

Andrea Battistini

**«Paradiso infernal, celeste inferno».**  
**Ossimori d'amore nell'*Adone***  
**di Giovan Battista Marino**

**L**A FIGURA DELL'OSSIMORO È INTRINSECA ALLO STESSO SIGNIFICATO DEL TERMINE GRECO "PHARMAKON", che è al tempo stesso il rimedio e il veleno, ciò che restituisce la salute e insieme reca la malattia e la morte, proprio come due sono le facce in cui nel tempo si è sdoppiato Amore, che è sia dotato di vista lungimirante, sia cieco, sia sacro, sia profano. Si tratta di una polisemia immanente al termine stesso che secondo l'inchiesta condotta da Jacques Derrida su *La pharmacie de Platon* ha permesso «par gauchissement, indétermination ou surdétermination, mais sans contre-sens, de traduire le même mot par "remède", "poison", "drogue", "philtre", etc.». In definitiva, a generare la proliferazione dell'ossimoro è un problema di traduzione, in quanto, prosegue Derrida in un libro che non per caso è dedicato a *La dissémination*, «l'unité plastique» del concetto di "pharmakon", «sa règle plutôt et l'étrange logique qui le lie à son signifiant, ont été dispersées, masquées, obliérées, frappées d'une relative illisibilité par l'imprudence ou l'empirisme des traducteurs, certes, mais d'abord par la redoutable et irréductible difficulté de la traduction» (Derrida 1972: p. 80).

In effetti se si traduce *pharmakon* con "rimedio", "medicamento terapeutico", si sottolinea del termine la valenza razionale, scientifica, finendo col sottovalutare la componente magica, la potenza occulta incontrollabile peculiare degli incantesimi e delle stregonerie, di cui non si possono prevedere fino in fondo le conseguenze perché ha l'effetto di un sortilegio capace di ingenerare torpore, narcosi, paralisi letale. Se al

contrario si traduce con “veleno”, si smarriscono i benefici insiti nella sua azione, essendo il *pharmakon* anche un ansiolitico, un tranquillante dalle conseguenze salutari. Traducendo in un modo o nell’altro si finisce indebitamente per privilegiare in senso assoluto un valore singolo che depaupera il sistema testuale complesso in cui si riassumono diverse funzioni e si sedimentano diverse regioni della cultura. In greco il verbo corrispondente significa “mescolare”, “miscelare” e sottintende un’entità impura, eterogenea, che minaccia ogni pacifica certezza, ogni sicurezza interiore. Di conseguenza tutte le volte in cui si pone l’accento su un solo aspetto, si compie un’azione analitica che distrugge con violenza il sincretismo del termine, riducendolo a uno solo dei suoi tanti elementi costitutivi. Il ricorso all’ossimoro è quindi un’operazione di catacresi, nel senso che colma un vuoto semantico a livello lessicale, sostituito da un sintagma più diffuso. Resta comunque l’inadeguatezza, perché in realtà *pharmakon* è termine che, come nota ancora Derrida, «n’a donc pas la simplicité ponctuelle d’une *coincidentia oppositorum*» (Derrida 1972: p. 146), in quanto precede le differenze, che sono soltanto suoi effetti ma non gli appartengono.

Un analogo discorso può essere applicato alla tradizione di Amore, su cui un’iconologia plurisecolare ha fatto convergere una ricca serie di antitesi soprattutto da quando l’eros platonico, rivisitato dal pensiero cristiano, ne ha fornito un’interpretazione moralizzata, facendone espressione sia della «caritas», ovvero dell’amore spirituale, sia della «cupiditas», ossia dell’amore sensuale. Così, come insegna Panofsky, l’Amore che nella classicità è sempre soltanto dotato di vista, a partire dal Medioevo è anche rappresentato cieco, una peculiarità sempre associata al male di un’illecita sensualità e addebitata all’Amore profano, in opposizione a quello sacro. In questo modo la coppia di Eros e Anteros che, nella ricostruzione semantica di Panofsky, significava anticamente la «reciprocity in amorous relations», diventa la personificazione della lotta tra l’Amore sensuale e la Virtù, favorendo quindi lo sdoppiamento di una natura antitetica (Panofsky 1939: p. 126)<sup>1</sup>. In *Eros pharmakon* dunque la contraddittorietà ossimorica diventa per così dire al quadrato, valendo sia per la natura di Amore, sia per il suo esercizio votato al principio omeopatico di un balsamo che inculca il veleno.

---

<sup>1</sup> Che nella lirica del Cinquecento la giurisdizione di Anteros diventi il «dominio delle passioni irrazionali», «polo negativo della contrapposizione», non più complementare ma antagonistico ad Eros, è confermato dalla rassegna di Comboni 2000. Inutile far notare che l’accentuazione del conflitto accresce anche la tensione degli ossimori.

A codificarne il comportamento nel genere lirico provvede Petrarca, l'archetipo della poesia amorosa affermatosi nel canone occidentale. Dalla lezione del suo modello ineludibile, fondato sull'intimo dissidio, esaltato nel *Secretum*, tra amore terreno e amore celeste, tra essere e dover essere, tra speranza e scoramento, desiderio e frustrazione, i poeti imparano a coniugare il fuoco con il ghiaccio, l'ardore con la neve, il dolce con l'amaro, la luce con l'ombra, la vita con la morte, legittimando l'ossimoro a risultare «une figure qui a partie liée avec le développement de la peinture de la passion amoureuse», non solo «dans la poésie française» a cui si riferisce questo asserto di Michel Magnien (2004: p. 388), ma in ogni letteratura europea.

