

Eleonora Rimolo

*MILITAT OMNIS AMANS: IL DUELLO TRA AUSTRIA E FIAMMADORO
NEL XX CANTO DELL'ADONE*

Sinossi: L'intervento si propone di indagare l'ambivalenza semantica del duello tra Austria e Fiammadoro nel xx canto dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, che rimodulando le fonti precedenti (Tasso su tutti, ma anche Boiardo e Ariosto) secondo le regole della stagione barocca mescola i *topoi* della guerra e dell'amore rifunzionalizzandoli al fine di realizzare un'"epica di pace", attraverso il passaggio dalla descrizione dello scontro bellico al campo metaforico dello scontro amoroso.

Parole chiave: Giovan Battista Marino, Adone, duello, Barocco

Abstract: The paper proposes to investigate the semantic ambivalence of the duel between Austria and Fiammadoro in the 20th canto of Giovan Battista Marino's *Adone*, who remodels previous sources (Tasso above all, but also Boiardo and Ariosto) according to the rules of the Baroque season, mixing the *topoi* of war and love and re-functionalizing them in order to realise an "epic of peace", through the transition from the description of the war clash to the metaphorical field of the love clash.

Keywords: Giovan Battista Marino, Adone, duel, Barocco.

Nel vasto panorama dell'immaginazione barocca, Giovan Battista Marino, nell'ultimo canto dell'*Adone*, erige una scena di sfida tra Austria e Fiammadoro, due cavalieri che incarnano il paradigma del gusto secentesco per l'esaltazione del contrasto e della metamorfosi. Tale rappresentazione riflette al contempo i valori della società cortigiana del Seicento, mettendo in mostra il complesso rapporto di Marino con i suoi modelli letterari.

È altresì evidente l'intento encomiastico nei confronti delle grandi monarchie europee, reso esplicito dal poeta stesso nell'allegoria introduttiva al canto xx: «I due [...] rappresentano Spagna e Francia [...]; e negli amori che succedono tra amendue si dinota il maritaggio seguito tra questa corona

e quella» (*Adone*, xx, *Allegoria*).¹ Questo messaggio è ulteriormente ribadito simbolicamente dal giglio istoriato sullo scudo di Fiammadoro, che funge da profezia della storia futura della monarchia francese. Non si può trascurare che il nome Austria richiama Anna d'Austria, mentre Fiammadoro rappresenta Luigi XIII; l'intera vicenda celebra il loro matrimonio, avvenuto nell'ottobre 1615, evento fortemente voluto dalla regina madre Maria de' Medici per consolidare i legami tra Francia e Spagna.²

Il duello tra i due cavalieri, con la sua tensione drammatica e la ricchezza simbolica, offre una prospettiva privilegiata per l'esame della poetica di Marino, nonché della sua rappresentazione del rapporto tra guerra e amore in un poema di pace. Nel contesto epico-cavalleresco il duello assume una funzione fondamentale,³ sia narrativa sia simbolica, mai sganciata dal contesto bellicoso: esso contribuisce a definire il carattere dei personaggi, a sviluppare la trama e a risolvere conflitti, introducendo nuove dinamiche, come la rivelazione di identità segrete o la riconciliazione tra personaggi dopo uno scontro.

I due enigmatici sfidanti fanno il loro ingresso in scena a partire dall'ottava 377 del xx canto, a seguito dello svolgimento dei giochi funebri in onore di Adone. Questi giochi, comprendenti il tiro con l'arco, il ballo, la lotta, la scherma e la giostra, sublimano l'elemento bellico in quello ludico:⁴

Tacquesi, et ecco allor mentre i destrieri
già già Febo inchinava al mar d'Atlante,
per diverso camin duo cavalieri
in un tempo venir d'alto sembiante.
Dorati ha l'un di lor gli arnesi interi,
sovra l'elmo l'augel del gran tonante

¹ Per la trascrizione dei versi dell'*Adone* è stata seguita l'edizione a cura di E. Russo, Bur Rizzoli, Milano 2013.

² R. GALBIATI, *L'episodio di Austria e Fiammadoro nell'Adone*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino, mito-movimento-maraviglia*, Atti del Convegno internazionale, a cura di R. Ubbidente, Aracne, Roma 2021, pp. 231-232. Anche se l'encomio genealogico normalmente è presente all'inizio dell'opera epica ed è legato al protagonista principale, è usuale che nel capolavoro mariniano i termini della tradizione siano capovolti; difatti la genealogia viene esposta alla fine e non riguarda il protagonista principale – anche se è proprio grazie alla metamorfosi dello sterile e androgino giovinetto che nasce questa nuova, feconda coppia, le cui vicende meriterebbero lo spazio di un altro poema.

³ Secondo il *Vocabolario della Crusca* del 1612, il termine “duello” ha un'origine etimologica che intreccia aspetti linguistici, storici e culturali diversi. Deriva dal latino *duellum*, che in origine significava combattimento tra due a corpo a corpo (Lat. *Singulare certamen, duellum*).

⁴ L. GEMMANI, *Violenza ludica ed erotica per esorcizzare la guerra: i giochi nell'Adone di Marino*, in «Annali d'italianistica», xxxv, 2017, pp. 149-150.

e nel tondo d'acciar rampante e dritto
il feroce animal d'Ercole invito.

