

PIERANGELA IZZI
Androginia o ermafroditismo nell'Adone di Giovan Battista Marino?

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PIERANGELA IZZI

Androginia o ermafroditismo nell'Adone di Giovan Battista Marino?

Bisogna innanzi tutto che sappiate qual è la natura dell'uomo e quali prove ha sofferto; perché l'antichissima nostra natura non era come l'attuale, ma diversa. In primo luogo l'umanità comprendeva tre sessi, non due come ora, maschio e femmina, ma se ne aggiungeva un terzo partecipe di entrambi e di cui ora è rimasto il nome, mentre la cosa si è perduta. Era allora l'androgino, un sesso a sé, la cui forma e nome partecipavano del maschio e della femmina; ora non è rimasto che il nome che suona vergogna. In secondo luogo, la forma degli umani era un tutto pieno: la schiena e i fianchi a cerchio, quattro bracci e quattro gambe, due volti del tutto uguali sul collo cilindrico, e una sola testa sui due volti, rivolti in senso opposto; e così quattro orecchie, due sessi, e tutto il resto analogamente, come è facile immaginare da quanto s'è detto. Camminavano anche ritti come ora, nell'una e nell'altra direzione; ma quando si mettevano a correre rapidamente, come i saltimbanchi fanno capriole levando in alto le gambe, così quelli veloci ruzzolavano poggiando su quei loro otto arti. Dunque i sessi erano tre e così fatti perché il genere maschile discendeva in origine dal sole, il femminile dalla terra, mentre l'altro, partecipe di entrambi, dalla luna, perché anche la luna partecipa del sole e della terra¹.

Il mondo occidentale ha conosciuto così, per la prima volta, il mito dell'androgino nel *Simposio* di Platone, che assegnò al commediografo Aristofane il compito di descrivere l'origine dell'amore. Tutto ha avuto inizio quando Zeus, per punire l'uomo primigenio con quattro braccia, quattro gambe e due organi sessuali, decise di farlo dividere in due da Ermes, rendendolo più debole e desideroso di ricongiungersi alla propria metà. Da allora la sua figura è riconosciuta in varie epoche e in contesti culturali diversi. Ovidio, dal canto suo, contribuì alla creazione dei miti transessuali (Tiresia², Ifi³, Cineo, Ermafrodito⁴)⁵, per i quali l'ambiguità della condizione sessuale rappresenta un tratto comune e caratterizzante, con la sola eccezione dell'esito della trasformazione: Ermafrodito supera i confini imposti dai generi, non essendo né uomo, né donna, ma entrambi⁶, come ben si evince dal brano seguente, tratto dalle *Metamorfosi* IV 368 ss⁷:

Ostinato, il pronipote di Atlante continua a negare alla Naiade le gioie sperate. Lei lo incalza, e premendolo con tutto il corpo, aggrappata com'è, dice: "Dibattiti pure, cattivo, ma tanto non sfuggirai. O dèi, fate che mai venga il giorno che lui si stacchi da me e io da lui". La preghiera trova degli dèi che acconsentono: e infatti i corpi dei due si mescolano e si fondono, si amalgamano in una sola figura. Come quando si rivestono due rami con un pezzo di corteccia, col tempo li vedi saldarsi e crescere insieme, allo stesso modo, una volta unitesi le membra in un intreccio tenace, non sono più due ma una forma duplice, e non puoi più dire se sia femmina o maschio fanciullo, non sembra nessuno dei due e sembra tutt'e due (*Metamorfosi* IV 368 ss).

¹ PLATONE, *Simposio* XIV, 189d-190b, in ID., *Opere complete*, vol. III, Bari, Laterza, 1979, 173-174.

² L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, E.J. Brill, 1976; C. GARCÍA-GUAL, *Tiresias o el adivino como mediador*, «Emerita», XLIII (1975), 107-132; G. LIVELEY, *Tiresias/Teresa: a "man-made-woman" in Ovid's Metamorphoses 3.318-38*, «Helios» XXX (2003), 147-162; K. BALSLEY, *Between two lives: Tiresias and the law in Ovid's Metamorphoses*, «Dyctinna», VII (2010), 13-31.