In particolare si può intendere quanto questo tema, che con un anacronismo freudiano si potrebbe definire intimamente “schizofrenico”, sia congeniale alle poetiche barocche che in un'età in cui si smarriscono la serenità e l'equilibrio prevalenti nel Rinascimento avvertono l'angoscia del disordine senza perdere a un tempo la speranza di riconquistare l'ordine, colgono ovunque l'insidia dell'inganno senza rinunciare a cercare la verità, percepiscono la realtà come incessante metamorfosi senza dimettere l'aspirazione di giungere a un approdo immutabile, riscontrano nel mondo il regno della follia che tuttavia, nel rovesciamento dei valori, sembra racchiudere il massimo della saggezza, sono oppressi dal senso di senescenza proprio mentre lo traducono in giovanile ed esuberante vitalismo, dando infine ragione a quanti, con T.S. Eliot, ne hanno mostrato i sintomi di una «dissociation of sensibility» (Eliot 1992: p. 575).

La compresenza ineliminabile di due fuochi d'attrazione spiega perché il Barocco abbia amato tanto la figura dell'ellissi, poi assunta dai suoi interpreti più avveduti a icona del periodo<sup>2</sup>. Dal punto di vista della struttura è in questo senso esemplare l'*Adone* di Marino, nel quale è proprio riconoscibile una “figura bifocale” entro cui tutto oscilla da un fuoco all'altro. Per parafrasare il titolo di un libro americano, con il Seicento si verifica *The Breaking of the Circle* (Nicolson 1960), ossia lo spezzarsi dello statico cerchio rinascimentale che trasformandosi, non solo con Keplero, in un'ellissi, dà vita a un «circolo distorto, una forma nella quale l'ordine perfetto è stato turbato dall'intrusione del movimento rettilineo in quello circolare» (Pozzi 1976: p. 81). Ora, in questa ellissi il moto pendolare tra i suoi due fuochi genera la figura

---

<sup>2</sup> Si veda quanto asserisce intorno all'ellissi uno scienziato del tempo: «quidni de nobis conqueratur, nisi suae laudi, atque existimationi a nobis consultum, et locum sibi aliquem praecipuum attributum viderit?» [«di che cosa si lamenta se non di noi, non avendo provveduto alla sua lode e stima con l'attribuzione a lei di qualche ruolo importante?»] (Bettini 1645: p. 35).

retorica dell'ossimoro. La stessa storia del poema, un genere deputato a episodi di epica militare, descrive in realtà delle pacifiche battaglie d'amore, quelle preannunziate nell'esordio, in cui Marte, il dio della guerra, congiungendosi con Venere, «con armi di gioia e di diletto / guerreggia in pace ed è steccato il letto» (I, 2, 7-8)<sup>3</sup>.

In verità l'innesto dell'elemento amoroso su quello guerriero è una costante del genere epico<sup>4</sup>, nel quale la figura dell'eroe innamorato fa confluire situazioni tipiche del genere lirico, con una mescolanza di situazioni molto favorevole a giochi di antitesi e di ossimori. A tacere di Achille, che nell'*Iliade* è innamorato di Patroclo, tutta l'epica italiana è pervasa dalla componente erotica, segnalata fin dai titoli dell'*Orlando innamorato* e dell'*Orlando furioso*, nel quale la scelta di Angelica a favore del mite Medoro riflette la sfiducia di Ariosto nell'*ethos* eroico dei guerrieri. In questa tradizione però la passione amorosa che travolge l'eroe è solo una parentesi, un traviamiento, un momentaneo abbandono della retta via, come si legge esplicitamente nella *Gerusalemme liberata* a commento degli amori di Rinaldo e Armida (XVI, 28-29). Marino se ne discosta facendo di Adone un imbecille, capace soltanto di «guerreggiare in pace».

La trama degli amori di Adone, ucciso dal cinghiale che, innamoratosene, vorrebbe congiungersi a lui finendo invece per infliggergli un bacio mortale con le sue zanne, è la storia di Eros e Thanatos che, ponendosi in rapporto antitetico, sviluppano un racconto la cui morale, una volta di più, si compendia in una clausola epigrammatica giocata sull'antitesi, parente prossima dell'ossimoro. «Dal vel che tesse or la mia tela / in molli versi e favolosi e vani», ammonisce Marino con un intervento metatestuale, «questo senso verace altri raccoglie: / smoderato piacer termina in doglia» (I, 10, 7-8)<sup>5</sup>. In quest'ultimo endecasillabo il precario equilibrio tra piacere e dolore si spezza per la presenza dell'iperbole, dell'oltranza costituita dall'eccesso di un godimento «smoderato», con il verbo «termina» che mima il movimento diegetico del racconto. Tuttavia il piacere che culmina nel dolore non è una metamorfosi, non significa che una condizione si trasforma nell'altra; significa invece l'innesto dell'uno sull'altro, che quindi sono compresenti. In questo senso è lecito affermare che l'antitesi ha nell'*Adone* una valenza ossimorica, nel senso che una componente

<sup>3</sup> Pozzi 1976. Tutte le citazioni dal poema mariniano sono tratte da questa edizione. I numeri romani si riferiscono ai canti, i numeri arabi alle ottave e ai versi.