La strofa si inaugura con la forma riflessiva del verbo *tacere*, che evoca un momento di attesa carico di stasi contemplativa. Successivamente, viene descritta una scena di tramonto sul mare, la cui atmosfera serena è accentuata dalla ripetizione delle consonanti liquide *r* e delle semivocali *i*, conferendo un ritmo pacato all'endecasillabo della prima quartina. I protagonisti, provenienti da punti opposti, si preparano a competere nella quintana⁵ che, dopo tre turni, sancisce una parità assoluta e prelude al duello vero e proprio. Nei versi che seguono, emerge il primo cavaliere, la bella Austria, la cui descrizione presenta l'inversione delle consonanti *l* e *r* in maniera alternata, con una rima corrispondente ai versi 1:6, in 6^a. Sul suo elmo e scudo sono raffigurati rispettivamente l'aquila e il leone: «l'uno per esser l'arme di Castiglia, l'altra per la possessione dell'Imperio e l'uno e l'altra come geroglifici della magnanimità» (*Ad.*, xx, *Allegoria*). È degno di nota come, sebbene la rappresentazione delle armi nell'*epos* sia un tema ricorrente, nel xx canto dell'*Adone* essa venga svuotata del suo significato guerresco, riducendosi a un'elencazione descrittiva in un contesto essenzialmente ludico. Le due ottave successive si concentrano sul destriero del primo cavaliere, Zefiro; la minuziosa descrizione di questo cavallo (cfr. *Ad.*, xx, 378-379) evoca i tratti distintivi del "cavallo perfetto" della tradizione cavalleresca.⁶

Nell'ottava 380 viene introdotto lo sfidante, il cavaliere Fiammadoro. Nei primi quattro versi, è descritta la sua veste di seta pesante, simile al velluto,

⁵ Gara medievale (detta anche *giostra del saracino*), in cui un cavaliere armato di lancia doveva colpire, correndo al galoppo, lo scudo imbracciato da un fantoccio (di solito raffigurante un saracino) mobile sopra un asse verticale, evitando di essere colpito dalla mazza che il fantoccio protendeva in fuori con l'altro braccio.

⁶ M. CHIESA, *Cavalli pulchri descriptio*, in Id., *Saggi folenghiani*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, P. Luparia, M. Masoero, P. Pellizzari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, pp. 19-35. Zefiro ha la testa piccola e l'«occhio guerriero», simile al destriero di Marfisa nel *Furioso* («di piccol capo e d'animoso sguardo», *Of.*, xix, 77, v. 3). La striscia bianca sulla fronte di Zefiro, segno distintivo di nobiltà, è un elemento ricorrente tra i cavalli degli eroi medievali, come nel caso di Frontalate nell'*Innamorato*, agile destriero di Sacripante, poi ribattezzato Frontino da Rugiero («Questa dappoi se fie' pregna di vento: / nacque il destrier veloce a dismisura / che erba di prato né biada rodea / ma solamente de aria se pasca», *In.*, l. I, xiii, 4, vv. 4-8). Anche l'idea che Zefiro sia «figlio del vento» non è nuova, poiché richiama Rabicano, il cavallo di Argalia, e Aquilino, il destriero di Raimondo nella *Gerusalemme* («Sul Tago il destrier nacque, ove talora / l'avida madre del guerriero armento, / quando l'alma stagion che n'innamora, / nel cor le instiga il natural talento, / volta l'aperta bocca incontra l'ora, / raccoglie i semi del fecondo vento: / e de' tepidi fiati (o maraviglia!) / cupidamente ella concépe, e figlia», *Gl.*, vii, 76).

impresiosita da piccoli gigli, simbolo della monarchia francese. Nella seconda parte dell'ottava, il ritmo incalzante, reso dall'allitterazione delle liquide *l* e *r*, sposta l'attenzione su un ampio giglio che decora lo scudo e sul gallo annunciatore del giorno, raffigurato sull'elmo gemmato. Quest'ultimo simboleggia la Gallia e funge da compagno di Marte, protettore dei francesi bellicosi («Marte, che predomina quella nazione», *Ad.*, xx, *Allegoria*). Sebbene il lessico utilizzato per descrivere le armi e gli ornamenti dei cavalieri sia tradizionale, spicca la raffigurazione minuziosa e virtuosistica di forme, decorazioni e materiali preziosi, funzionale alla riscrittura parodica di luoghi e modelli tipici del genere epico-cavalleresco.⁷

L'abito del guerrier che segue appresso
 è di sciamito azzur, fatto a fogliami,
 e di gigli minuti un nembo spesso
 v'è sparso, il cui contesto è d'aurei stami.
 Sculto in mezzo alo scudo ha il fiore istesso,
 un giglio sol, maggior che ne' riccami.
 Et erge per cimier di gemme adorno
 il sollecito augel ch'annunzia il giorno.

Anche in questo caso, le due ottave successive si concentrano sulla presentazione di Tremoto, il cavallo del cavaliere del giglio (cfr. *Ad.*, xx, 381-382), fondendo elementi tradizionali delle descrizioni equine nei poemi cavallereschi.⁸ La rappresentazione di Tremoto esalta la perfezione del destriero, incarnandone la nobiltà e l'eleganza attraverso un linguaggio ricco e vivace. Marino dipinge con maestria una scena che evoca la vitalità dell'animale, evidenziandone le qualità fisiche e morali. La cura dei dettagli, insieme a un lessico variegato, immerge il lettore in un'atmosfera di splendore e armonia,

⁷ G. G. MARINCOLA, *Non è mortal conflitto il gioco nostro. Armi e armature nel c. xx dell'Adone' di G. B. Marino*, in *Scenari del conflitto*, Atti del xxv Congresso dell'AdI, Foggia, 15-17 settembre 2022, a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024, p. 6.