³ D. KAMEN, *Naturalized Desires and the Metamorphosis of Iphis*, «Helios», XLI (2012), 21-36; D. T. PINTABONE, *Ovid's Iphis and Lanthe. When Girls Won't Be Girls* in N.S. RABINOWITZ-L. AUANGER, *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press, 2002; S. WHEELER, *Changing names: the miracle of Iphis in Ovid*, «Phoenix», LI (1997), 190-202.

⁴ G. NUGENT, *This Sex Which Is Not One. De-Constructing Ovid's Hermaphrodite*, «Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies», II (1990), 1, 160-85; A. LA PENNA, *La parola translucida di Ovidio (sull'episodio di Ermafrodito, Met. IV 285-388)*, «Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici», XII (1983), 235-243; M. LABATE, *Storie di instabilità. L'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XXX (1993), 49-62.

⁵ C. SEGAL, *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the Metamorphoses*, «Arion», V (1998), 9-41. Nello stesso articolo, a p.39, si definisce il corpo «a trope for something else, that is, the instability and vulnerability of the human condition»; G. K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford, Basil Blackwell, 1975; A. KEITH, *Versions of epic masculinity in Ovid's Metamorphoses*, in P. Hardie-A. Barchiesi-S. Hinds (a cura di) *Ovidian transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, 214-239.

⁶ Cfr. A. SCACCUTO, *Metamorfosi sessuali in Ovidio: ricerca di una prospettiva romana sui miti di transessualità*, tesi di laurea, Corso di laurea in Studi Umanistici, Università degli Studi di Siena, 2015/2016, 20.

⁷ L'edizione cui si fa riferimento è OVIDIO, *Metamorfosi*, testo a fronte a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1994.

Al di là della storia mitica, carica di simboli, si affermò la convinzione che in natura esistessero esseri mostruosi (cioè anomali e fuori dalla norma naturale): gli ermafroditi. Di essi si può trovare traccia nel *De civitate Dei* di Agostino (XVI 8 2), il quale fece risalire la loro esistenza ai tempi di Adamo. In età medievale si imposero alcune spiegazioni scientifiche del fenomeno (*L'Acerba* di Cecco D'Ascoli); si studiarono lo sperma e le sue cellule, di cui una, in particolare, al momento della scissione per la determinazione del sesso del feto, rimase libera. Con Dante fece la sua comparsa il «peccato ermafrodito», forse un amore omosessuale, o forse una forma incontrollata di lussuria, dovuta al fatto che essere portatore dei due sessi comportava un irrefrenabile «appetito». Una tale interpretazione «sessuale» del mito fu celebrata dall'umanista Panormita nell'*Hermaphroditus*, opera di ottanta epigrammi dal contenuto osceno. Alla fine del secolo XV si assiste ad un'inversione di tendenza: negli ambienti neo-platonici Marsilio Ficino, nel commentare il *Simposio*, propose la figura dell'androgino, ovvero il gemello di Ermafrodito, l'uomo che avverte l'esigenza di ritrovare la propria unità perduta. Contrariamente al neoplatonismo, Marino concepì Adone per una necessità poetica piuttosto che per una motivazione filosofica⁸. Volendo creare un anti-eroe, che fosse in grado di demolire il concetto di «eroico» promosso da Torquato Tasso, il poeta napoletano forgiò i tratti androgini ed ermafroditi del protagonista sulla base della tradizione letteraria, a lui ben nota, e delle discussioni teologiche sulla confutazione della duplice natura di Adamo, apprese grazie alla conoscenza dell'opera di Tomaso Garzoni, *Il Serraglio degli stupori del mondo* (1613).

Prima di entrare nel vivo della nostra ricerca, che intende dimostrare, attraverso l'analisi di alcuni passi significativi del poema mariniano, come l'*Adone*, nel quale si ricorda più volte il mito di Ermafrodito, abbia contribuito alla conclusione di un lungo processo storico-culturale avuto inizio secoli prima e da cui Marino ha tratto ispirazione, occorre fare una precisazione sul significato proprio dei due termini, «androginia» ed «ermafroditismo»⁹, che spesso si sovrappongono.