<sup>4</sup> Basti ricordare, dopo il motto ovidiano «militiae species amor est» (*Remedia Amoris*, II, 233), l'opera del Cieco da Ferrara intitolata *Mambriano. Libro d'arme e d'amor*, scritta tra il 1490 e il 1506, su cui cfr. Fratani 1988.

<sup>5</sup> Il concetto è ribadito anche in XIII, 141, 3: «stan le doglie ai piacer sempre vicine».

non si annulla nell'altra, ma si somma, proprio come in un'ellissi un fuoco non si sovrappone mai all'altro né vi si identifica ma crea con l'altro una tensione dovuta alla compresenza, proprio come nel *pharmakon* il medicamento non cancella il suo effetto venefico, e viceversa. Neppure nel comportamento stesso dell'amore esiste un preciso limite di confine tra una disposizione naturale e una disposizione «*contra naturam*», situato com'è in un'inquietante ambivalenza (Peri 1996: p. 33).

Non è senza significato che i teorici di retorica del XVI secolo non arrivassero ancora a distinguere tra antitesi e ossimoro, paghi del fatto che in ogni caso tutte e due le figure conferiscono a un enunciato quella forza espressiva auspicata da Melantone, per il quale ogni «*collatio contrariorum*», quale che essa sia, «*magnam vim habet ad illustrandum*». Forse però Marino, e con lui il Seicento, più sensibile del Rinascimento alla compressione del linguaggio e a tutti gli esiti che, con il laconismo e la brachilogia, favoriscono l'acutezza e l'enigma, intuisce una differenza tra l'assetto per così dire sgranato e statico dell'antitesi, le cui marche grammaticali mettono bene in mostra la struttura logica del contrasto, e la massima concentrazione dell'ossimoro, che intensifica l'opposizione semantica in un solo sintagma. C'è insomma molta verità nella riflessione di chi ritiene il passaggio dall'antitesi all'ossimoro molto prossimo al transito dalla comparazione alla metafora (Magnien 2004: p. 391). E se l'ossimoro è «*la figure superlative de l'antithèse*» (Magnien 2004: p. 401), Marino la sfrutta al massimo, anche per l'estrema plasticità con cui può mescolarsi e interagire con altre figure dai connotati ugualmente paradossali, come la *derivatio* etimologica, l'*adynaton*, l'iperbole, la metafora stessa.

Si può allora comprendere la ragione per cui Venere, in un punto del poema dove spiega ad Adone la natura e la biografia di Amore, ovvero del figlio Cupido, gioca tutta la descrizione su un catalogo impressionante di ossimori, che per forza di cose occorre citare perché sembrano anche i molteplici attributi dell'*Eros pharmakon*, tanto più insistiti a confronto con la sobria definizione di Ariosto («*Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile, / e l'invisibil fa vedere Amore*», *Orlando Furioso*, I, 56, 5-6):

Lince privo di lume, Argo bendato,  
vecchio lattante e pargoletto antico,  
ignorante erudito, ignudo armato,  
mutolo parlator, ricco mendico,  
dilettevol error, dolor bramato,  
ferita cruda di pietoso amico,  
pace guerriera e tempestosa calma,

la sente il core e non l'intende l'alma.

Volontaria follia, piacevol male,  
stanco riposo, utilità nocente,  
desperato sperar, morir vitale,  
temerario timor, riso dolente,  
un vetro duro, un adamante frale,  
un'arsura gelata, un gelo ardente,  
di discordie concordi abisso eterno,  
paradiso infernal, celeste inferno  
(VI, 173-174)<sup>6</sup>.

Il cumulo degli ossimori non risponde soltanto al gusto barocco per le efflorescenze verbali e per i cataloghi indefiniti, ma anche alla natura polisemica di ciò che Marino cerca di definire, quasi a risarcire con la sovrabbondanza dell'elenco l'impovertimento cui è soggetta la traduzione univoca del *pharmakon*. Un competente in materia come Robert Burton sostiene che «the symptons of the mind in lovers are almost infinite, and so diverse that no art can comprehend them» (Burton 1968: III, p. 141) e lo stesso Marino, dal canto suo, ritiene che Amore «qual Pròteo ha qualità varia e leggiera, / in tante forme si trasforma e tante» (VI, 164, 5-6). E nell'elenco dell'*Adone*, stilato con la tecnica epigrammatica che ricorda le argute e laconiche didascalie che accompagnano i tanti libri di emblemi su Amore, soprattutto fiamminghi, gli endecasillabi accentuano la cesura dell'emistichio formando gruppi di quadri ingegnosi fondati sull'eredità di una salda e remota tradizione. Nella definizione dell'*Adone* Amore è, come vuole l'iconologia, il cieco dalla lunga vista, l'essere privo di vesti ma armato di frecce con cui recare ferite che sono fonte di piacere, fino a donare una tormentosa beatitudine che si può risolvere in una morte piena di vitalità, mista di disperazione ed euforia. E insieme con le reminiscenze delle arti visive, di cui Marino era massimo esperto e sagace collezionista, deve senz'altro essere intervenuto il retaggio della medicina del tempo, alla quale la letteratura deve molti prestiti<sup>7</sup>.

Questa simbiosi di letteratura, arti visive e scienza medica si riscontra nell'ottava in cui Cupido, dotato di artigli, come vogliono certi

---

<sup>6</sup> Sull'esemplarità di questi versi insiste Ottavio Besomi (1969: p. 32), per il quale possono essere prese a «emblema del modo in cui il Marino rappresenta il dio».