⁸ Marino si ispira in particolare al destriero di Antea («Egli avea tutte le fattezze pronte / di buon caval, come udirete appresso», *Morg.*, xv, 106-107): entrambi sono robusti, con petti ampi e schiene corte. Tremoto, come molti cavalli illustri, presenta un segno bianco in fronte e tre piedi balzani («e tre talloni ha bianchi e l'altro oscuro», *Ad.*, xx, 381, v. 4), caratteristica condivisa da Frontalate («baglio era tutto a scorza di castagna, / ma sino al naso avea la fronte bianca» *In.*, L. II, II, 69, vv. 3-4) e dal cavallo di Baldo («Balzanus tribus est pedibus», *Baldus*, I, 176). Una peculiarità dei cavalli nell'*Adone* è l'elaborata bardatura, che rispecchia la ricchezza delle armature dei cavalieri. Lo stesso lusso caratterizza i destrieri e i cavalieri della quintana descritta nelle ottave precedenti (cfr. *Ad.*, xx, 258 e sgg.).

dove i cavalli si manifestano come simboli di virtù e potenza. L'autore sfrutta abilmente la descrizione dei cavalli per arricchire la narrazione di una dimensione simbolica, intrecciandola perfettamente con lo sviluppo dell'azione, e sottolineando l'importanza della figura del cavallo nelle epopee eroiche e presso le corti dell'epoca.

La quintana, rivelatasi inadeguata a decretare un vincitore dopo tre turni, induce Pallade a concludere che, per celebrare un trionfatore, sia indispensabile avviare un duello a cavallo tra i due cavalieri, ora chiamati a scontrarsi. Pertanto, nell'ottava 387, il tromboniere è convocato per adempiere al suo compito e segnare l'inizio della contesa: la scena è dipinta con una solennità che prelude al confronto decisivo, l'unione di bellezza narrativa e alta tensione drammatica. Marino, con maestria, prepara il terreno per l'epico scontro, intessendo elementi di tradizione cavalleresca e allegoria mitologica. Questo momento, denso di aspettativa, è inoltre impreziosito da un linguaggio che unisce il vigore dell'azione al simbolismo intrinseco del duello, esprimendo la complessità delle forze in gioco:

Quei dal tergo onde pende in mano il toglie,
pon su l'orlo le labra e, mentre il tocca,
nel petto pria quant'ha di spirto accoglie
quinci il manda a le fauci, indi a la bocca.
Gonfia e sgonfia le gote, aduna e scioglie
l'aure del fiato e 'l suon ne scoppia e scocca.
Rompe l'aria il gran bombo e 'l ciel percote
e risponde tonando Eco a le note.

Il suono della tromba squarcia l'aria, rimbombando fragorosamente nel cielo, ampliato dalla risposta dell'eco. Questa vivida immagine rappresenta con grande efficacia l'azione del suonare uno strumento a fiato, evidenziando la propagazione e l'amplificazione del suono. Al v. 5, appaiono due antitesi: i verbi *gonfia* e *sgonfia*, così come *aduna* e *scioglie*, esprimono concetti opposti, creando un contrasto che sottolinea il movimento alternato e dinamico, rendendo visivamente la concitazione della scena. L'enumerazione di queste quattro azioni produce una sensazione di progressione e vivacità nel verso, rafforzata dal suono gutturale della *g* e dalla *s*, creando un effetto uditivo che richiama il movimento descritto. Le antitesi precedono l'endiadi del verso successivo: *scoppia* e *scocca*, presente nel secondo emistichio, evocando, attraverso il suono onomatopeico, il movimento improvviso e violento del rumore prodotto. Al medesimo scopo concorre l'allitterazione del gruppo delle sibilanti sorde palatali *sc*, nonché l'uso delle doppie consonanti *p* e *c*. Negli ultimi due

versi dell'ottava, infine, lo scenario di battaglia è ulteriormente accentuato dall'onomatopea *bombo*, che richiama il suono grave e vibrante del rimbombo, dall'iperbole *rompe l'aria*, che esaspera la forza del suono attribuendogli un potere quasi fisico, e dalla personificazione dell'eco, la quale contribuisce a incupire lo scontro.

Tuttavia, similmente a quanto avvenuto nei tre turni della quintana, i cavalieri appaiono incapaci di rompere lo stallo di una condizione di parità, nonostante l'ardente desiderio di vittoria che anima entrambi:

Veder de' duo destrier, poi che fur mossi
fu spavento lo scontro e fu diletto,
quando rotti i troncon nodosi e grossi,
fronte con fronte urtar, petto con petto.
Rimbombar lunge e sfavillar percossi
ambo gli scudi e l'un e l'altro elmetto.
Fu de l'armi il fulgor, de' colpi il suono
agli occhi un lampo et a l'orecchie un tuono.

L'intera ottava 388 viene costruita ancora su elementi contrastivi, iniziando con l'antitesi *spavento/diletto* e proseguendo attraverso l'opposizione fra la luce del lampo e il fragore del tuono, generando un effetto sinestetico. L'immagine della lotta è invece accentuata dal parallelismo «fronte con fronte», «petto con petto». ⁹ È interessante osservare come l'impatto fra le armi e i corpi dei duellanti siano rappresentati dal Marino mediante riferimenti a fenomeni naturali, attraverso le metafore del fulgore delle armi e del lampo, richiamanti la luce sprigionata dagli impatti, così da sottolineare l'eccezionalità e la pericolosità dell'evento, in accordo con una tradizione di lungo corso sia epica che canterina. ¹⁰ Il poeta manifesta la sua propensione per l'esagerazione e la spettacolarità delle immagini, in combinazione con i suoni, anche tramite le allitterazioni delle dentali *t*, delle liquide *r*, e delle sibilanti *s* («rotti i troncon nodosi e grossi», frase che richiama i suoni aspri dello scontro), oltre che delle labiodentali costrittive *sor*de *f* e delle gutturali *c* («sfavillar percossi», che evocano il rumore degli impatti). Il verso finale, inoltre («agli occhi un lampo et a l'orecchie un tuono»), è costruito su elementi sinestetici e si avvale di una rima arricchita dalla forma dittongata *suono:tuono*.

