARINO, *Dicerie Sacre*, cit., pp. 214 e 215.

13. Ivi, pp. 215-16.

14. G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1996, p. 517.

15. Come nella tradizione cavalleresca: M.M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, nella versione rifatta da Berni (libro II, ottave XIII 29-31, corrispondenti a XIII 26-29); L. ARIOSTO, *Cinque canti*, dove Demogorgone è protagonista delle prime trenta ottave del primo canto. Non credo quindi che nell'*Adone* Demogorgone sia identificabile con Plutone, come scrive M.-F. TRISTAN (*La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*, Paris, Champion, 2002, pp. 206-7; ma si vedano tutte le pp. 191-217; nel 2008 l'editore La Finestra, di Lavis, ne ha pubblicata una «versione italiana, con sostanziali modifiche», tradotta da L. Sal-

todossia, le citazioni bibliche e patristiche e le cautele limitazioni disseminate qua e là da Marino, il risultato del paragone tra Pan e Cristo non è certo lo svuotamento del mito a favore della verità cristiana, come avviene nella allegorizzazione diciamo così "autorizzata". Ciò si deve ad almeno due fattori, che si rafforzano a vicenda: innanzitutto, alla strutturazione retorica del brano, perché la capacità davvero "ingegnosa" dell'autore di coonestare, con una interpretazione in chiave cristiana, anche gli elementi più marginali e più peregrini del mito, finisce per attirare l'attenzione del lettore su quest'ultimo, anziché sul suo coatto compimento cristiano. In secondo luogo, i termini usati da Marino, «adombrata», «figurata», «figura», fanno sorgere il sospetto che egli intenda proporre una lettura non allegorica ma, più esattamente, figurale del mito classico. Non che fossero mancate interpretazioni figurali del mito, come ci ricorda Auerbach:¹⁶ ma la mole della lista dei miti convocati da Marino, la rigorosa applicazione di ciascuno di essi a un equivalente cristiano, infine l'insistita ricerca di corrispondenze precise anche tra i dettagli più minuti, che rendono queste pagine una sorta di compendio del sistema mitico, costituiscono probabilmente un *unicum* nella storia dell'interpretazione figurale; tanto più che esse sono collocate all'interno del genere omiletico, cioè di una produzione sacra.

Come ormai sappiamo bene, esiste una precisa differenza tra figura e allegoria, che permane salda nonostante le parziali sovrapposizioni che si sono verificate nel corso della storia: 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 che, come abbiamo visto, svuotava di valore veritativo il mito, rendendolo un puro significante di altro significato (non a caso, quando comprensibili ragioni di prudenza gli

varani, dal titolo *Sileno barocco. Il "Cavalier Marino" fra sacro e profano*), perché egli è sí signore di Falsirena in quanto signore delle fate, e ha quindi la potestà di punirla, come minaccia Sofrosina («Dal fier Demogorgon con qual flagello / punita allor sarai di tua follia?»: *Adone*, XII 227 5-6), ma il padre di lei è Plutone (XII 123 8: «di Proserpina figlia e di Plutone»; XII 227 7-8: «Qual castigo n'avrai grave e severo / dal tuo gran padre c'ha sotterra impero?»). Tuttora assai utile C. LANDI, *Demogorgone. Con saggio di nuova edizione delle 'Genologie deorum gentilium' del Boccaccio e silloge dei frammenti di Teodonzio*, Palermo, Sàndron, 1930. Alla storia ivi abbozzata della fortuna di Demogorgone aggiunge un tassello G. SCARLATA, *Il Demogorgone nel 'Baldu' di Teofilo Folengo*, in «La tradizione», a. III 1930, pp. 3-9.

16. Nel fondamentale *Figura* [1938], in E. AUERBACH, *Studi su Dante*, trad. it. di M.L. DE PIERI BONINO e D. DELLA TERZA, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 176-226.

consiglieranno di [far] sovrapporre delle allegorie ai singoli canti dell'*Adone*, egli – che ne fosse l'autore o l'ispiratore – non si curerà affatto delle incongruenze anche palesi fra esse e il testo allegorizzato, finendo in tal modo per svuotare di senso il modo allegorico di interpretazione). Così operando, Marino, contro il parere opposto di molti suoi contemporanei, recupera il sistema mitico alla verità; e, per ciò stesso, restituisce dignità veritativa a quella poesia che lo assume come soggetto. Si tratta, dunque, di una pari dignità rivendicata al mito e alla poesia sul piano che piú conta, quello del rapporto con la verità: secondo Marino, anche il *mythos* pagano ha lo stesso valore veritativo del *lògos* cristiano, non gli è subordinato. Si delinea, qui, il progetto di una sorta di "riconquista" mitica, di una audacia ai limiti dell'empietà.¹⁷ Quanto questa rivendicazione sia decisiva per una poesia, come quella di Marino, che si abbevera continuamente e costitutivamente alle fonti del mito, è inutile sottolineare: basti il richiamo all'*Adone*.

Eccoci giunti finalmente al poema mitologico, che è tale per motivi fin troppo ovvi, ma anche per un altro aspetto, meno considerato: cioè la pervasiva presenza di un tratto che potremmo definire costitutivo del mito, vale a dire la metamorfosi. So bene che sostenere l'essenzialità della metamorfosi nell'*Adone* non è facile, dopo le riserve espresse da Pozzi, secondo il quale Marino, a differenza di Ovidio, «rifiuta [...] la metamorfosi come punto di connessione delle storie», cioè come tecnica narrativa, come forma della narrazione, potremmo dire; ancora piú drastico il commento del maestro friburghese all'ottava 411 del XIX canto:

La metamorfosi del cuore è inedita; e permette al M. d'introdurre un rapporto piú diretto fra il punto di avvio ed il risultato finale della trasformazione; a riprova che il tema della metamorfosi nell'*Adone* è marginale; il poeta rifugge dal toccare il vero significato che sta alla base del concetto di metamorfosi: l'intercambiabilità delle sostanze; e si ferma sui rapporti che hanno tra di loro le apparenze.¹⁸

Tuttavia, la questione non pare risolvibile in termini così netti: mi sembra

17. Sull'odor «di blasfemia» esalante da un'altra diceria, quella dedicata alla Sindone, cfr. E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 123. Torna su questi argomenti, aggiungendo altre tessere, M. CORRADINI, *Marino e la Bibbia*, di prossima pubblicazione nell'opera collettiva *La Bibbia nella letteratura italiana*, diretta da P. Gibellini. Dello stesso Corradini si veda anche, sulle allegorie dell'*Adone*, *Ragione, amore e sdegno nella 'Gerusalemme liberata' e nell'Adone*, intervento letto al Colloque International *L'Adone' du Cavalier Marin (Paris, 1623)* / Convegno internazionale *L'Adone' di Marino (Parigi, 1623)*, Padova, Università degli Studi, 9-11 dicembre 2010, che apparirà negli Atti, i.c.s.