Se da un lato l'androginia è tipica di un soggetto che presenta caratteristiche sia del sesso maschile che del sesso femminile in modo del tutto naturale, dall'altro non coincide con l'ermafroditismo, che indica una anomalia fisiologica per la compresenza dei due sessi in un unico individuo. L'ermafroditismo coinvolge, tra l'altro, esseri eccezionali, che hanno mutato sesso in un momento unico o in metamorfosi frequenti, o interessa figure divine e mitiche con qualche tratto divergente rispetto a quelli che li contraddistinguono sessualmente (Imeneo, Eracle presso Onfale, Achille a Sciro).

Dopo questa breve, ma pur doverosa delucidazione, è il caso di andare alla ricerca dell'Adone e della sua «metà», non facilmente riconoscibile alla luce delle ricorrenti trasformazioni ed aberranti ibridismi cui è sottoposta la natura umana secondo la visione esistenziale barocca. I contorni del «naturale» e del «meraviglioso» mondo nel quale Adone vive, opera (o, per meglio dire, subisce) e soccombe si intersecano tanto da consentire una complessa compenetrazione di elementi reali e di elementi irrazionali e da generare indeterminatezza e mutevolezza nelle forme.

⁸ P. CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996, 114-115: «[...] il tardo Rinascimento è ricco di poemetti metamorfici ed è intriso di elementi ovidiani tanto che non sarebbe esagerato parlare di una vera *aetas ovidiana* che, diversamente da quella medievale, non propende a moralizzare Ovidio, ma piuttosto a leggere nei suoi miti trascrizioni di cosmologie di volta in volta cristiane o neoplatonizzanti. Ma quando Marino toccò per la prima volta il tema degli amori di Adone e Venere nei *Sospiri d'Ergasto*, quell'età volgeva al tramonto per precipitare in una notte dalla quale la mitologia sarebbe riemmersa senza più alcun peso filosofico, per finire nei ventagli rococò e nei laboratori degli antiquari storici o nelle dissertazioni dei filologi-filosofi alla Vico. Il tema della trasformazione veniva a scadere in un esercizio meccanico che per l'artista comportava una serie di problemi di natura estetica. [...] In questo modo il più ovidiano dei nostri poeti, il più lucido conoscitore di Ovidio ripete la lezione del modello ma la priva del suo significato originario».

⁹ Sui termini di androginia e bisessualità nell'età classica cfr. M. DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958; S. VIARRE, *L'androgynie dans les Métamorphoses d'Ovide. À la recherche d'une méthode de lecture*, in J.M. Frécaut-D. Porte (a cura di) *Journées Ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide (24 - 26 juin 1983)*, Bruxelles, Latomus, 1985, 229-243; L. BRISSON, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1997; J. LIBIS, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, 1980.

Il discorso metamorfico¹⁰ mostra tutta la sua vitalità, sebbene costretta entro la partitura metrica, nell'ottava 169 del canto III:

Tien l'altra fonte in una **conca tonda**
 seno a seno congiunto e bocca a bocca
 Ermafrodito insu la fresca sponda,
 che la bella Salmace abbraccia e tocca
 ed a questa ed a quello in guisa d'onda
 dale membra e da' crini **ambrosia fiocca**
 e su i lor capi una grand'urna piena
piove nettare puro in larga vena.