⁹ Evidente il richiamo all'*Innamorato*, L. II, XIV, 55, 8: «peto per peto urtar, testa per testa».

¹⁰ Cfr. M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1988, in particolare le pp. 101-115.

La contesa avanza verso il suo culmine, momento in cui si dovrà necessariamente proclamare un vincitore. Un colpo squarcia l'elmo di Fiammadoro, e il gesto con cui il cavaliere s'inchina dinanzi ad Austria è descritto quasi come un omaggio, effetto della potenza di Amore, verso la donna destinata a lui dal fato. In un'armoniosa simmetria, il colpo successivo infrange l'insegna dell'aquila sull'elmo di Austria, rivelandone la bellezza femminile. Questa rivelazione, accentuata dal richiamo a un verso di Petrarca, segna una transizione del linguaggio che, a partire dall'ottava seguente, adotta un registro lirico, attraversando il ricco campo citatorio dell'incontro petrarchesco mediato dal racconto tassiano:¹¹

Ruppe lo stocco e gli rimase apena
de l'elsa d'oro in man la guardia intera,
e 'l colpo uscì di sì gagliarda lena
ch'al nemico sbalzar fe' la visiera.
Ma, tolto il vel che ricopria la scena,
si scoverse il guerriero esser guerriera
e con le bionde chiome a l'aura sparse
bella non men che bellicosa apparse.

La rivelazione finale dell'ottava 397 gioca su un'antitesi simbolica tra guerriero e guerriera, evidenziando il contrasto tra il presunto e il reale, rafforzata dall'immagine similmente antitetica nonché allitterante di *bella* e *bellicosa* che rappresenta l'antinomia tra grazia femminile e valore marziale. Il v. 5 si alimenta di una metafora teatrale che riecheggia il già ricordato brano del *Furioso* in cui Bradamante («non men che fiera in arme, in viso bella», *Of.*, xxxii, 79, v. 8), ormai dentro la Rocca di Tristano, liberatasi dell'armatura, rivela ai numerosi presenti la propria identità: «Quale al cader de le cortine suole / parer fra mille lampade la scena» (*Of.*, xxxii, 80).

Beatrice Collina ha dimostrato a tal proposito che il *topos* dell'amazzone si rivela poco funzionale rispetto al codice epico-cavalleresco da cui Marino trae ispirazione, così come rispetto al personaggio tassiano di Clorinda, con cui Austria mostra un'affinità particolare.¹² Interessante è piuttosto il tema del duello tra un uomo e una donna, in cui l'uomo è inizialmente inconsapevole della reale identità di genere della sua avversaria, per poi giungere

¹¹ Per l'amore come attività bellica cfr. E. MUSACCHIO, *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'«Orlando furioso»*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 9-16.

¹² B. COLLINA, *Metamorfosi di un'amazzone nel canto xx dell'Adone*, in «Studi secenteschi», xxxv, 1994, pp. 123-144.

alla rivelazione improvvisa della donna (tradizionalmente descritta come bellissima) a seguito della caduta o della perdita repentina dell'elmo. Esaminando quello che Getto ha definito il "motivo dell'elmo",¹³ è possibile risalire a numerose sequenze narrative di tradizione epica che anticipano quella del xx canto dell'*Adone*, pur generando esiti diversi. La rivelazione della vera identità della donna-cavaliere, in alcuni casi, suscita sorpresa e smarrimento tra i presenti, costretti a riconoscere l'eccezionalità della forza mostrata fino a quel momento dalla *virago* (un esempio si trova nel xix canto dell'*Orlando furioso*, dove Marfisa si svela a Guidone sull'isola delle Femmine omicide,¹⁴ così come nel xxxii canto dello stesso poema, con Bradamante nella rocca di Tristano¹⁵). In altri casi, questa scoperta può innescare un innamoramento non corrisposto o destinato a rimanere irrealizzabile (il mito di Achille e Pentecilea è il modello archetipico; nell'epica italiana, esempi simili includono l'amore di Ruggiero per Bradamante nel v canto del iii libro dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, o quello di Turrismondo per Nicandra, ormai defunta, nel xviii libro dell'*Italia liberata da' Goti* di Trissino). Esiste infine la possibilità di un esito parodico, come nel iii canto del *Morgante* di Pulci, in cui Orlando, scoprendo che la sua potente avversaria è una donna, ritiene disonorevole continuare il combattimento.¹⁶

Tuttavia, il modello letterario che maggiormente influenza Marino è, come già precedentemente evidenziato, il duello tassiano tra Clorinda e Tancredi. Al di là dei richiami testuali, i due poemi manifestano una stretta vicinanza tematica che, tuttavia, si sviluppa in due direzioni narrative opposte.¹⁷ Nella

¹³ G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Bonacci, Roma 1977, p. 111.

¹⁴ «e non pensando in sì viril sembianti / che s'avesse una vergine a coprire» (*Of.*, xix, 89, vv. 3-4); «si maraviglia l'altro, ch'alle chiome / s'avede con chi avea fatto battaglia» (*Of.*, xix, 108, vv. 3-4).

¹⁵ Emblematica a tal proposito l'ottava 103: «Ben son degli altri ancor, c'hanno le chiome / lunghe, com'io, né donne son per questo. / Se come cavallier la stanza, o come / donna acquistata m'abbia, è manifesto: / perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto? / La legge vostra vuol che ne sian spinte / donne da donne, e non da guerrier vinte».