<sup>7</sup> Giustamente Massimo Peri (1996: p. 75) avverte che la letteratura sull'amore «resta sovente incomprensibile o sfocata se si prescinde dal pensiero scientifico che la informa».

affreschi individuati da Panofsky e ripresi nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino<sup>8</sup>, provoca ferite anomale in sede patologica:

Non giova a fargli schermo arte o consiglio,  
poiché per vie non conosciute offende.  
Fere, ma non fa piaga il crudo artiglio,  
o se pur piaga fa, sangue non rende,  
se rende sangue pur, non è vermiglio,  
ma stillato per gli occhi in pianto scende.  
E così lascia in disusata guisa  
senza il corpo toccar, l'anima uccisa  
(VI, 171).

Il versamento delle lacrime al posto del sangue risponde a un'effettiva teoria medica che le ritiene una sua derivazione<sup>9</sup>, ma quando la scienza viene assunta dalla letteratura il discorso da denotativo diventa connotativo, come avviene anche nel passo di Marino, dove la ferita da cui non scaturisce sangue ma lacrime genera un paradosso che, anch'esso imparentato all'ossimoro per apparire una contraddizione, consegue la meraviglia ricercata dai poeti barocchi.

Un'altra figura connessa è l'*adynaton*, con cui si viene a realizzare ciò che in natura sarebbe impossibile<sup>10</sup>, contravvenendo alle leggi più ferree che la regolano e che fanno di Amore un essere «tenero come ortica e come cera / [...] duro» (VI, 164, 1-2):

Chi non vide giamai serpe tra rose,  
mele tra spine o sotto mel veleno;  
chi vuol veder il ciel, di nebbie ombrose  
cinto quand'è più chiaro e più sereno,  
venga a mirar costui, che tiene ascose  
le grazie in bocca e porta il ferro in seno:  
lupo vorace in abito d'agnello,  
fera volante e corridore augello  
(VI, 172).

---

<sup>8</sup> Francesco da Barberino immagina che i piedi di Amore siano quelli di un «falcone, / a intendimento del forte gremire / che fa di lor chel sa chel sosterranno» (Egidi 1924: p. 409). Che questo autore medievale sia un'*auctoritas* ancora nel Cinque e nel Seicento è provato dall'influsso che ha esercitato perfino su Cesare Ripa, la cui *Iconologia* ripropone dei simboli attinti dai *Documenti d'amore*, che quindi «must have appealed to the taste of the period» (Praz 1934: p. 75).

<sup>9</sup> Equicola 1525: p. 158r, molto utilizzato da Peri 1996, che ne riporta la teoria a p. 60, nota 39. Cfr. anche Beecher-Ciavoletta 1992.

<sup>10</sup> È ancora Magnien 2004: p. 400 a individuare la categoria degli «oxymores-adyntata» come quelli che «expriment une impossibilité materielle».

L'*Eros pharmakon* come è noto agisce al pari di un veleno e chi ne è vittima è come se fosse morso da una vipera. Nel paragonarlo a una «serpe tra rose», Marino si rifà forse inconsciamente al dettato platonico del *Simposio*, 217e-218a, dove Alcibiade, innamoratosi della parola filosofica di Socrate, si dice preso «dall'effetto di chi è morso dalla vipera», «dilaniato dal morso più doloroso e nel punto più doloroso in cui si possa essere morsi», ossia nel cuore, o «nell'anima», che i discorsi socratici «attanagliano più selvaggiamente di una vipera» (Cambiano 1981: p. 142). Il sistema metaforico dell'*Adone* non è da meno, perché anche qui Amore «ha faci e reti e lacci ed arco e dardi, / quant'ha, tutto è veleno e tutto è foco» (VI, 165, 1-2). «Fa piaghe inevitabili e là dove / passa, attosca gli spirti in ogni fibra», è la diagnosi di Venere (VI, 166, 5-6). E, al pari del veleno, si insinua nelle fibre più interne e più nascoste dell'anima e del corpo. «Ha l'entrata ne' cor pronta e spedita, / faticosa e difficile l'uscita» (VI, 164, 7-8), è la clausola ingegnosa con cui Marino suggella con un chiasmo e una serie di antitesi ben bilanciate l'azione di Cupido. Per questo il più delle volte, se non sempre, il *pharmakon* è qualcosa di liquido che si insinua e in greco significa anche un filtro magico.

D'altro canto la sovversione delle leggi naturali che fa volare le fiere e correre i volatili esalta di Amore la dimensione stregonesca, per non dire alchemica. Nell'*Adone* è detto «tiranno e mago» (VIII, 61, 3), «mago sagace» (VI, 168, 3) e di nuovo, con una forza elativa ancora maggiore, colui che «nessun mago agguaglia» (XIV, 241, 3), senza poi dire che per Venere il figlio è un «folletto» (VI, 200, 2). I suoi incantesimi – ingredienti di ogni poema epico nelle parti in cui, dall'*Orlando furioso* alla *Gerusalemme liberata*, la componente guerriera fa posto alla materia erotica, che volta a volta si giova del castello di Atlante, dell'isola di Alcina, del giardino di Armida – fanno prigionieri che, sempre persistendo i giochi ossimorici, sarebbero in realtà liberi di andarsene: «in gioconda prigion, di vita incerto / tiene altrui preso e mostra l'uscio aperto» (VI, 169, 7-8).

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* 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'*adynaton*, del paradosso:

E perché la Ragon, che 'n alto soglio  
siede reina a giudicar le cose,  
citollo al tribunal del suo governo,  
ricusando ubbidir, la prese a scherno,

## «Paradiso infernal, celeste inferno»

anzi un regno per sé solo e diviso  
a dispetto fondò della Ragione  
(VI, 198, 5-8-199, 1-2).