18. POZZI, *Commento a MARINO, L'Adone*, cit., vol. I p. 52 e vol. II p. 693.

infatti di poter dire che nel passaggio da cuore a fiore c'è appunto intercambiabilità di sostanze; e che la somiglianza dell'aspetto, cioè i «rapporti» tra le «apparenze», costituisce il pretesto per legittimare la trasformazione di una sostanza nell'altra. Del resto, lo stesso commento di Pozzi suggerisce, in più occasioni, il ruolo essenziale svolto dalla metamorfosi nella costruzione del poema, già a partire dal trattamento che il poeta riserva alle fonti: le operazioni che Marino compie su di esse «non sono già di essenza allusiva, ma sono vere operazioni trasformative dei vecchi significati presenti nelle fonti». ¹⁹ Ad altro livello testuale, analizzando il canto xiv, Pozzi può scrivere che

Il travestimento è dunque il nodo operante che regge la meccanica del racconto, un tema questo quanto mai in linea con la radice gnoseologica da cui germogliava il gusto di allora (cfr. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France...*, 51-80). [...] Funziona quindi perfettamente la traslitterazione di un genere letterario in un altro, in quanto essa è il segnale dei mutamenti che avvengono nella rappresentazione delle cose. ²⁰

Non sorprende dunque che Paolo Cherchi, il quale prima e in modo più approfondito di altri è tornato sull'argomento, giunga, pur accogliendo le premesse di Pozzi, a conclusioni ben differenti: non solo la metamorfosi, come tutti i lettori, del resto, possono facilmente constatare, è «soggetto fondamentale e uno dei temi più frequenti nella sua opera», ma addirittura il poema stesso si configura «come una metamorfosi in atto». ²¹

Sono conclusioni che a me pare di poter condividere, anche perché consentono di accordare due posizioni critiche che sembrerebbero inconciliabili: il sostanziale disinteresse mariniano per la descrizione dei singoli fenomeni metamorfici si deve al fatto che essa era già stata sfruttata al meglio da Ovidio (e anche da Dante in *Inferno*, xxv, come è noto). ²² Non era dunque

19. Ivi, vol. I p. 90.

20. Ivi, vol. I p. 90 e vol. II pp. 537-38.

21. P. CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 25 e 29 (e si vedano anche le pp. 32-33). Sulla natura intrinsecamente metamorfica dell'*Adone* insiste anche M.C. CABANI, *Le parole del cinghiale: Adone*, XVIII, 236-239, in «Studi secenteschi», a. XLVI 2005, pp. 71-89, con acute osservazioni che richiamerò più avanti.

22. La bibliografia sull'argomento è vasta: si vedano almeno R. GUARDINI, *Le metamorfosi nell'ottavo cerchio dell'Inferno* [1950], in Id., *Studi su Dante*, trad. di M.L. MALLASCHINI e A. SACCHI BALESTRIERI, Brescia, Morcelliana, 1986, pp. 337-63; E. SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 189-219; T. BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della 'Commedia'*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993 (1984¹), pp. 100-80; P. FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 155-67; e il bel saggio di B. GUTHMÜLLER,

possibile gareggiare col modello – tanto piú per perfezionarlo, secondo una costante della poetica mariniana – su quel piano. Si poteva però assumere la metamorfosi come principio costruttivo del poema, sfruttando anche in questo caso un suggerimento di Ovidio, ma applicandolo ad altri livelli del testo: il poema che assume le metamorfosi come *a priori* tematico, ideologico e addirittura, come vedremo, ontologico, che racconta o almeno evoca centinaia di metamorfosi, il cui personaggio principale si metamorfizza piú volte, che trasforma gli intertesti di cui si serve, nel dopo-poema finisce per modificare esso stesso la propria forma. In tal modo, si realizza nell'*Adone* una solidarietà tra forma del contenuto e forma dell'espressione che insiste sul medesimo nucleo, che è insieme di senso e formale: la metamorfosi, posta dal pensiero mitico all'origine del mondo, considerata la legge che ne regola il funzionamento, e come tale assunta dall'*Adone*, diviene, in perfetta coerenza, il principio formale che governa anche il meccanismo del poema.

Per completare il nostro periplo attorno all'*Adone* occorre ora chiamare in causa altri due elementi: il mito e la metafora. Non occorrerà insistere sul legame che intercorre tra metamorfosi e mito: esso è probabilmente consustanziale, e in ogni caso inscindibile da quando Ovidio ha scelto quel titolo, quella forma del divenire e quella particolare forma di narrazione per consegnare al mondo occidentale il patrimonio dei miti greci (e non solo). Una giovane e valida studiosa, Monica Bisi, si è spinta oltre, mostrando come la metamorfosi possa essere considerata lo stile di pensiero tipico della visione mitico-pagana del mondo. Del resto, ne offre un convincente esempio lo stesso *Adone*: poema in cui miti e metamorfosi si intrecciano tanto strettamente da risultare inscindibili.²³ Si aggiunga che in esso è cardinale il tema del capro espiatorio – costituito ovviamente da Adone – con le caratteristiche e i passaggi illustrati da Girard:²⁴ il protagonista d'eccezione (Adone lo

“Transformatio moralis” e “transformatio supernaturalis” nella ‘Commedia’ di Dante, in Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri, a cura di A. GHISALBERTI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 61-77 (poi, col titolo “Transformatio naturalis”, “moralis” e “supernaturalis” nella ‘Commedia’ di Dante, in Id., Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento, Roma, Carocci, 2009, pp. 42-57).

23. «Il poema di Marino [...] è metamorfico in quanto mitico e mitico in quanto metamorfico»: M. BISI, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia e letteratura dell'età moderna e contemporanea, Univ. Cattolica di Milano, a.a. 2008-2009, pp. 75 sgg. La tesi, discussa nel 2009, è in parte disponibile sul sito www.tesionline.unicatt.it; la parte dantesca è stata pubblicata nell'«Alighieri», n.s., a. LI 2010, fasc. 35 pp. 153-70, col titolo *Forme dell'espressione e dinamiche della conversione: il capovolgimento delle rime nel passaggio dall'‘Inferno’ al ‘Purgatorio’*.

24. Rimando a due soli testi, a parer mio essenziali: R. GIRARD, *Il capro espiatorio* [1982], trad.

è per la sua bellezza), lo scatenarsi dell'invidia mimetica (Marte e Vulcano desiderano anch'essi Venere, come Adone e in competizione con lui; Malagorre e Falsirena desiderano Adone, come Venere e in competizione con lei), l'uccisione collettiva del capro espiatorio (a uccidere Adone, come sappiamo, è il cinghiale; ma sappiamo anche che il delitto avviene in esteso concorso di colpa), la metamorfosi del capro espiatorio, infine il ristabilimento della pace turbata. Detto tra parentesi, le categorie di Girard parrebbero più adatte a rendere conto del «poème de paix», in particolare nella sua realizzazione nel xx canto, che non altre interpretazioni, pur ingegnose e fondate; ma ora mi importa far notare che Girard ha mostrato il legame stretto e originario esistente tra il tema del capro espiatorio, con annessa metamorfosi, e il sistema mitico (cui si opporrà la Rivelazione cristiana).