¹⁶ *Morg.*, iii, 17-19.

¹⁷ Nel iii canto della *Gerusalemme* si legge «e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse» (21, vv. 7-8), di cui Marino ripropone l'immagine e la coppia rimica: «e con le bionde chiome a l'aura sparse / Bella non men che bellicosa apparse» (397, vv. 7-8). Ancora nel Tasso si legge «Ecco io chino le braccia, e t'appresento / senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?» (iii, 28, vv. 1-2), mentre nel Marino troviamo: «ecco la testa, ecco la gola inermi / t'offro senza difesa e senza scudo» (401, vv. 3-4). Infine, sempre nel iii canto della *Liberata* l'autore scrive: «- Volgi - grida; / e di due morti in un punto lo sfida» (23, vv. 7-8), e anche Marino utilizza l'espressione della doppia morte: «sospendi tanto sol che tu mi conte / chi di due morti insieme oggi m'uccide» (407, vv. 3-4).

Gerusalemme liberata, il combattimento fra l'amazzone pagana e il cavaliere cristiano, descritto nel III canto, è bruscamente interrotto dalla caduta dell'elmo di Clorinda (*Gl.*, III, 21, 3-8¹⁸). Tancredi, infatti, riconoscendola, dimentica istantaneamente lo scontro nel tentativo di rivelarsi e dichiararle il suo amore; purtroppo, l'improvviso arrivo di una turba di soldati pagani vanifica i suoi propositi. I due personaggi si rincontreranno nel XII canto, dove il travestimento sarà fatale a Clorinda, che cadrà morta sotto le armi dell'ignaro avversario. Questo momento rappresenta l'apice della commistione tra amore e morte nel poema tassiano: il colpo fatale di Tancredi che avrebbe dovuto preannunciare la vittoria del duello, si tramuta, difatti, in un gesto di tragica negazione dell'amore desiderato.

Analogamente, l'*Adone* di Marino è interamente permeato di espedienti retorici, tra cui spicca l'ossimoro, che declinano il nesso tra amore e morte, sebbene con esiti diversi.¹⁹ Nel passaggio dell'*Adone*, lo scontro tra i due avversari permane violento fino al momento in cui il caso non svela la vera identità di uno di essi; da quel punto, come accade nel III canto della *Liberata*, inizia un processo di traslitterazione della materia bellica da un livello puramente letterale a uno metaforico. Marino descrive, ad esempio, lo stupore di Fiammadoro di fronte alla rivelazione della vera identità della bella Austria:

Ma l'altro allor che quel bel volto mira,
senza moto riman, senza favella,
trema, sospira e sparge a mille a mille
più dal cor che da l'armi, alte faville. (*Ad.*, 399, vv. 5-8)

Il lessico della guerra, inizialmente impiegato in senso stretto per rappresentare il duello, assume una funzione duplice a partire dal momento dell'agnizione, diventando uno strumento che descrive sia lo scenario bellico reale sia le emozioni dell'innamorato Fiammadoro. Ad esempio, le scintille, che fino a pochi versi prima erano generate esclusivamente dall'impatto delle armi («Ardon lor le palpebre ai colpi crudi / gli elmi infocati, la cui tempra è fina, / e le fiammelle e le scintille ardenti / gli fan quasi invisibili a le genti», *Ad.*, 393, vv. 5-8), ora, grazie alla paronomasia, rappresentano il risultato

¹⁸ «Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto / volaro e parte nuda ella ne resta; / ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa; / e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse».

¹⁹ Cfr. L. BOLZONI, «O maledetto, o abominoso ordigno»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia*, Annali 18, *Guerra e pace*, a cura di W. Barberis, Einaudi, Torino 2002, pp. 201-247.

di un improvviso innamoramento. Poste in antitesi, «senza moto» e «senza favella» sottolineano il contrasto tra l'immobilità fisica del personaggio e la forza emotiva espressa nei versi successivi («trema», «sospira», «sparge [...] faville»). Il tutto è connotato dal *climax* ascendente per cui si passa da stati interiori più contenuti («trema», «sospira») a un'esplosione emotiva metaforica («sparge a mille a mille / più dal cor che da l'armi alte faville»), intensificando progressivamente la descrizione della reazione. A questo scopo contribuiscono anche le allitterazioni delle occlusive *m* ed *n* e della liquida *l*, le quali introducono il turbamento emotivo causato dalla sensazione di morte imminente, sia fisica che amorosa.

Tasso aveva già rappresentato in modo metaforico il doppio nodo delle morti di Tancredi, dando forma concreta, nel contesto del duello, all'antico paradosso oraziano del «*militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*»²⁰ («di due morti in un punto lo sfida», *Gl.*, III, 23, v. 8). Marino, a partire da questo momento, e per diverse ottave, sviluppa ulteriormente il campo semantico della morte, mantenendo un raffinato equilibrio tra la morte fisica e quella amorosa del cavaliere. Proprio Fiammadoro, infine, si rivolge ad Austria con parole che riecheggiano quasi letteralmente il verso di Tasso:²¹

E mentr'ella a ferirlo ha il ferro accinto
per far ch'essangue a terra alfin trabocchi:
«Che fai che fai? (le dice) Eccomi estinto,
senza che più la bella man mi tocchi.
Morto m'hai già, nonch'abbattuto e vinto
co' dolcissimi folgori degli occhi.
Crudeltà più che gloria omai ti fia
con più piaghe inasprir la piaga mia. (*Ad.*, 400)

Nelle ottave tassiane l'ambiguità linguistica costituiva l'unico mezzo per esprimere temi non propriamente epici, che altrove (ad esempio nel canto III) erano stati eliminati attraverso precise strategie narrative. Marino, invece, pur rifacendosi al modello di Tasso dal punto di vista linguistico, manifesta l'obiettivo di proseguire gli eventi esattamente dal punto in cui nella *Gerusalemme Liberata* erano stati bruscamente interrotti. Quest'ottava, infatti, rappresenta uno straordinario esempio del barocco marinesco, dove amore e morte si intrecciano in una scena densa di dramma (emblematica in tal senso la

²⁰ Ovidio, *Amores*, I, IX, 1.