Non si deve però credere che, pur irridendo alla ragione, i comportamenti di chi è dominato dal *pharmakon* di Amore siano irrazionali. Il Barocco è ben diverso dalla stagione romantica e non conosce l'abbandono al dionisiaco. Piuttosto gli innamorati ragionano con quell'«intelligente follia» che è poi la traduzione letterale del termine “ossimoro”, una figura che, quasi più ancora che alla retorica, sembra appartenere alla logica, per il freddo calcolo delle simmetrie e delle opposizioni semantiche da cui è generato, fino a creare un lucido mondo alla rovescia che scambia l'apparenza con la realtà, il bene col male, la luce con la tenebra, la felicità col dolore, il medicamento con il veleno, l'Amore stesso con la Morte. Anche Marino ricama a margine del *topos* di Eros e Thanatos una variante in cui nelle sue peregrinazioni Amore incontra anche la Morte, personificata con la propensione tipicamente barocca dell'orrido e del teratologico che ne dipinge «quel teschio scarno e nudo di capelli, / quella rete di croste e di giunture, / de le concave occhiaie i voti anelli, / del naso monco le caverne oscure, / dele fauci sdentate i duo rastelli, / del ventre aperto l'orride fessure, / de' secchi stinchi le spolpate fusa» (VI, 203, 1-7). Sennonché a questa vista raccapricciante, anziché sentirsi sconvolto dal terrore, «non si seppe tener, che non ridesse / volto a schernirla, il garruletto audace, / onde pugna crudel tra lor successe, / vibrando ella la falce egli la face» (VI, 204, 1-4). Evidentemente nell'età barocca la simbiosi di Eros e Thanatos non rappresenta più, come nel Medioevo, la sublimazione di una passione terrena e temporanea in una condizione eterna, ma serve, come ha scritto chi ha trovato nella riflessione sull'amore una costante della letteratura italiana, per «esprimere la contraddizione, la sofferenza, l'ossimoro» (Jossa 2006: p. 165).

Il duello tra Amore e Morte dà modo a Marino di sfoggiare la paronomasia tra «falce» e «face», che però non è del tutto oziosa e fine a se stessa perché l'affinità fonica che intercorre tra le armi dei due contendenti prelude al loro scambio, dopo che tra le due forze antitetiche si frappone la Pace che suggella un'alleanza a séguito della quale Amore e Morte «in un medesimo tetto / abitanti concordi, ebber ricetto» (VI, 204, 7-8). Non solo, ma all'indomani si realizza un chiasmo e «l'un si prese dell'altro arco e quadrella, / ond'adivenne poi, che saettando / fero effetti contrari e questi e quella». Il mito eziologico, che con qualche personale variazione sul tema giunge attraverso gli *Emblemata* di Andrea Alciato a Marino dopo un «complicated interplay

of Northern and Italian, mediaeval and classical ideas in Renaissance art and poetry»<sup>11</sup>, rende alla fine ragione di tutte le conseguenze ossimoriche che derivano dallo scambio delle armi tra Amore e Morte. Avviene insomma che «l'uno [cioè Amore] uccidendo e l'altra [la Morte] innamorando / ancora serban quest'uso ed egli ed ella; / Morte induce ad amar l'alme canute, / Amor tragge a morir la gioventute» (VI, 205, 5-8).

Apparentemente la favoletta introdotta da Marino è una delle tante digressioni che servono a dilatare il racconto e a intrattenere il lettore con fughe laterali. In realtà è una parentesi funzionale all'economia del racconto principale perché, si potrebbe dire in riferimento ad Adone che è il destinatario della biografia di Amore narratagli da Venere, «de te fabula narratur», in quanto è per l'appunto Cupido che con le sue frecce causa indirettamente la morte del bellissimo giovane a opera del cinghiale. Prima però che «lo smoderato piacer» degli amori con Venere «termini in doglia», lo scioglimento della storia è anticipato da un altro episodio simile ma con esito opposto che conferma la tendenza di Marino a seguire quella che è stata definita da Giovanni Pozzi «la legge del due» (I, 77), ossia a duplicare, con incroci e simmetrie, ogni elemento del poema, da quello fonico consistente nella bimembranza microtestuale del singolo verso in due emistichi semanticamente sinonimici («santa madre d'Amor, figlia di Giove», I, 1, 3; «di pacifico stato ozio sereno», I, 2, 2; «e le dolci querele e 'l dolce pianto», I, 3, 7...) a quello macrotestuale della vicenda principale.

Attraverso l'invenzione di un motivo nuovo innestato sul tema topico delle due diverse frecce d'Amore, l'una d'oro e l'altra di piombo, risalente a Ovidio, Marino immagina che Gelosia induca Vulcano, legittimo sposo di Venere, a volersi vendicarsi di Adone con cui la dea si è accoppiata. Mescolando le carte della tradizione, Marino sposta l'ira del marito tradito da Marte, che nella mitologia è l'amante di Venere, al mortale Adone che Vulcano vorrebbe uccidere nel momento in cui un incantesimo lo ha nel frattempo trasformato in pappagallo. Mercurio però, che secondo le nota formalizzazione di Propp svolge la funzione di aiutante dell'eroe, non consente «opra sì ria, / ma vuol che quel pensier riesca a voto / e, dal rischio mortal campando Adone, / l'arte schernir dell'assassin fellone» (XIII, 180, 5-8). Provvede allora a sottrarre furtivamente a Cupido una delle sue frecce d'oro, aventi il potere di recar «salute altrui» – ecco di nuovo l'*Eros pharmakon* – e di fare

---

<sup>11</sup> Panofsky 1939: p. 125, nota 76. In letteratura lo scambio delle armi tra Amore e Morte è attestato presso i poeti rinascimentali individuati da Dionisotti 1958.

innamorare chi ne è colpito<sup>12</sup> e, recatala dove Vulcano è appostato per uccidere Adone, «con la sua sottil destrezza istessa / gli scambia l'altra ch'ha nel suol deposta» (XIII, 183, 3-4).