In una delle quattro fontane illustri che impreziosiscono il cortile del palazzo si compie l'incontro tra Ermafrodito e la «bella» Salmacide. Fa da sfondo al loro amplesso la fonte situata «in una conca tonda», da cui fiocca ambrosia e «piove nettare». Essa contribuisce a consacrare l'unione dei due amanti, così come nelle *Metamorfosi* ovidiane la sorgente¹¹, chiara e trasparente come lo specchio d'acqua in cui Narciso ha subito l'inganno della sua immagine riflessa¹², gioca un ruolo decisivo nella risoluzione finale di Ermafrodito¹³. Lo stesso potere esercitano le acque che accolgono nel bagno Venere e Adone, che, infatti, derivano da quella medesima fonte che ha generato il congiungimento di Salmace con Ermafrodito. Non è casuale, dunque, che Marino nell'ottava 146 del canto XVII abbia definito «osceno» il fonte in cui Venere si imbatte al momento della dipartita, passando dinanzi all'isola di Caria, dove si incontrarono Salmace ed Ermafrodito prima di diventare poi un essere unico:

Scopre Nisiro al cui pesante sasso
 Polibote soggiace e poscia vede
 l'alto muro e 'l castel d'Alicarnasso
 de' principi di Caria eccelsa sede,
 e 'l mausoleo che 'n quel medesimo passo
 dela fè d'Artemisia altrui fa fede,
 e non lontano Salmace che 'n doppia
 forma duo sessi, **osceno fonte**, accoppia.

La stessa considerazione di non casualità è valida anche per l'ottava 74 del canto VIII, in cui il fonte viene considerato «insidioso» per le sue proprietà nascoste e per le erbe infuse che rinvigoriscono, sì, il desiderio sessuale¹⁴ (ottave 74 e 75 del canto VIII), ma che, nel contempo, indeboliscono la virilità di Ermafrodito:

La tempra di quell'onde ove fu posta
 la bella dea con l'idol suo gradito
 del **fonte insidioso** era composta
 che congiunse a Salmace Ermafrodito,
 e 'n sé tenea proprietà nascosta
di rinfiammare il tiepido appetito,
oltre l'erbe ch'infuse erano in essa,

¹⁰ Cfr. CHERCHI, *La metamorfosi dell'Adone*; P. IZZI, «Metaphor» and «Metamorphism». *From the Art of "Reading with a Hook" to a Poetic Creation*, The Renaissance Society of America, Annual Meeting Program, Chicago 30 March-1 April 2017.

¹¹ Sul valore da attribuire all'elemento acquatico cfr. LA PENNA, *La parola translucida di Ovidio (sull'episodio di Ermafrodito)*, Met. IV 285 -388), Vichiana, XII (1983), 235 -243.

¹² *Metamorfosi*, III, v. 407.

¹³ Sulla presenza dell'acqua nei miti di cambiamento sessuale, si veda: S. VIARRE, *L'androgynie dans les Métamorphoses d'Ovide...*, 229-243.

¹⁴ Marziano Guglielminetti (*L'arte nel gioco della lascivia*, in F. Guardiani (a cura di) *Lectura Marini*, University of Toronto Italian Studies, Dovehouse Editions, 1989, 121-137: 132) fa notare che, secondo la brillante analisi di Detienne, le «acque del bagno» presentano una serie di piante afrodisiache ed eccitanti, fatta eccezione per «la menta che salace è per natura».

dotate pur dela virtute istessa.

(VIII 74 vv. 1-8)

V'era il fallo e 'l satirio in cui figura
 oscene forme il fiore e la radice,
 la menta che salace è per natura,
Peruca degli amori irrigatrice.

(VIII 75 vv. 1-4)

Le virtù che il poeta gli attribuisce sono il frutto di reminiscenze classiche: da Ennio¹⁵ a Strabone¹⁶, da Vitruvio¹⁷ ad Ovidio (solo per citarne alcuni) tutti concordano nel credere che chiunque si fosse immerso nella sorgente, sarebbe stato «devirilizzato»¹⁸. Al poeta di Sulmona spetta, in particolare, il compito di spiegare «come mai la fonte Salmacide abbia cattiva fama, come mai snervi e ammolisca le membra che vengono a contatto con le sue acque fiacche»¹⁹, di descrivere la reazione di Ermafrodito «quando vede che le limpide acque in cui era disceso uomo lo hanno reso maschio a metà, e che in esse le membra si sono fatte più molli»²⁰ e, infine, di richiamare il *leitmotiv* dell'acqua impura in altri passi del suo poema²¹.