²¹ «Quelle, s'è giusto il prego, a trar sì pronte / da le mie vene il sangue armi omicide, / sospendi tanto sol che tu mi conte / chi di due morti insieme oggi m'uccide» (*Ad.*, 407, vv. 1-4).

doppia ripetizione allitterante di «che fai che fai» del v. 3) e ironia, che si apre con una ferita inferta dalla spada dell'avversario (l'allitterazione della labiale spirante sorda *f* e dell'alveolare vibrante sonora *r*: «ferirlo ha il ferro accinto» sostiene la tensione emotiva del momento che sembra culminante del duello).

Il cavaliere, già ferito dall'amore, si dichiara iperbolicamente "morto" per lo sguardo della donna, trasformando l'intera azione in una metafora dell'amore come forza distruttiva e sovrana, come mostrano le metafore «dolcissimi folgori degli occhi» (v. 6) dove gli sguardi della donna sono rappresentati come folgori, potenti e letali, e «piaga mia» (v. 8) in cui la ferita dell'amore, già simbolica, è resa più intensa da ulteriori piaghe metaforiche.

La natura contrastiva di amore e morte, che in età barocca mira ad «esprimere la contraddizione, la sofferenza, l'ossimoro»,²² è rafforzata dalle antitesi «morto m'hai già, non ch'abbattuto e vinto» (v. 5), in cui emerge la contrapposizione tra morte fisica e morte simbolica, causata dagli "occhi" della donna amata, e «crudeltà più che gloria» (v. 7) che oppone due aspetti del gesto della donna, esaltandone l'ambiguità morale.

Se il tentativo di Tancredi non si realizza (poiché non giunge mai a togliersi l'elmo), quello di Fiammadoro si compie invece con successo, portando a risultati significativi. Per consentire alla sua avversaria di colpirlo con maggiore facilità, il cavaliere infatti si libera dell'elmo, svelando la sua giovane età e una bellezza tale che rievocherà in Venere l'immagine del defunto Adone (cfr. *Ad.*, 403, vv. 1-4: «l'afflitta Citerea, quando il bel viso / si discoverse, ancorch'alquanto smorto, / arse a un punto e gelò, ché le fu avviso / di rivedere il caro Adon risorto»):

Ma poiché morto pur brama vedermi
congiunto a beltà tanta un cor sì crudo,
ecco la testa, ecco la gola inermi
t'offro senza difesa e senza scudo».
Disse et anch'ei restò, tolti gli schermi
de la cuffia di ferro a capo ignudo
e parve un sol, qualor più luminosi
trae fuori i raggi in fosca nube ascosi. (*Ad.*, 401)

La metafora del sole che disperde i raggi tra le nubi richiama l'immagine utilizzata da Ariosto per descrivere la rivelazione di Bradamante nella rocca di Tristano. Questo riferimento letterario risulta significativo, poiché lo stesso passaggio dell'*Orlando furioso* era stato ripreso da Marino, poche ottave

²² S. JOSSA, *L'Italia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 165.

prima, nella descrizione della caduta dell'elmo di Austria. Il momento della rivelazione, che nella tradizione epica era tradizionalmente riservato alla figura femminile, viene invece equamente suddiviso da Marino tra i due protagonisti («Io non so dir quanto l'un l'altro avanzi / e 'n cui splenda d'Amor più chiaro il lume», *Ad.*, 402, vv. 5-6). Si noti come l'antitesi tra la protezione della «cuffia di ferro» e la vulnerabilità del «capo ignudo» riflette un contrasto tra difesa e apertura, o tra nascondimento e rivelazione: il gesto è enfatizzato dalla progressione rallentata del ritmo della scena, grazie all'iperbato («tolti gli schermi / de la cuffia di ferro a capo ignudo») e all'enjambement. L'allitterazione della spirante *f* e della sibilante *s* (in parole come «fosca», «ferro», «schermi») concorre alla fluidità del movimento descritto.

Dopo il rispettivo riconoscimento e il reciproco innamoramento, Austria e Fiammadoro raccontano la storia delle proprie origini e della propria infanzia facendo emergere alcune similitudini ma anche diverse differenze rispetto ai natali del giovinetto Adone. Innanzitutto sia Austria che Fiammadoro nascono da matrimoni quasi mitologici che ottengono effetti opposti: l'unione che dà alla luce Austria, tra la madre regina delle Amazzoni (Tirgina) e il cavaliere asburgico Austrasio, risolve uno stato di guerra e quindi è portatrice di pace, mentre quella da cui nasce Fiammadoro, tra Marte e la bella sorella del re di Francia Fiordigiglio, sposata all'impotente e malvagio re d'Inghilterra Morgano, provoca l'assassinio della donna e il suicidio del re. Sono due facce dell'amore a confronto: amore come forza civilizzatrice e amore come forza insufficiente e manchevole, se non distruttiva. Da questi due matrimoni così diversi per impostazione nascono tuttavia due personaggi molto simili, in quanto entrambi i cavalieri vivono la loro infanzia separati dai genitori: Austria viene rapita da un'aquila simbolo della dinastia asburgica e poi affidata ad un negromante senza nome («vecchion de la Foresta Nera», *Ad.*, 436 v. 1) che la educa alle armi, mentre Fiammadoro viene salvato dopo l'omicidio-suicidio da un «balio fido» (*Ad.*, 469, v. 1) che lo riporta alla reggia del nonno.