Appena Vulcano, intossicato dall'«amaro velen che sparge e versa» ovunque Gelosia (XIII, 169, 6), scorge il pappagallo sotto le cui spoglie al momento si trova Adone, «per troncarli inun la vita e'l volo / l'arco incurvò con la spietata mano, / e'n quel petto scoccò, ch'avezzo solo / era ai colpi d'amor, colpo inumano» (184, 3-6). Ma il risultato è l'opposto di quello sperato perché la freccia scagliata per dare la morte ottiene l'effetto di ravvivare ancora di più l'amore di Adone per Venere. Metaforicamente, l'amore come la morte penetrano allo stesso modo attraverso una ferita. L'atto compiuto per recare dolore è al contrario portatore di gioia, anticipando con funzione invertita l'identica situazione ossimorica che alla fine del poema condurrà realmente Adone a morire:

Ma la saetta d'or dala ferita  
sangue non trasse e non fu pur sentita.

L'insensibile strale avventuroso  
colselo sì, ma fè l'usato effetto,  
che per novo miracolo amoroso  
invece di dolor gli diè diletto  
e quell'amor, che forse era dubbioso,  
per sempre poi gli stabilì nel petto.  
Così chi tende altrui froda ed inganno  
è ministro talor del proprio danno  
(XIII, 184.7-185).

Nell'atto finale anche i ruoli si scambiano. Se nell'episodio appena visto, avente una funzione prolettica e premonitrice, Adone appare sotto le spoglie di un animale, nell'episodio conclusivo l'animale, cioè il cinghiale, è colui che fa le veci di Vulcano e a lanciare la freccia, con le sue vere sembianze, è Adone che qui invece è il bersaglio. Adone, nella foga di una partita di caccia, vorrebbe dare la morte a quella che considera una sua preda, ma il dardo è ancora di quelli appartenuti a Cupido e ha quindi l'effetto di fare innamorare di sé il cinghiale:

lo stral, che 'l miglior fianco al mostro colse,  
d'umano ardor l'alma inumana accese,

---

<sup>12</sup> «È di tal qualità la freccia d'oro / che dolcezza con seco e gloria porta, / reca salute altrui, porge ristoro, / il cor rallegra e l'anima conforta / ed ha virtù di risvegliare in loro / la fiamma ancor quand'è sopita o morta; / e se'l foco non è morto o sopito, / riscalda almen l'amore intepidito» (XIII, 182).

onde quando al fanciul gli occhi rivolse  
che da lunge il trafisse e non l'offese,  
vago del danno suo non sene dolse,  
ma per meglio mirarlo il corso stese  
ed ingordito di beltà sì vaga,  
miracol novo, inacerbì la piaga  
(XVIII, 85).

Il cinghiale, ferito d'amore, vorrebbe baciare Adone, ma le sue zanne lo feriscono a morte:

Tutta calda d'amor la bestia folle  
senza punto saper ciò che facesse,  
col mostaccio crudel bacciar 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  
(XVIII, 95).

Finché Adone era la preda, riuscì a sottrarsi alla morte e anzi ad accrescere la vitalità del suo amore. Ora che è lui il cacciatore, muore, oggetto di un'aggressione sessuale nel corso della quale la sua natura androgina, e dunque essa stessa ossimorica, assume più marcatamente i tratti femminili, con la violenza del bacio che diventa una deflorazione. Il cinghiale, «mostro innamorato», alla vista della «coscia» di Adone «squarcia la spoglia e dala banda manca / con amoroso e ruinoso assalto / sotto il vago galon gli morde l'anca, / onde si vede di purpureo smalto / tosto rubineggiar la neve bianca» (XVIII, 97, 1-6). Non è certo che Marino abbia inteso assegnare un significato non fortuito all'assalto del cinghiale «dala banda manca», ossia sul fianco sinistro di Adone. È però innegabile che una tradizione classica connette la parte sinistra del corpo umano al sesso femminile. Ad Anassagora si attribuisce la tesi, riportata da Diogene Laerzio (II, iii, 9), che i maschi si generarono «dalla parte destra, le femmine dalla sinistra» (Gigante 1983: I, p. 51). Aristotele, nel *De generatione animalium*, IV, 1, ne riprende la topografia sessuale ribadendo che gli elementi dello sperma e della matrice che si trovano a destra producono maschi, quelli che si trovano a sinistra producono femmine. La tradizione è ormai consolidata e si perpetua con Plinio il Vecchio e, nel V sec. d. C., con Orapollo (II, 43)<sup>13</sup>. Che Marino la conosca

---

<sup>13</sup> «Quando anzitutto [gli antichi Egizi] vogliono simboleggiare una donna che ha dato alla luce figlie femmine raffigurano un toro rivolto a sinistra» (Rigoni 1996: p. 177).

o no non è d'importanza decisiva; quello che mette conto di notare è che comunque il contesto attribuisce ad Adone il ruolo femminile.