Proviamo ora a trasferire la nostra indagine al più minuto livello della *elocutio*, nel quale possiamo cogliere la netta predominanza di un'altra indiscussa protagonista, cioè la metafora. Essa va ovviamente intesa nell'accezione ampia già autorizzata da Aristotele e poi sostenuta da Tesauro, il quale la fa coincidere, in buona sostanza, con tutte le figure di pensiero e ne fa la base su cui erigere il "concetto" (per dirla con Marino) o "argutezza": in questo senso, anche l'antitesi, in cui molti studi, a partire da quelli di Pozzi, hanno individuato una delle figure più tipiche dell'*Adone*, è una metafora, esattamente una metafora di opposizione. La predominanza della metafora, in una accezione che tende quindi a sconfinare in quella di concetto o argutezza, fu colta subito dai contemporanei del poeta: basti ricordare il malevolo ma acuto Stigliani, che attaccò e mise in burla lo «stil metaforuto» dell'*Adone*.²⁵ I rapporti che legano tra loro mito e metafora passano innanzitutto attraverso la possibilità di individuare nella metafora l'esistenza di un nucleo narrativo, sia pure contratto: che così fosse, se ne era già reso conto Tesauro, il quale, trattando della «Metafora Terza», quella di «Equivoco», aveva scritto:

it. di C. LEVERD e F. BOROLI, Milano, Adelphi, 1987; ID., *Vedo Satana cadere come la folgore* [1999], a cura di G. FORNARI, ivi, id., 2001.

25. Il concettismo mariniano sarà anche moderato, come hanno mostrato, sulle orme degli accenni di Pozzi nell'*Introduzione alle 'Dicerie sacre'* (cit., p. 63), la Colombo e Besomi in studi ormai classici (C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1967; O. BESOMI, *Ricerche intorno alla 'Lira' di Giambattista Marino*, ivi, id., 1969; e si aggiunga la bella antologia G.B. MARINO, *Amori*, a cura di A. MARTINI, Milano, Rizzoli, 1982), ma è capace di un'ardua sintesi tra ricorso al concetto (*inventio*) ed eccellenza elocutiva (*elocutio*) che lo rende incomparabilmente superiore a quello dei concorrenti anche più spericolati e ne aumenta quindi la forza d'urto.

Finalmente, da questo Genere (cosa degna di risapersi) vedrai tu nascere i piú bei *Gruppi Tragici* o *Comici*, che abbian trovato, o trovar possano i Poeti, o Romanzieri. Peroché tutti avran per fondamento uno Equivoco, o di una Persona per un'altra, o di un'Azione, o *Tempo*, o *Luogo*, o d'altra circostanza per altra. E da questo *Equivoco fondamentale*, nascono in conseguenza molti altri *Equivochi episodici*, *Avvilupamenti*, e *Peripezie* maravigliose, e strane; che tolgono la fede al *vero*, o la danno al *falso*: e finalmente le inaspettate e piacevoli *Agnizioni*, quando l'*Equivoco* si chiarisce, e il *Nodo* si disnoda.²⁶

Toccherà a Vico approfondire, con la sua geniale laconicità, l'intuizione di Tesauro: «ogni metafora [...] vien ad essere una picciola favoletta».²⁷ La metafora, dunque – possiamo concludere con Rella – è «un piccolo racconto, un piccolo mito, una breve narrazione, sintesi e composizione di fatti, che unisce in sé l'eterogeneo», esattamente come fa il mito. Non basta: come ha ben colto lo stesso Rella, la metafora non rappresenta solo «l'elemento nucleare del racconto», ma è anche «un frammento di metamorfosi».²⁸ A queste giuste parole di Rella, possiamo accostare l'acuta intuizione di Maria Cristina Cabani, che suggerisce di «esplorare la funzione metamorfica (cioè di scambio e trapasso fra le specie) assolta da figure come la similitudine e in particolare la metafora (nella quale il processo di sostituzione delle forme è dato come avvenuto)»;²⁹ e, soprattutto, le rigorose riflessioni di Monica Bisi. In seguito ad una accurata analisi testuale di alcuni passi del poema di Marino, la studiosa può concludere che la metamorfosi, che è «legge generale dei fenomeni naturali nel mondo dell'*Adone*», ha in esso «un preciso corrispettivo retorico, la metafora»: «non solo per il fatto che abbiamo rilevato nei racconti di metamorfosi la presenza di numerose metafore, quanto piuttosto perché, in generale, ciò che l'una fa accadere sul piano ontologico, l'altra provoca sul piano retorico-formale».³⁰

Abbiamo dunque stretto in un unico nesso tre componenti fundamenta-

26. E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670 [1654¹], p. 393.

27. G. VICO, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744], lib. II, sez. 2 cap. 2.1, in ID., *Opere*, a cura di A. BATTISTINI, Milano, Mondadori, 1990, p. 588.

28. F. RELLA, *La battaglia della verità*, Milano, Feltrinelli, 1986, risp. pp. 53 e 10.

29. CABANI, *Le parole del cinghiale*, cit., p. 76 n.

30. BISI, *Poetica della metamorfosi*, cit., p. 132 (ma si vedano tutte le pp. 116-37). A questo proposito bisogna anche ricordare che una delle maschere dell'io poetico mariniano è proprio Proteo, il dio metamorfico per eccellenza. Mancando qui lo spazio per una trattazione autonoma, rimando a due contributi che offrono gli elementi di partenza: DE MALDÉ, *Giovan Battista Marino*, cit., pp. 95-96, ed E. BELLINI, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 122-26. Senza dimenticare, ovviamente, i precedenti storici e i significati religiosi e filosofici del ricorso al mito di Proteo, per i quali è d'obbligo il

li dell'*Adone*, mostrandone l'intima solidarietà: il mito, la metamorfosi, il concetto (sotto la specie della metafora, nelle sue varie declinazioni). Non so quanto il legame fosse chiaro, sia a Marino sia ai suoi contemporanei; per quanto riguarda gli avversari, in vita e postumi, di lui e dei suoi seguaci, essi percepirono almeno lo stretto rapporto che univa il «concetto» e le «favole», vista la simmetria esistente tra gli attacchi al primo e quelli alle seconde. Naturalmente, ad essere attaccato è l'uso oltranzista del concetto, cioè quell'uso non subordinato alle leggi retoriche del decoro e alle leggi religiose della morale: perché si tratta di un uso che proclama, nei fatti più che in teoria, l'autonomia del concetto (della metafora nella sua accezione più ampia, e quindi della poesia), tendendo a farne un nesso linguistico che crea da sé i propri significati e la propria sfera valoriale, riluttante quindi ad inserirsi nell'assiologia vigente e codificata.³¹

Ho appena scritto «nei fatti, più che in teoria», e ciò è vero, in linea generale. Ma non vanno tuttavia dimenticate le numerose dichiarazioni teoriche di Marino, importanti e coerenti anche se occasionali, perché nate quasi sempre dall'esigenza di difendere le proprie opere – e se stesso – dalle ricorrenti accuse che venivano loro rivolte da più fronti. Dalla polemica con Ferrante Carli (1613-1614) alla lettera a Girolamo Preti del 1624, Marino non fa altro che patrocinare lo spostamento della poesia dall'ambito del verosimile retorico a quello del verosimile poetico, che legittima il ricorso all'improbabile o addirittura all'impossibile, in nome del fine, divenuto ormai supremo, della meraviglia (e del successo che ne consegue); e il parallelo spostamento dei metodi e dei fondamenti della critica letteraria dalla «buona e soda dottrina», argomentata con «buona loica», ai «paralogismi» e agli «argomenti sofisticati». La lettera a Preti, in cui egli difende l'opinione di Agazio di Somma, che aveva «paragonato, anzi preferito l'*Adone* alla *Gerusalemme*» rappresenta il culmine di questa strategia: pur dichiarandosi d'accordo che «il parallelo» «per molti rispetti [è] sproporzionato», non gli pare il caso di menarne «tanto schiamazzo»,

poiché tutte le proposizioni si sogliono intender con le debite clausule e circostanze, ed a questo modo si può far riscontro anche fra l'*Iliade* e l'*Ancoia*; né opinione si trova così stravagante e falsa, che non si possa, se non sostenere con ragioni conclu-

rimando a H. DE LUBAC, *Pico della Mirandola. L'alba incompiuta del Rinascimento* [1974], trad. it. Milano, Jaca Book, 1994.