Inoltre Austria, dopo essere stata educata alla caccia e alle armi si orienta verso gli ozi della reggia, senza però depotenziare il suo spirito combattivo (cfr. *Ad.*, 439); al contrario Fiammadoro con il passare del tempo sente il bisogno di abbandonare definitivamente gli ozi della reggia del nonno per seguire le armi (cfr. *Ad.*, 471). Non dimentichiamo inoltre che, oltre ai natali irregolari, Adone ha in comune coi due cavalieri anche diversi tratti fisici: il giovinetto androgino fonde in sé il maschile e il femminile e ha la medesima età dei duellanti.

E ancora, nell'ottava 438 Austria racconta che da cacciatrice uccise un orrendo cinghiale, riuscendo a salvare sé stessa e suo padre Austrasio e a giungere sana e salva presso la corte:

Austria nome mi pose; e 'ntanto essendo
 già de' tre lustri oltre l'età cresciuta,
 in Austrasio, ch'un giorno a caccia uscendo
 avea de' suoi la compagnia perduta,
 mentre ch'a fronte avea cinghiale orrendo
 a caso m'abbattei non conosciuta.
 L'uno era inerme e l'altro fiero e forte,
 io questo uccisi e quel campai da morte.

L'antitesi nel distico finale (vv. 7-8) propone una contrapposizione tra gli aggettivi «inerme» e «fiero e forte», che sottolinea la disparità tra Austrasio, disarmato,²³ e la ferocia del cinghiale, ucciso dall'eroismo risolutivo di Austria che viene evidenziato dal chiasmo implicito «io questo uccisi e quel campai da morte» (v. 8). Impossibile non pensare al cinghiale assassino di Adone e di conseguenza alla rappresentazione del giovinetto come un antieroe per eccellenza, destinato al fallimento, e di Austria come un'eroina a tutto tondo, vincitrice del duello e chiave di volta per la risoluzione finale del poema. Ecco, dunque, il trionfo di Amore-Imeneo, portatore di unione e di alleanza, ben distante dall'amore-Eros di marca ariostesca, dove le donne e gli amori si legano strettamente agli agi e alle mollezze.²⁴ Pertanto dopo la morte di Adone, appena eletto re di Cipro, sull'isola viene a costituirsi una nuova stirpe regale con le nozze tra Austria e Fiammadoro. In virtù di questo matrimonio, Adone redivivo, sdoppiato in entrambi i coniugi, secondo la "legge del due" teorizzata da Pozzi,²⁵ realizza la sua metamorfosi più autentica, con la quale Marino supera i suoi modelli poetici di riferimento, su tutti Tasso e Ovidio, svincolando di fatto la poesia dalla storia.

Non a caso, infatti, Venere invita alla pace e all'armonia tra Austria e Fiammadoro con le parole: «Deponete omai l'armi e sia tra voi / la tenzon con lo sdegno in un sopita. / Canginsi in vezzi le discordie e l'ire / e sia pari l'amor,

²³ «Ma rimane il velo di debolezza sul padre salvato dalla figlia». E. RUSSO, commento a G. MARINO, *L'Adone* cit., p. 2314.

²⁴ Quasi tutti i protagonisti di questa vicenda, infatti, sono guerrieri conquistati dall'Amore. Tigrina, la fiera regina delle Amazzoni, sottopone il suo popolo a un rigido codice antierotico, arrivando a «odiar et aborrire le amorose dolcezze» (*Ad.*, xx, 413, v. 6), finché non si innamora di Austrasio, anch'egli vittima dell'onnipotente dio dell'amore (cfr. *ivi*, 421 v. 7). Anche Austria, inizialmente immune al potere di Amore, cede al fascino di Fiammadoro, che, come lei, ha dedicato la sua giovinezza alle armi e alla vita austera, rifuggendo i piaceri della corte.

²⁵ G. POZZI, *Guida alla lettura*, in G. MARINO, *L'Adone*, Mondadori, Milano 1976, 2 voll., I, p. 77.

com'è l'ardire» (*Ad.*, 475, vv. 5-8).²⁶ Assunto il ruolo di pronuba, pronuncia l'epitalamio per i due novelli sposi e fa loro dei doni: ad Austria un cavallo per rimpiazzare quello perso durante il duello e a Fiammadoro una spada degna di Marte e uno scudo forgiato dallo stesso Vulcano.

L'ultimo canto dell'*Adone* è stato definito da Giovanni Pozzi un dopo-poema; pertanto, il ventesimo canto apparirebbe privo di funzione all'interno dell'opera, un elemento avulso atto a rappresentare quasi un anti-poema. Di conseguenza, l'autentico poema di pace sarebbe proprio il canto xx, poiché fungerebbe da contraltare per mostrare un duello con lieto fine che Adone non aveva potuto raggiungere, a causa della sua morte per mano del cinghiale.

È certamente vero che il xx canto si fonda sul tema della pace: basti guardare ai giochi funebri, che mentre nella tradizione epica assumevano la funzione di avviare la conclusione della *fabula*, si svolgono quando il protagonista è già morto, è stato cremato e si è trasformato in anemone. D'altra parte il ricordo di Adone stesso in quest'ultimo canto si affievolisce fino a scomparire del tutto.