Nel clima controriformistico l'*Eros pharmakon* viene sublimato con un monito edificante e il cinghiale infoiato dalla lussuria vuole essere la dimostrazione moralistica del principio secondo cui «smoderato piacer termina in doglia». Molto meno condizionate da posticce istanze parenetiche che per altro non salvarono l'*Adone* dalla condanna del Sant'Uffizio e a cui comunque Marino non credeva, sono le sue liriche, dove lo stesso motivo del bacio si presta a ossimori più audaci, o in ogni caso privi di insincere inibizioni. Dopo gli antecedenti classici dell'*Antologia greca*, di Catullo, Propertio, Tibullo, Ovidio, il *topos* erotico del bacio viene rilanciato in età umanistica dalla poesia neolatina del napoletano Pontano e dell'olandese Giovanni Everaerts, di cui Marino fa senz'altro tesoro<sup>14</sup>. Nel loro complesso le opere di questi autori costituiscono una vera e propria *ars osculandi* letteraria ricettiva tra l'altro della predisposizione ossimorica dell'*Eros pharmakon*.

Anche l'atto del baciare, nell'appagare i sensi, suggerisce la morte come metafora del culmine del piacere amoroso. Quando, ancora nell'*Adone*, i due amanti si baciano, e quindi «parlan tacendo in lor le lingue ingorde / ed han gran sensi in tal silenzio espressi» (VIII, 126, 3-4), si rapiscono le anime a vicenda, con un atto che è, appunto, un «morir vitale», un morire indotto dal culmine dell'esuberanza vitale. Baciando Adone, Venere gli dice: «da te l'anima tua morendo fugge, / io moribonda insu 'l baciare la prendo» (VIII, 132, 1-2). A sua volta Adone replica: «Fa ch'io viva e ch'io mora, e, se ciò lice, / fa ch'io riviva poi con miglior sorte. / Dolcemente languendo al'istess'ora, / fa che 'n bocca io ti viva, in sen ti mora» (VIII, 133, 5-8). Di questa tensione ossimorica, totalmente assente nella possibile fonte di Everaert (Guercio 2003: p. 209), in quanto peculiare di un concettismo non ancora coltivato nel primo Cinquecento, Marino aveva fatto le prove generali nelle rime, dove nella canzone intitolata *Baci* intere stanze sono sorrette da una trama ossimorica continua, memori – ma con tanta più lascivia – del Petrarca che in Laura aveva cantato la «dolce sua guerriera» (*RVF*, XXI, 1), provandone le «dolci ire» e i «dolci sdegni» e le «dolci paci» (*RVF*, CCV, 1)<sup>15</sup>:

Tenera guerra e cara,  
ove l'ira è dolcezza,

---

<sup>14</sup> Per una rassegna sulla poesia del bacio che è insieme una sua formalizzazione, cfr. Nosedà 1986.

<sup>15</sup> È acclarata del resto «la continuità che avvicina e lega la prima poesia del Marino all'esperienza della lirica petrarchista» (Besomi, 1969: p. 32).

Amor sdegno, e ne le risse è pace;  
ove 'l morir s'impara,  
l'esser prigion s'apprezza,  
né men che la vittoria il perder piace.  
Quel corallo mordace  
che m'offende, mi giova;  
quel dente che mi fere adora adora,  
quel mi risana ancora;  
quel bacio, che mi priva  
di vita, mi raviva;  
ond'io, c'ho nel morir vita ognor nova,  
per ferito esser più, ferisco a prova  
(Marino 1618: II, p. 20).

Un passaggio successivo al bacio è il coito, che nel codice metaforico dell'erotismo sta al bacio come il frutto sta al fiore. In questo caso la morte d'amore è naturalmente l'orgasmo, la «piccola morte» che Marino descrive con un'anfibologia che credo essere intenzionale, con la quale pone ambigualmente in primo piano tanto l'uomo quanto la donna. Infatti, dopo essersi riferito alle «anime» dei due amanti, il poeta prosegue con un «lei» che si può riferire tanto all'una quanto all'altra:

E 'n lei, ch'arde e desia  
già languida e smarrita,  
d'un vassel di rubin tal pioggia versa  
di gioia, che sommersa  
in quel piacer gentile,  
cui presso ogni altro è vile,  
baciando l'altra, ch'a baciare l'invita,  
al fin ne more, e quel morire è vita  
(Marino 1618: II, p. 22).

Se il «lei» si riferisce all'anima della donna, la «pioggia di gioia» con cui il «morire è vita» viene a essere l'eiaculazione del maschio; se invece si riferisce all'anima dell'uomo, la pioggia versata da «un vassel di rubin» è la cascata dei nuovi baci della donna, avente comunque lo stesso effetto di lasciarla «languida e smarrita»<sup>16</sup>.

Ma l'ambivalenza della morte d'amore non si ferma a questo punto, perché in un'altra canzone ancora più erotica Marino va oltre. Anche in quest'altro contesto il poeta-amante vorrebbe che la morte fosse da intendere quale «ultimo diletto» ed «estrema gioia»; invece viene a consistere in un momento di impotenza sessuale, rivissuta con accenti

---

<sup>16</sup> Per le due interpretazioni, in fondo complementari, si veda rispettivamente Guardiani 1995 e Guercio 2003: p. 204.