31. Mai, come nel barocco, la poesia (e l'inconscio che si manifesta nell'oltranza figurale di essa) è stata al potere: non a caso, «le contestazioni del barocco furono in qualche misura, subito e sempre, repressione razionale delle libertà proprie della letteratura» (cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997 [1982¹], p. 87).

denti, almeno difendere con *argomenti sofisticati*, tanto più le cose poetiche, le quali sono più di tutte le altre dubbiose e disputabili.³²

Non paia, questa, una deviazione inopportuna rispetto al nostro percorso: non solo perché essa evidenzia una caratteristica di Marino che la pur imponente bibliografia non mi pare aver ancora esaminato in modo sistematico, vale a dire il suo ruolo di critico che propone idee guida al dibattito che seguirà; ma soprattutto perché essa ci riconduce nell'ambito di quella neosofistica di cui Marino, può, a giusto titolo, essere considerato un importante rappresentante, se non addirittura il campione,³³ almeno in Italia. Gli avversari della neosofistica ripetevano, contro di essa, l'accusa che già Platone lanciava contro Gorgia, per bocca di Socrate: quella di rendere più forte il discorso più debole; e di ottenere ciò per pura virtù retorica, grazie all'uso abile e spregiudicato della parola, in particolare delle sue qualità musicali, ritmiche, foniche (psicagogiche, insomma). Il che ci riporta, come ognuno vede, al nocciolo del discorso: la pretesa di autonomia assoluta della parola – e della poesia, che ne costituisce la forma più significativa –, la sua volontà/capacità/possibilità di rispondere solo a se stessa, alle proprie regole interne, collocandosi quindi al di fuori delle leggi morali, religiose, politiche, di decoro, imposte da qualsivoglia autorità.

La messa all'Indice dell'*Adone* fu certamente dovuta a molteplici motivi; ma non pare proprio che vi giocassero un ruolo preponderante le «lasciviette» erotiche sparse qua e là,³⁴ del resto poco numerose e più maliziose che esplicite (per un confronto, si pensi ai blocchi di versi francamente pornografici di alcuni *Epitalami*). Il problema era ben altro, cioè, come aveva già segnalato Pozzi, l'«assunzione in chiave profana di miti agiografici, che è continua nell'*Adone*: comprensivi quelli che toccano lo stesso Cristo [...]». Il

32. MARINO, *Lettere*, cit., p. 394 (la lettera, la n. 216, datata 1624, è indirizzata a Girolamo Preti: miei i corsivi). In quest'ultimo paragrafo riprendo e sintetizzo le pp. 51-56 del mio *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggio del Barocco*. Atti del Convegno di Lecce, 23-26 settembre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 41-70, cui rimando anche per la bibliografia. Sulla disputa con Carli, resta fondamentale C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi secenteschi», a. XVI 1975, pp. 69-155.

33. Proprio sulle *Dicerie sacre* fa perno Fumaroli nel delineare un Marino «sofista laico» e seguace della seconda sofistica, «qui se caractérise essentiellement par le triomphe de genre épictictique privé de finalité civique ou judiciaire» (M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, pp. 213 e 216).

34. MARINO, *Lettere*, cit., p. 415 (n. 229, ad Antonio Bruni, 1624). Anche se esse, come propone D. BOILLET (*Les scandaleuses libertés du style lascif dans l'Adone' de Marino*, in «Italiens», a. XI 2007, pp. 379-418) in un recente e acuto articolo, finiscono per fare sistema con la visione del mondo che ho tentato di descrivere.

mito cristiano, con questa serie di proporzioni, veniva relativizzato»,³⁵ secondo una strategia che abbiamo visto operante fin dalle *Dicerie Sacre*. Si direbbe che Marino non cogliesse fino in fondo, se non la portata, almeno le conseguenze dell'operazione che andava conducendo: se sono queste, come ritiene Pozzi, le «certe bagattelle, le quali non pregiudicano punto alla religione cattolica», su cui egli invita il cardinale censore Pio di Savoia a non «dimostrarsi molto scropoloso».³⁶

Forse, arrivando di Francia, egli non riuscì subito a rendersi conto che il clima culturale e religioso stava rapidamente cambiando, e ancor più rapidamente dopo l'ascesa al soglio di Urbano VIII, il papa-poeta, che si opponeva frontalmente al principe dei poeti³⁷ (anche se va detto che la disputa attorno a Marino durò a lungo); o, forse, coglieva nel vero Sforza Pallavicino quando, alcuni anni dopo, avrebbe scritto che Marino «carebat philosophico ingenio».³⁸ Era probabilmente un tentativo di salvare, oltre che i meriti della Compagnia di Gesù, ciò che in Marino era salvabile a quell'altezza cronologica, cioè le sue magistrali qualità stilistiche e musicali (retoriche, in una parola), relegando il resto in una sorta di limbo di inconsapevolezza irriflessa. Anche se oggi alcuni tendono ad assegnare a Marino un sapere filosofico profondo, espresso con grande coerenza nel testo,³⁹ personalmente sono incline a credere che Pallavicino non avesse torto; o, quantomeno, credo che

35. G. POZZI, *Guida alla lettura*, in MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 1 p. 63; e come confermano gli apporti documentari reperiti e discussi in CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, cit., passim. Della stessa opinione RUSSO, *Marino*, cit., spec. pp. 266-67, ma passim.

36. MARINO, *Lettere*, cit., p. 415 (n. 229, ad Antonio Bruni, 1624; e, indirettamente, al cardinale censore Pio di Savoia).

37. M. FUMAROLI, *L'ispirazione del poeta' di Poussin: i due Parnasi*, in ID., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo [1994]*, trad. it. di M. BOTTO, Milano, Adelphi, 1995, pp. 81-196, spec. le pp. 147-52.

38. S. PALLAVICINO, *Vindicationes Societatis Iesu*, Romae, Typis Dominici Manelphi, 1649, pp. 123-24. Sul giudizio di Pallavicino si vedano le pagine di BELLINI, *Umanisti e Lincei*, cit., pp. 139-45 e 121-26, che allargano felicemente il quadro alle reazioni della cerchia barberiniana, papa Urbano VIII compreso (si aggiunga il severo giudizio di Campanella: «Adonis adoratio [...] Quod renovat lascivus Marinus in saeculo nostro»: T. CAMPANELLA, *Rationali philosophiae pars quarta videlicet Poëticorum liber unus iuxta propria principia*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di L. FIRPO, vol. 1. *Scritti letterari*, Milano, Mondadori, 1954, p. 934); e di C. CARMINATI (*Introduzione a F. MENINNI, Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura della stessa, Lecce, Argo, 2002, pp. XII-LXVII, spec. le pp. XLIX-LIII).