È evidente, nell'ottava 169 del canto III, l'intenzione dell'autore di presentare, nel mito di Ermafrodito, non un uomo o una donna, o nessuno dei due, ma entrambi:

Tien l'altra fonte in una conca tonda
seno a seno congiunto e bocca a bocca
 Ermafrodito insu la fresca sponda,
 che la bella Salmace **abbraccia e tocca**
 ed a questa ed a quello in guisa d'onda
 dale membra e da' crini ambrosia fiocca
 e su i lor capi una grand'urna piena
 piove nettare puro in larga vena.

Tale intento ben si manifesta nell'uso di vocaboli riconducibili alla sfera della coppia nominale «seno a seno», «bocca a bocca» e della coppia verbale «abbraccia e tocca». Infine, il tutto viene enfatizzato dall'impiego dell'attributo «congiunto». In questa concisa, ma efficace presentazione, sembra rivivere il mito transessuale descritto da Ovidio²², che oltrepassa i limiti prestabiliti per il passaggio dal sesso maschile al sesso femminile o viceversa, e dà vita ad una forma di androginia (o bisessualità) simultanea e non successiva²³.

I soli elementi che connotano il momento antecedente alla trasformazione, sia nell'*Adone* che nelle *Metamorfosi*, sono l'abbraccio e la palpazione ad opera di Salmace che, spudoratamente, si lascia andare ad azioni attribuite, di consueto, al maschio²⁴:

¹⁵ Frag. 162, G. MANUWALD, (a cura di) *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, vol. II, Ennius, Göttingen-Oakville, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

¹⁶XIV, 2, 16, H. L. JONES (a cura di), *The Geography of Strabo in Eight Volumes*, VI, Cambridge, Massachusetts-London, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1970.

¹⁷ II, 8, 11-12, L. CALLEBAT-P. GROS, *Vitruve. De l'Architecture*. Livre II, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

¹⁸ BRISSON, *Le sexe incertain...*, 49-51.

¹⁹*Metamorfosi*, IV, 285-287

²⁰ Ivi, 380-382

²¹ Libro XV.

²²*Metamorfosi*, IV, 368 ss.

²³ Sull'argomento cfr. SCACCUTO, *Metamorfosi sessuali in Ovidio...*, 20.

²⁴Ivi, 31: «Nel descrivere l'incontenibile desiderio della ninfa, Ovidio, giocando sapientemente con l'intertestualità, ancora una volta riferisce a un personaggio femminile sentimenti e gesti che, abitualmente, nel mito e nella sua stessa opera sono attribuiti a individui di sesso maschile: nel II libro delle *Metamorfosi* il desiderio di Giove per Europa è descritto quasi con le stesse parole di quello di Salmacide: *oscula dat minibus, uix iam, uix cetera differt*. Altro parallelo con un verso analogo nel poema (ma, naturalmente, con opposti equilibri di genere interessa l'esclamazione di Salmacide ("*Uicimus et meus est!*", v. 356) che esprime la concezione del rapporto amoroso, come una battaglia τῶπος della poesia erotica latina. Ritorna appunto

Ermafrodito insu la fresca sponda,
che la bella Salmace **abbraccia e tocca**
(*Adone*, III, 169)

“Evviva, è mio!”, esclama la Naiade, gettatesi via tutte le vesti si slancia in mezzo all’acqua e **afferra l’adolescente** che si ribella, **gli strappa a forza dei baci, gli infila sotto le mani e gli palpa il petto** benché lui non voglia e **gli si avvolge intorno ora di qua ora di là**. Alla fine, per quanto lui si sforzi di resistere e cerchi di sgusciar via, **lo avvolge come il serpente che, ghermito e rapito in cielo dall’aquila reale, mentre sta appeso le lega il collo e le zampe e le si annoda con la coda attorno alle ali spiegate, o come l’edera che fascia i lunghi tronchi, o come il polpo che sott’acqua sorprende un nemico e lo trattiene allungando i tentacoli da tutte le parti** (*Metamorfosi* IV 356-368).