«Paradiso infernal, celeste inferno»

autoparodistici che per giunta fanno ancora il verso all'aulico antecedente lirico di Petrarca:

Stanco, non sazio al fine alzo a' begli occhi  
gli occhi tremanti e poi  
dale sue labra il fior del'alma coglio;  
e mentre il molle seno avien ch'io tocchi,  
e vo tra' pomi suoi  
scherzando, e mille baci or dono, or toglío,  
tal, che lasso pareva,  
pronto si desta e leva,  
ond'io pur di morir dolce m'invoglio;  
ma là dove più ingordo altri si sforza,  
per soverchio desir manca la forza.

Così mi giaccio inutil pondo appresso  
a la mia ninfa amata,  
ch'irride il mio stupor rigido e strano;  
perch'io m'adiro e dico: «Oh di me stesso  
parte vile insensata,  
[...]  
certo di sasso sei, ma come (ahi lasso)  
come sì molle sei, se sei di sasso?»  
(Marino 1618: II, p. 35).

Il poeta che sperava un «morir dolce», consegue con suo grande scorno un'altra morte molto meno gratificante, quella che traduce la *défaillance* erotica, una volta di più, con l'ossimoro, in questo caso del «molle sasso», del *rigor mortis* rappresentato dall'inerzia flaccida delle membra. Ma, dopo avere toccato con quest'ultima variante i limiti dell'osceno, è giunto il tempo di tacere, non certo perché ci si senta improvvisamente *prude*, ma perché ormai tutti avranno capito che la materia dell'*Eros pharmakon*, nella sua costante convergenza bipolare che la costringe a pendolare tra due fuochi, rischia alla fine una coazione a ripetersi alla quale è bene sottrarsi per tempo, prima di risultare noiosi.

Andrea Battistini\*  
(Università di Bologna)

---

\* Andrea Battistini è professore ordinario di Letteratura Italiana all'Università di Bologna. Autore di più di 600 pubblicazioni, si occupa oggi prevalentemente di letteratura del Sei-Settecento e del Novecento. Tra le sue pubblicazioni più recenti inerenti alla letteratura del Seicento il volume *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma: Salerno Editrice, 2000.

## Bibliografia

- BEECHER D. A., CIAVOLELLA M. (a cura di), *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Ottawa: Doverhouse, 1992.
- BESOMI O., *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova: Antenore, 1969.
- BETTINI M., *Apiaria universae philosophiae mathematicae*, Bononiae: typis Baptistae Ferronij, 1645.
- BURTON R., *The Anatomy of Melancholy*, London-New York: Dent-Dutton, 3 vol., 1968.
- CAMBIANO G. (a cura di), *Simposio*, in *Platone. Dialoghi filosofici*, Torino: UTET, 1981.
- COMBONI A., «Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca», *Italique*, vol. III, 2000, p. 9-21.
- DERRIDA J., *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972.
- DIONISOTTI C., «Amore e Morte», *Italia medioevale e umanistica*, vol. I, 1958, p. 419-426.
- EGIDI F. (a cura di) *Francesco da Barberino. I documenti d'amore*, Roma: Società filologica romana, vol. III, 1924.
- ELIOT T.S., «I poeti metafisici» (1921), in R. Sanesi (a cura di), *T.S. Eliot. Opere 1904-1939* (tr. it. R. Sanesi), Milano: Bompiani, 1992.
- EQUICOLA M., *Libro de natura de amore*, in Venetia: per Lorenzo Lorio da Portes, 1525.
- FRATANI D., *L'érotisme dans les nouvelles du «Mambriano»*, in *Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, II série, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, p. 11-52.
- GIGANTE M. (a cura di), *Diogene Laerzio. Vite dei filosofi*, Roma-Bari: Laterza, 1983.
- GUARDIANI F., «Oscula mariniana», *Quaderni d'Italianistica*, n° 16, 1995, p. 197-243.
- GUERCIO V., «Sur la poésie érotique de Giovan Battista Marino», *Versants*, nouvelle série, n° 43, 2003, p. 187-228.
- JOSSA S., *L'Italia letteraria*, Bologna: Il Mulino, 2006.

«Paradiso infernal, celeste inferno»

MAGNIEN M., «Ce vieil enfant, aveugle archer...». Fonctions de l'oxymore dans l'*Olive, Poétique*, n° 140 (nov.), 2004, p. 387-407.

MARINO G., *La lira. Rime*, parte II: *Madriali e canzoni*, Milano: Appresso Gio. Battista Bidelli, 1618.

NICOLSON, M. H., *The Breaking of the Circle*, New York-London: Columbia U.P.-Oxford U.P., 1960.

NOSEDA M., *Il bacio di carta. La parabola di un topos tra rinascimento e barocco*, in E. Marsch, G. Pozzi (éds.) *Thematologie des Kleinen*, Fribourg: Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1986, p. 94-130.

PANOFSKY E.

1939. «Blind Cupid», in *Studies in Iconology*, op. cit., p. 95-128.

1962. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Harper & Row.

PERI M., *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 1996.

POZZI G.

(a cura di), G. MARINO. *L'Adone*, Milano: Mondadori, voll. 2, 1976.

1976. *Guida alla lettura*, in G. Marino. *L'Adone*, op.cit., II, p. 11-140.

PRAZ M.

1934. *Profane and Sacred Love*, in *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cit., p. 75-153.

1939. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London: The Warburg Institute.

RIGONI M.A. (a cura di), *Orapollo. I geroglifici*, Milano: Rizzoli, 1996.