39. Esempiare, in questo senso, il ponderoso libro di TRISTAN, *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*, cit. Si legga però la recensione di M. BISI, *Marino filosofo? Intorno a una recente monografia mariniana*, in «Testo», a. XXV 2004, fasc. 48 pp. 109-16, che manifesta alcune riserve sul sapere filosofico di Marino e sulla sua eventuale trascrizione letteraria.

sia necessario distinguere tra *intentio auctoris* e *intentio operis*. Marino fu uno straordinario animale da poesia, pronto a sacrificare, senza alcun rimpianto, qualunque cosa alla parola. La sua stessa biografia, così ricca di incidenti piú o meno gravi (e che solo per caso o per l'intervento di influenti protettori non ebbero fine tragica) con i colleghi poeti, con i potenti del tempo, con la censura ecclesiastica lo testimonia. Non libertinismo consapevole, dunque, né apologia sistematica del paganesimo, né adesione convinta, anche se da nicodemita, a qualche posizione eretica:⁴⁰ piú semplicemente, come molti (da Flora a Capucci, a Pozzi, a Pieri, a Carminati, a Russo) hanno già riconosciuto, con accenti e sfumature e giudizi diversi, una fedeltà assoluta ad una vocazione che poneva in primo piano la parola, nei suoi valori fonici, ritmici, musicali, e anche nei suoi aspetti semantici, sebbene con scarsissima attenzione al piano di realtà che in essi era inevitabilmente implicato. Francesco Paolo Raimondi, a parer mio giustamente cauto sulla presenza nell'*Adone* di un sistema filosofico coerente, segnala tuttavia che «nonostante la pluralità delle fonti di pensiero, l'*Adone* ha una sua indiscutibile unità. Il nodo centrale che tiene unita, tanto sotto il profilo poetico quanto sotto quello filosofico, una così imponente mole di versi è quello della bellezza».⁴¹ Ad essa, infatti, Marino, per bocca del cinghiale, assegna un compito ben significativo: «ma la beltà, che vince un cuor divino, / può ben anco domar spirito ferino» (*Adone*, xviii 236-37). In questi versi par di cogliere, insieme alla ripresa di un motivo antichissimo, un anticipo della foscoliana concezione della bellezza come unico ristoro alle «nate a vaneggiar menti mortali».⁴²

Se questa fu l'*intentio auctoris*, come mi pare di poter sostenere, tutt'altra è però l'*intentio operis*. Con giusta nemesis, del resto: perché è ovvia conseguenza che l'opera di chi proclama – se mi è lecito l'anacronismo – l'assoluta autonomia della letteratura si svincoli appunto dalla potestà del suo autore, si autonomizzi anche rispetto a lui. Dal punto di vista dell'*intentio operis*, non ci

40. Anche se non sono da trascurare le argomentazioni, che accentuano gli aspetti eretici dell'*Adone*, addotte da F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone' di G.B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 52-56, e ID., *I trastulli del cinghiale*, in *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Toronto, Dovehouse Editions, 1989, pp. 301-16 (altri tasselli, che non riguardano l'*Adone*, il critico aggiunge in *Dieci pezzi sacri del Marino: per un'edizione della 'Lira II'*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. CRIVELLI, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 348-70). Piú assertivo, e meno convincente, D. PIETROPAOLO, *Echoes of Heresy in the Ascent to the Third Heaven*, ivi, pp. 193-200.

41. F.P. RAIMONDI, *Tracce vaniniane nell'Adone' del Marino?*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, cit., pp. 347-83, a p. 358.

42. U. FOSCOLO, *All'amica risanata*, v. 12. Sul Foscolo mitopoeta si veda il fondamentale L. DERLA, *L'isola il velo l'ara. Allegoria e mito nella poesia di Ugo Foscolo*, Genova, ECI, 1984.

sono dubbi che l'*Adone* sia un testo campione della *Weltanschauung* mitica, una sorta di manifesto, nel cuore della civiltà cristiana (o, meglio, cattolica, e cattolica riformata) del Seicento, della civiltà pagana, fondata com'è sul nesso inscindibile tra mito e metamorfosi. Esso riceve ulteriore forza da un ricorso alla metafora che è pervasivo e inarrestabile: pervasivo nel senso che investe pressoché l'intera superficie testuale, a volte con concentrazioni di altissima densità; inarrestabile perché instaura una semiosi illimitata, nella quale ciascuna cosa può essere metafora di ciascun'altra, a motivo della rinuncia al fondamento ontologico. In tal modo, metafora e metamorfosi, come è già stato scritto benissimo da Monica Bisi, sono le due facce, retorica e ontologica, di una medesima medaglia: la visione di un mondo caratterizzato dalla continua mutabilità – che vale intercambiabilità e sostanziale identità – delle forme. Coglieva dunque nel segno, più di quanto non siamo usi pensare, il solito Marino, quando sbottava impaziente di fronte alle dispute definitorie scatenate sull'*Adone*: «ma se altri non vorrà chiamarlo “eroico” perché non tratta d'eroe, io lo chiamerò “divino”, perché parla de' dei».⁴³

Non ignoro che le medesime osservazioni si possono fare su altre opere di altri autori: ma quello che pure non si può ignorare, e che infatti non fu ignorato dagli intellettuali cattolici più consapevoli contemporanei di Marino, è la grande forza d'urto dell'*Adone*, che possiamo far dipendere da almeno due fattori. Innanzitutto, l'imponente lunghezza dell'opera, che lo stesso Marino invitò a inserire tra gli elementi di giudizio critico, tramite i ripetuti con-

43. MARINO, *Lettere*, cit., p. 395 (n. 216, a Girolamo Preti, 1624). L'affermazione è tanto più significativa in quanto pochi anni prima Francesco Bracciolini aveva pubblicato *Lo scherno degli dei* (1618; ristampato nel 1626 accresciuto di sei canti), nella cui prefazione attaccava duramente quei poeti che divulgavano «le false dottrine» mitologiche come se fossero vere. L'avviso valeva anche per la poesia idillica in generale (e l'idillio mitologico in particolare) in cui il circolo barberiniano vedeva una istigazione alla idolatria (vd. D. CHIODO, *L'idillio barocco dai prodromi agli anni dell'Adone*, in «Proteo», a. I 1995, pp. 33-43). Sui rapporti con Bracciolini si veda la nota di Pozzi in MARINO, *L'Adone*, cit., vol. II pp. 385-86, e, soprattutto, l'articolo di M.C. CABANI, *Un canto nel canto: le vergogne del cielo ('Adone' VII 167-228)*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. SANTAGATA e A. STUSSI, Pisa, ETS, 2000, pp. 251-70. Si rileggano anche le osservazioni di Guglielminetti: il collegamento dell'*Adone* con le *Metamorfosi* e l'assegnazione ad esso della qualifica di «divino» sono una tesi critica geniale, «qui fait de son auteur le maître de la poésie mythologique moderne; une trouvaille tout à fait étonnante, si l'on pense que Marino refuse dans un moment aussi difficile l'aide qui pouvait lui venir du discours critique de Chapelain» sull'*Adone* come poema epico di pace, tessuto secondo le regole (M. GUGLIELMINETTI, *Marino et la critique de son temps*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France-Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*. Actes du Colloque international sur le Commentaire, Paris, [19-21] mai 1988, Textes réunis et présentés par G. MATHIEU-CASTELLANI et M. PLAISANCE, Paris, Aux amateurs des livres, 1990, pp. 263-70, a p. 269).