Di fronte ad una tale sfrontatezza e irriverenza quale atteggiamento assume Ermafrodito? Nel ritratto ovidiano egli si mostra reticente all’amore: si ribella, oppone resistenza e tenta di divincolarsi, per poi soccombere alla forza dei baci e all’impeto della passione; nella descrizione mariniana è un amante «passivo»: non un’azione o reazione fa seguito al suo essere stato oggetto di seduzione, ma solo l’impotenza, intesa quale incapacità di agire. Per entrambi gli autori, la contaminazione di Ermafrodito con Salmace comporta un’attenuazione della conoscenza della propria mascolinità a causa del potere «devirilizzante» delle acque in cui si è compiuta la loro unione. Pur mantenendo congiunte in un’unica persona la dimensione maschile e la dimensione femminile, Ermafrodito avverte profondamente un senso di inferiorità, dal momento che è stato depauperato della propria virilità, convertita in *mollitia*. L’unione con la ninfa ha, infatti, determinato il drastico ridimensionamento della virilità (Ermafrodito) e l’annullamento dell’altra individualità (Salmace), ridotta allo stato di attributo del maschio²⁵. Ne deriva una creatura anomala, a cui viene conferito il nome di «androgino»²⁶ per l’ambiguità sessuale che la caratterizza. Si spiega così il processo attraverso il quale Marino, sottoponendo l’idea dell’uomo-uno ereditata dalla tradizione classica, e non solo, ad un’abile operazione di assimilazione, rielaborazione e rigenerazione, è stato in grado di rovesciare i canoni consueti dell’amore e dell’epica. La rivisitazione, ora fedele ora originale, della fonte ovidiana, modello e antimodello della sua prassi scrittoria, gli ha consentito di far rivivere il mito di Ermafrodito nel personaggio-protagonista dell’*Adone*, che, configurandosi come figura «atipica», sia rispetto al modello petrarchesco per via dell’accentuazione della componente sessuale, sia rispetto a quello tassiano per via della riduzione della carica erotica, per il profondo senso di incertezza e di volubilità che lo contraddistingue, ribalta i parametri letterari, e non, fino ad allora imperanti. *Adone* è un efebo, un *puer* di una bellezza delicata, dai tratti quasi femminili.

In tal senso è di particolare rilevanza la caratterizzazione femminile (specie nei canti III, VIII, XIV, XVII del poema mariniano) che, mettendo in discussione l’unicità dell’io, frutto del ricongiungimento dell’uomo con la donna, come si legge nel mito di Ermafrodito, contribuisce non poco a rendere il personaggio principale un soggetto passivo, facile preda di amori lascivi ed ambigui. Protagonista indolente, *Adone* non prende mai iniziative, è oggetto delle decisioni altrui. La sua unica forza è la bellezza, qualità grazie alla quale viene eletto re²⁷. Una cura particolare è, infatti, dedicata alla descrizione del giovane, che viene paragonato ad una vergine (ottave 126-127 del canto III): «celesti» sono le sue forme e «angelica» è la figura che la dea Venere ammira (ottava 71); i suoi occhi appaiono «ardenti», «cari», «vaghi» e «leggieri» (ottave 85-88), attributi solitamente riservati alla rappresentazione della donna amata; «bella» è la mano (ottava 115), che sarà contemplata da Venere (ottave 123-

nell’episodio di Giove e Callisto [...]. Abbiamo un altro riecheggiamento nei *Fasti*, quando di nuovo si descrive l’episodio di Giove e Callisto: *inuito est pectore passa Iouem*.

²⁵Cfr. SCACCUTO, *Metamorfosi sessuali in Ovidio...*, 34-35.

²⁶ S. VIARRE, *L’androgynie dans les Métamorphoses d’Ovide...*, 229-243.

²⁷*Ibidem*.

124). E, per finire, gli inviti erotici che, nell'ottava 137 del canto VIII, il poeta fa pronunciare ad Adone («pungi», «ferisci», «uccidi», «e svenir fammi»), sembrano più confacenti ad una donna che ad un uomo²⁸.