Nonostante ciò, è necessario riconoscere che sono moltissimi gli elementi di connessione tra il poema e il dopo-poema, a partire dalla scena entro cui si svolgono i fatti – sempre l'isola di Cipro – nonché dalla presenza di personaggi già presenti nei canti precedenti, come Venere, Apollo, Fileno e Cupido. Ma soprattutto nel xx canto si realizza una storia d'amore che contiene numerosi elementi simili a quella tra Adone e Venere: pertanto, secondo Cherchi, non c'è netta separazione tra il poema e la sua conclusione, in quanto è proprio nel canto finale che si realizza la vera metamorfosi di Adone.²⁷

Tant'è che la presenza del superfluo nel canto xx, che potrebbe indicare una volontà di sganciarsi dalla struttura portante della trama, è costante nell'intera opera, caratterizzata da diversi spunti narrativi soffocati da mille divagazioni che si allontanano dalla storia principale, nonché dalle numerosissime rassegne e cataloghi inutili all'arricchimento della trama principale.

Tale relativizzazione investe anche la cornice principale della storia d'amore tra Adone e Venere: non c'è da stupirsi, dunque, se la morte del protagonista

²⁶ Questo ruolo di pacificatrice è lo stesso che Venere assume nell'epitalamio *La Francia consolata* (1615-1616), dedicato al matrimonio tra Anna d'Austria e Luigi XIII. Appare inoltre chiaro a questo punto il motivo per cui Marino abbia scelto di arricchire l'episodio con abbondanti richiami alla tradizione cavalleresca: affrontare il tema delle armi e dell'amore, così come quello dei guerrieri invitti che si piegano all'Amore, significava inevitabilmente rifarsi ai poemi cavallereschi. Da Boiardo in poi, infatti, il binomio armi-amori è centrale in questo genere letterario. Inoltre, la finalità encomiastico-dinastica del brano potrebbe aver spinto Marino a trarre ispirazione da opere come l'*Innamoramento de Orlando* e l'*Orlando Furioso*, dove il tema genealogico assume un ruolo significativo.

²⁷ P. CERCHI, *Il dopo-poema e la metamorfosi d'Adone*, Longo, Ravenna 1996, pp. 9-39.

nell'ultimo canto venga del tutto svalutata dai giochi funebri, i quali decostruiscono man mano l'importanza di questa mancanza riducendola ad un mero pretesto di festa. Tra amore e morte Marino colloca il gioco, che mentre celebra la morte depotenzia la sua dimensione assoluta.

Pure tale operazione di smontaggio è caratteristica di tutto il poema: basti pensare al personaggio di Adone, tanto debole quanto lunga è l'opera. Egli è un giovinetto passivo che in nessun momento della trama ricopre un ruolo eroico. Pertanto, il xx canto sembra avere la funzione di relativizzare tutta la vicenda di Adone rendendola una storia come le altre, e come le altre sottoposta a trasformazione.

Per quanto concerne gli elementi di diversità dell'ultimo canto rispetto all'intero poema è interessante rilevare che esso non rispetta l'unità di tempo tipica dei canti precedenti, di norma risolti nello spazio di una sola giornata, poiché copre un arco di tre giorni, quasi a voler rimarcare una propria autonomia.

Tuttavia se guardiamo al poema nella sua interezza possiamo rilevare che si compone di tre tempi: il tempo dell'amore felice, quello della separazione e quello del nuovo incontro e della morte. È dunque ipotizzabile che il xx canto scandito non sia che una copia simile ma diversa dei tre tempi dell'intero poema. L'ultimo canto si chiude con un episodio epico perché viene presentata la nascita di una stirpe regale destinata a grandi vittorie, a tal punto che l'episodio fa apparire i giochi funebri come un pretesto per introdurre l'incontro tra Austria e Fiammadoro; tuttavia, nello stesso tempo, è chiaro che i giochi devono onorare la morte del protagonista Adone, così come affermato da Venere alla fine del canto XIX.

Se dunque da un lato il ventesimo canto si distacca dalla storia principale al fine di trasformare la matrice dell'intero poema, dall'altro non si può negare una certa continuità con essa. In altre parole, il dopo-poema sarebbe una sorta di riflesso del poema intero, che sembra ripercorrere la vicenda amorosa di Adone attraverso i due cavalieri duellanti, ma con esito opposto. La storia d'amore tra Austria e Fiammadoro permette al lettore di dimenticare l'esito infausto dell'amore tra Venere e Adone, ma nello stesso tempo non può non apparire come una reiterazione di quest'ultimo, perché attraverso di esso si realizza la vera metamorfosi di Adone e nello stesso tempo vengono indagati i temi del rapporto tra storia e mito, tra poema mitologico e poema epico. È infatti grazie al duello e al suo felice esito che il poema si trasforma definitivamente da idillico-amoroso e mitologico in poema storico-epico e cavalleresco. Nell'ultima ottava del poema, la 515, il riferimento ai «tragici amori» ossia agli amori nobili, alti, questa lettura si conferma: la poesia epica, bersaglio polemico di Marino, viene di fatto riabilitata, anche se tale espediente potrebbe

rientrare in un processo di ironizzazione del genere, in quanto la realizzazione concreta di tale nuovo progetto non si realizzerà mai. In ogni caso, questa apertura *in extremis* al mutamento, sottolinea la rivendicazione da parte di Marino di una piena libertà poetica, funzionale alla proposta di un percorso alternativo e possibile all'interno del genere epico in cui viene estremizzata in modo consapevole la congruenza tra gli "eroi" e gli "amori".²⁸

²⁸ G. BALDASSARI, *Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Dovehouse Editions, Ottawa 1989, pp. 144-145.