fronti con la *Gerusalemme Liberata* e con l'*Orlando furioso* disseminati nelle sue *Lettere*, fino alla dichiarazione consegnata a quella a Giulio Strozzi del 5 gennaio 1621.⁴⁴ In secondo luogo, l'indubbia maestria formale dell'autore, capace di costellare quel lunghissimo poema di una gran quantità di pezzi dotati di grande bellezza (anche se, probabilmente, allora come oggi, una lettura continuata dovesse ingenerare sazietà). È questo valore aggiunto del bello, assente in tanti altri testi analoghi, che rende particolarmente attraente, e quindi moralmente pericoloso, questa sorta di manifesto del neopaganesimo. Si aggiunga, poi, che il tema principale di esso è l'amore, in tutte le sue forme:⁴⁵ non l'agape cristiana, s'intende, ma la forza invincibile, ingovernabile e molto spesso violenta, di Eros.⁴⁶ Si tratta di una scelta pressoché inevitabile, date le premesse, poiché l'ambito amoroso è, fin dalle origini, quello «su cui più forte è stato il dominio del linguaggio poetico».⁴⁷ L'io poetico afferma la validità del legame tra *eros* e poesia non solo per sé stesso e per la propria produzione (nell'autobiografia di Fileno: *Adone*, IX 62), ma anche per la poesia italiana, superiore alle altre proprio in quanto amorosa (ivi, IX 177).⁴⁸ Se li si

44. «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; perciocché le storiette e le cartucce alla fine son portate via dal vento, ed i volumi grossi e pesanti se ne stanno sempre immobili» (MARINO, *Lettere*, cit., p. 293 n. 157).

45. È ancora la Cabani a notare l'equiparazione (e quindi la relativizzazione) di tutte le forme dell'*eros* e la parentela tra *eros* e metamorfosi: «la passione del cinghiale finisce anche per equiparare fra loro le più diverse forme di amore: umano, divino, bestiale, omo e eterosessuale [...]. L'interesse di Marino per gli aspetti femminili di Adone è troppo spiccato per essere assunto come semplice indizio della natura non virile, dunque non eroica del protagonista, parodia dell'eroe epico. La sua incertezza sessuale (che rende incerta anche la natura sessuale dei suoi amanti) estende al sesso il motivo centrale della metamorfosi. Non identificazione, travestimento, libero scambio e, soprattutto, convivenza di forme opposte coinvolgono anche quel piano» (CABANI, *Le parole del cinghiale*, cit., pp. 87-88).

46. Sui legami tra violenza e Amore nell'*Adone* (e in altre opere di Marino), si veda A. BENASSI, «L'arco proprio adoprà d'archetto». *Lettere, armi e amori in G.B. Marino*, in *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a cura di F. BONDI e N. CATELLI, Pisa, Pacini Fazzi, 2009, pp. 61-77.

47. RELLA, *La battaglia della verità*, cit., p. 29. Si rileggano anche queste acute frasi di Pieri: «Marino, la cui esperienza vitale par tutta risolta nell'ambito della letteratura, e di fatto lo è, non è comunque risolvibile nelle semplicistiche categorie dell'"art pour l'art". Se, a un polo di quella esperienza, v'è la "maniera" [...], all'altro v'è l'"eros". Non quello trascurabile, innocuo, ammanierato dei "contenuti". Quello, insidioso, del "messaggio formale" veicolato da un modo di realizzare l'esperienza letteraria subendone, quasi eroticamente, "oscuramente", la penetrazione fantastica» (M. PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976, p. 31).

48. Su questo argomento, si veda anche il commento di Pozzi a MARINO, *L'Adone*, cit., vol. II p. 428 (e passim).

colloca su questo sfondo, diventano ben piú pregnanti e meno moralistici i ripetuti inviti – provenienti ad esempio da Campanella, da Ciampoli, da Villani – ad abbandonare la tematica amorosa per altri argomenti, preferibili in quanto meno compromessi con una poesia che pareva proporsi di giungere alla soglia di una esperienza conoscitiva autonoma, non piú sorvegliata e garantita dal *lógos*: ad una vera e propria mitopoiesi, insomma.

Bisognerebbe appunto dare maggior peso al fatto che Marino è non solo un raccoglitore di miti, dai piú noti ai piú peregrini, ma anche un loro inventore. Non affastello esempi, poiché chiunque, con l'aiuto del commento di Pozzi, può cogliere le numerose invenzioni mitiche dell'*Adone*: mi limito a ricordare la decisione di “metamorfosare” il cuore di Adone, l'attribuzione di un potere malefico alle armi di Meleagro (xiii 249), la proposta di inserire nel *pantheon* almeno un nuovo dio, cui tributare tanto di culto: Maria de' Medici, novella Venere, anzi, superiore ad essa (cfr. in particolare ix 115-16 e 148). Parole, si dirà, fin troppo usate, allora (e non solo allora): come se le cose, in fatto di parlare e di scrivere, potessero essere altro che parole. L'indicazione metodologica, che è di Manzoni, fa sistema con l'invito di Warburg «a interpretare le figure dell'Olimpo pagano, che risorgono nel primo Rinascimento nel Nord e nel Sud, non come semplici fenomeni artistici, bensì anche come esseri religiosi». ⁴⁹

Marino evoca il nome di Ovidio una prima volta nel 1614, quando, nella prefazione alla *Lira* firmata da Onorato Claretti, dichiara di aver già composto delle «Epistole Eroiche [...] quasi tutte in terza rima, e tutte piene d'affetti amorosi, imitate da Ovidio». ⁵⁰ Nella stessa lettera, l'oscuro accenno ad

49. A. MANZONI, *Scritti linguistici inediti*, a cura di A. STELLA e M. VITALE, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, vol. I p. 55 (nella prima minuta della lettera ad Antonio Cesari); A. WARBURG, *Divinazione antica e pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* [1920], in ID., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, trad. it. di E. CANTIMORI, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 314 (da integrare con J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali* [1940], trad. it. di G. NICCOLI e P. GONNELLI NICCOLI, Torino, Bollati Boringhieri, 1981). Di diverso parere Rigoni, che ritiene si tratti di «immagini [...] ormai svuotate del loro contenuto ontologico» (M.A. RIGONI, *L'Adone' del Marino come poema di emblemi*, in L.I., a. XXIX 1977, pp. 3-16, a p. 13), con cui concorda sostanzialmente Corradini (M. CORRADINI, *Adone': il tragico e la tragedia*, in «Studi secenteschi», a. XLVIII 2007, pp. 39-87, spec. le pp. 39-47). Caruso sottolinea invece sia il profondo significato cosmogonico del mito scelto da Marino sia la sua consapevolezza di questo valore (C. CARUSO, *Dalla pastorale al poema: l'Adone' di G.B. Marino*, in *La poesia pastorale del Rinascimento. Atti del Seminario di Trento, 15-17 maggio 1995*, a cura di S. CARRAI, Padova, Antenore, 1998, pp. 349-77).