Di lui si innamora la dea Venere, così come di lui si innamora anche Malagorre. Conseguenza del suo essersi travestito da donna o effetto del suo voler rivendicare una nuova identità? I ruoli che gli assegna l'autore in tutto il canto XIV sfatano ogni dubbio²⁹. Il suo vagabondare e il rifugiarsi in un bosco ove si addormenta; il suo ascoltare i lamenti amorosi dello sconosciuto cavaliere; il suo concedersi a lui come «scudiero»; il suo essere impaurito alla vista del «difforme selvatico» sono situazioni che non fanno altro che evidenziarne la natura femminile, e con essa la dimensione androgina.

Questa è, dunque, la proposta artistica di cui Marino si fa portavoce in relazione al problema attuale e scottante della duplicità dell'io. Dalla rievocazione del mito di Ermafrodito di matrice classica si è passati in età medievale all'interpretazione mistica o alla spiegazione scientifica, per poi giungere, in età umanistica, alla celebrazione “sessuale”, e filosofica negli ambienti neo-platonici, e, infine, approdare ad una versione erotica o, per meglio dire, di melliflua pulsione carnale nel clima controriformistico.

L'attenuazione dell'erotismo nell'Adone e lo svilimento della sua virilità hanno, infatti, contribuito alla riduzione o, addirittura, alla frantumazione del mito di Ermafrodito; con essa l'idea di identità, intesa come blocco monolitico generato dal desiderio innato di ricostituire l'unione dei due sessi, tende a scomparire del tutto. Si tratta di un processo maturato alla luce dell'instabilità della cultura della Controriforma e delle sue molteplici contraddizioni; processo che ha riconosciuto in Ovidio il suo precursore³⁰. Non c'è certezza, né possibilità alcuna di arginare la logica trasmutazionale della realtà³¹, che in un flusso perenne di trasformazioni assume gli aspetti più arditi e stravaganti, frutto di relazioni spregiudicate e inimmaginabili.

L'universo in cui Marino opera si contraddistingue per un perenne ed incessante dinamismo, che comporta una serie di trasposizioni: *ab animali ad inanimale* o *ab inanimali ad animale*³². Spetta, pertanto, al poeta, in quanto diretto testimone della visione esistenziale barocca, il dovere di illustrare la mutevolezza delle forme, ivi compresi i mutamenti di sesso, e di fornire un nuovo prototipo di essere umano. Maschio antieroe? Difficile classificarlo tale, dal momento che – come argutamente ha sottolineato Paolo Cherchi - «il suo non fare cade in una sfera che meglio si chiamerebbe “ozioso-idillio”, percorso da svenevole erotismo»³³. Sarebbe preferibile definirlo un inetto che, di fronte alle difficoltà, sembra assumere i tratti di una fanciulla piuttosto che quelli di un eroe epico e da romanzo? O forse «un androgino che fa da contrappunto agli eroi di Tasso, animati sempre da ideali alti»³⁴?

²⁸ Guglielminetti (*L'arte nel gioco della lascivia*, in F. Guardiani (a cura di) *Lectura Marini*, 121-137: 136) riporta il giudizio espresso da Padre Giovanni Pozzi nell'edizione critica dell'*Adone* da lui curata (Milano, Adelphi, 1988).

²⁹ A. FRANCESCHETTI, *Marino e la tradizione cavalleresca*, in F. Guardiani (a cura di) *Lectura Marini*, 227-253:235.

³⁰ CH. SEGAL, *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, saggio introduttivo da OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. I, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori 2005 (trad. it. di Laura Rossi), 18: «Un poema sulle metamorfosi inevitabilmente ritrae l'identità umana come qualcosa di instabile e incerto, dato che Ovidio rappresenta le nostre vite e le nostre auto rappresentazioni come soggette a cambiamenti e rovesciamenti improvvisi e drastici»

³¹ P. IZZI, «*Metaphor*» and «*Metamorphism*». *From the Art of “Reading with a Hook” to a Poetic Creation*.

³² *Ibidem*.

³³ P. CHERCHI, *Il processo al cinghiale (Adone, XVIII)*, «Bollettino di Italianistica», VI (2009), 69-83.

³⁴ *Ibidem*.