50. MARINO, *Lettere*, cit., p. 610.

un «Poema grande, opera sua favorita e diletta»⁵¹ è stato interpretato come indicante le *Trasformazioni*; l'opera, che richiama le *Metamorfosi* di Ovidio fin dal titolo, torna ad essere ricordata nella lettera a Ciotti premessa all'edizione veneziana della *Sampogna* (1620). Sulle *Trasformazioni* non sappiamo molto, ma le testimonianze dei contemporanei Baiacca e Stigliani delineano un poema che doveva descrivere «le varie trasformazioni che si fanno di tutte le cose per opera de l'arte e de la natura così ne gli uomini come ne gli animali e ne le piante e ne le pietre e ne' minerali e ne' cieli e ne' gli elementi», tramite le quali spiegare «tutti gli arcani della occulta filosofia sotto l'amenità di forse ottomila favole tratte in qualche maniera da gli autori greci, latini e toscani, ma per la maggior parte cavate dal proprio cervello». Così Baiacca, in parole interessanti anche per l'accento allo sforzo mitopoietico di Marino; mentre a Stigliani l'autore avrebbe dichiarato che il traliccio narrativo del poema consisteva in «una peregrinazione di Cupido inteso da lui per lo calore, che cammina per tutto l'universo ed è principio di tutte le generazioni».⁵² Secondo Pozzi, *Trasformazioni* e *Adone* sarebbero poemi incompatibili (pur se complementari) nel loro disegno complessivo, il che avrebbe reso impossibile il travaso di eventuali parti già compiute del primo nel secondo, in fase di allestimento.⁵³ Ma Vania De Maldé ritiene che Marino, rinunciando al progetto delle *Trasformazioni*, abbia deversato quanto già scritto – non senza laboriosi adattamenti, di cui individua alcune spie – negli attuali canti VI-XI dell'*Adone*. E «le ottave 5-6 del canto IX fisserebbero allora il rimpianto per il definitivo abbandono del progetto: “Se fossi un degli augei saggi e canori [...] / canterei col Sulmonese al paro / il mondo in nove forme trasformato”».⁵⁴ In realtà, penso che non sia azzardato affermare che il progetto delle *Trasformazioni* – un'opera che doveva cantare «il mondo in nove forme trasformato» – piú che abbandonato, viene inserito nel nuovo poema, cui si adatta senza stridori e di cui contribuisce a rafforzare il fondo ovidiano e il fondamento metamorfico (dal punto di vista ontologico) e metaforico (dal punto di vista retorico). Nei versi appena citati, dunque, è forse lecito cogliere, assieme al rimpianto, un progetto; che prende corpo nelle dichiarazioni

51. Ivi, p. 613. Cfr. anche l'annotazione *ad locum* di Russo, nella sua edizione di una versione piú ampia della “lettera Claretti”: E. Russo, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in Id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 101-88, alle pp. 182-83.

52. Le testimonianze di Stigliani e Baiacca in Pozzi, *Guida alla lettura*, cit., vol. I pp. 114-15.

53. Ivi, pp. 117-19.

54. V. DE MALDÉ, «*Il mondo in nove forme trasformato*», in *Lectura Marini*, cit., pp. 89-101, a p. 98. Alla luce dei recenti studi, andrà probabilmente rivista la data ipotizzata dalla studiosa.

favorevoli ad Ovidio consegnate alla famosa lettera a Girolamo Preti del 1624 e subito raccolte dai contemporanei.

Quando Giorgio Fulco definì Marino «Ovidio redivivo»⁵⁵ sapeva certamente di riacciarsi ad una tradizione critica antica e autorizzata dallo stesso Marino, che veniva chiamato, vuoi per esaltarlo vuoi per criticarlo, «*Hetruscus Ovidius*» e «Ovidio napoletano» e in cui si riteneva addirittura trasmigrata l'anima del poeta latino;⁵⁶ ma non è improbabile che mirasse un po' più in là degli estimatori e dei detrattori del napoletano. Non si trattava solo di sottolineare la modernità di Marino, l'ardita simbiosi da lui operata tra concetti e poema lungo, infine il ricorso alla metamorfosi: ma anche di cogliervi, sia pure con il beneficio del dubbio, «echi libertini».⁵⁷ Ho già suggerito che, a parer mio, si tratta di un libertinismo a posteriori, per così dire, pertinente all'*intentio operis* più che all'*intentio auctoris*. Quel che conta, è che l'appassionata rivalutazione di Ovidio pare indicare che Marino, angosciato dall'influenza di Tasso, a sua volta nuovo Virgilio, avesse finalmente colto il modello in cui rispecchiarsi, come par suggerire già l'autobiografia consegnata alle ottave 59-91 del canto IX, appunto «modellata su quella di Ovidio».⁵⁸ Nella citata lettera a Preti, infatti, egli non solo dichiara che le «*Trasformazioni*» di Ovidio non cedono in nulla all'*Eneide* nelle cose che riguardano «l'arte, come sono l'invenzione, il costume, la sentenza, l'elocuzione», ma addirittura aggiunge: «troppo bene averò detto che le poesie d'Ovidio

55. G. FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. v. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, parte II. *L'età barocca*, Milano-Roma, Il Sole 24 Ore-Salerno Editrice, 2005, pp. 597-652, a p. 648.

56. Ha raccolto queste testimonianze DE MALDÉ, «*Il mondo in nove forme trasformato*», cit., pp. 73 e 75. Sul rapporto tra Marino e Ovidio si vedano ora le pagine di Russo, *Marino*, cit.: non solo le pp. 332 sgg., espressamente dedicate all'argomento, ma anche due brevi e importanti accenni alle pp. 250 n. e 296. Si ricordi anche CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, cit., pp. 37-38.

57. FULCO, *Giovan Battista Marino*, cit., p. 648. Assai più esplicito, in questa direzione, il saggio dello stesso FULCO *Pratiche intertestuali per due "performances" di Mercurio*, in *Lectura Marini*, cit., pp. 155-92 (poi in ID., *La «meravigliosa passione»*. *Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 3-43), che conserva una sua validità, nonostante i forti dubbi che ora sono emersi sulla reale conoscenza, da parte di Marino, delle opere di Vanini (si veda l'approfondita discussione di RAIMONDI, *Tracce vaniniane nell'Adone del Marino?*, cit., secondo il quale i contatti tra l'*Adone* e il *De admirandis* di Vanini dipendono dal fatto che entrambe le opere attingono alla fonte comune del *De subtilitate* di Scaligero).

58. A. MARTINI, *Marino, Giovan Battista (Giambattista)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, vol. LXX 2008, pp. 517-31, a p. 528. Sui rapporti tra Marino e Tasso si veda l'acuto e informato M. CORRADINI, *Questioni di famiglia. Tasso, Marino, Stigliani*, in «*Studi secenteschi*», a. XLV 2004, pp. 45-69.

sono fantastiche, poiché veramente non vi fu un poeta, né vi sarà mai, che avesse o che sia per avere maggior fantasia di lui. *Et utinam* le mie fossero tali». ⁵⁹ L'ultima frase non è un pio desiderio, bensì, una volta di più, una traccia critica che il poeta indicava ai suoi lettori. Monica Bisi ha infatti dimostrato, valendosi delle ricerche di studiosi di Ovidio, che Marino «condivide non solo il gusto ovidiano per l'accumularsi di episodi e per le trasformazioni [e, aggiungo qui, per il ricorso al "concetto"]», ma anche per la *Weltanschauung* che il poeta classico esprime nella metamorfosi», con l'ovvia conseguenza che la scelta di temi e di forme ovidiane porta Marino «a mettere in scena contenuti e ad impiegare linguaggi legati ad un sistema di valori ispirati al paganesimo». ⁶⁰

In ciò credo stia la ragione profonda, anche se forse allora non pienamente intuita, dell'accostamento di Marino ad Ovidio; e in questo la ragione reale, come ho già detto, della censura ecclesiastica calata sull'*Adone*; e qui il senso pieno della formula scelta da Giorgio Fulco, che deve il suo fascino non solo all'esattezza della riproposta, ma anche al fatto che essa si deposita in un quasi anagramma, potremmo dire in una metamorfosi fonetica: Marino, «Ovidio redivivo».

Introducendo la sua edizione dell'*Adone*, Pozzi si domandava: «quali argomenti invoglieranno oggi all'assalto di cinque migliaia di stanze penosamente circoscritte ai casi del mitologico Adone?». Lo scetticismo sotteso alla domanda pare aver trovato smentita: è senz'altro vero, come segnala Russo, che Marino è «passato incolume attraverso le date canoniche degli anniversari» e che resta ancora al margine di molti grandi quadri storico-letterari. ⁶¹ Tuttavia, mi pare degno di nota il fatto che da quel 1976 ad oggi si siano succedute ben cinque edizioni dell'*Adone* e che lo stesso Russo, promotore

59. MARINO, *Lettere*, cit., p. 396 (n. 216, a Girolamo Preti, 1624).

60. BISI, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione*, cit., pp. 135-36. Varrebbe la pena di prendere in considerazione, da questo punto di vista, anche un altro testo fondamentale per l'*Adone*, cioè le *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, fondate sulla metamorfosi come legge dell'esistenza, come materia narrativa, come forma stilistica. Poiché mancano qui il tempo e lo spazio per un approfondimento, rimando alle osservazioni di Del Corno, che mi paiono in gran parte – *mutatis mutandis* – applicabili all'*Adone* (*Introduzione a NONNO DI PANOPOLI, Le Dionisiache*, a cura di D. DEL CORNO, trad. it. di M. MALETTA, note di F. TISSONI, Milano, Adelphi, 1997, vol. 1 pp. IX-XLIX). Altri spunti su questo tema alle pp. 82, 85 e 86 di CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia*, cit.

61. E. RUSSO, *Premessa a Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, cit., pp. [v]-vii, a p. [v]; cfr. anche G. POZZI, *Poscritto 1988*, in G.B. MARINO, *Adone*, a cura dello stesso, Milano, Adelphi, 1988, pp. 889-905, con le correzioni apportate in G. POZZI, *Secondo aggiornamento 1996*, in ID., *Alternatim*,

di una Edizione delle opere di Marino, annunci la stampa della prima redazione del poema e una nuova edizione commentata, in una collana a larga diffusione (almeno una volta, quando la lettura non era un esercizio di pochi) come la BUR. Per non appesantire la rassegna, evito di allargare l'indagine alle monografie su Marino, che pure si sono moltiplicate, e ai convegni a lui dedicati, in Italia e soprattutto fuori. Bastano questi pochi dati, ingenti se confrontati alla penuria dei decenni e forse dei secoli precedenti (eccezione fatta per gli anni subito dopo la morte del poeta) a far sospettare che oggi gli argomenti che invogliano a leggere questo lunghissimo poema ci siano. Essi sono probabilmente numerosi, ma l'argomentazione che ho finora sviluppato mi porta a privilegiarne uno. Come è noto, tra le numerose correnti culturali che caratterizzano l'epoca postmoderna c'è anche quella del neopaganesimo, o neopoliteismo, come alcuni preferiscono dire. I suoi sostenitori provano una acuta nostalgia per il paganesimo antico, perché esso, a loro modo di vedere, con la sua credenza in numerose e anche contraddittorie divinità, costituirebbe un esempio di relativismo, di tolleranza, di apertura al diverso particolarmente adatto (e comunque più adatto del monoteismo cristiano; di cui però viene sottaciuto il fondamentale aspetto trinitario) alla complessità del mondo contemporaneo.⁶² Ora, mi pare che l'*Adone*, per le ragioni che ho cercato di illustrare, si trovi in sintonia con questa tendenza culturale, largamente diffusa: non perché siano molti coloro che vi aderiscono consapevolmente, pur non mancando nomi di rilievo, o almeno famosi, ma perché sta permeando di sé l'aria del nostro tempo. Non a caso, mi sembra, alcune recenti e modernizzanti interpretazioni dell'*Adone* insistono proprio sul sincretismo filosofico-religioso che lo caratterizza, sul suo atteggiamento di sostanziale anomia, che oggi prende il nome di relativismo, e ne fanno quindi il poema della tolleranza e dell'apertura all'altro, al diverso. Dunque, il mutamento dei tempi sta finalmente smuovendo «l'ago della sfortuna» dell'*Adone*? Si direbbe di sí; se il movimento continuerà, e a quale prezzo ciò avvenga, è ancora presto per dire.

PIERANTONIO FRARE

Milano, Adelphi, 1996, pp. 254-56; e P. FRARE, *L'Adone' di Marino nella critica degli ultimi vent'anni*, in «Il nuovo Areopago», a. XVII 1998, pp. 81-89.

62. Anche la bibliografia su questo argomento ha ormai assunto notevole ampiezza; per una sintesi critica rinvio a L. LUGARESÌ, *Perché non possiamo più dirci pagani. Spunti patristici per una critica del neopoliteismo contemporaneo*, in *Verità e mistero nel pluralismo culturale della tarda antichità*, a cura di A.M. MAZZANTI, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2009, pp. 282-347.



Nel Seicento si hanno due usi principali del mito: esornativo o allegorico. Costituisce eccezione proprio Marino che, almeno a partire dalle *Dicerie Sacre*, propone una lettura figurale del mito che finisce per parificarlo alla storia biblica. A sua volta, l'*Adone* è poema che si fonda sulla metamorfosi, sul mito, sulla metafora, che sono elementi inscindibili tra loro e che finiscono per dare vita ad una visione del mondo neopagana, fondata sulla retorica della metamorfosi (che si oppone alla retorica cristiana della conversione). Tutto ciò sul fondamento del valore assoluto della parola, della sua totale autonomia da qualunque sistema di valori. L'*Adone*, dunque, si pone, sul modello di Ovidio, come un "poema divino". Se questa non fu l'*intentio auctoris*, certamente è l'*intentio operis*; *intentio* che permette di comprendere meglio i motivi della censura ecclesiastica che subito gravò sull'*Adone*: dovuta non tanto alle pur innegabili "lascivie" che conteneva, quanto alla visione neopagana del mondo di cui il poema si faceva portatore.

During the seventeenth century myth is dealt with from an ornamental or allegorical viewpoint, with the exception of Marino who, at least from his Dicerie Sacre onwards, proposes a figural interpretation of myth which puts it on the same level as Biblical history. On the other hand, Adone is a poem based on metamorphosis, myth and metaphor, that is on inseparable features shaping a neo-pagan view of the world based on a rhetoric of metamorphosis which sets itself against the Christian rhetoric of conversion. The very basis of such an assumption is the absolute power of speech, its freedom from any system of values. Thus, following Ovid's model, Adone aims at being a "divine poem". Perhaps not intentio auctoris, this is undoubtedly intentio operis, the same which allows us to understand why the poem was censured by the Church, more concerned by its neo-pagan view of the world more than by the lewd lines it contained.