Tra boschi e marine

Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca

a cura di Daria Perocco

archetipolibri

Riccardo Drusi

Venere, Galania e la testuggine: alle radici di una 'fabula' del Marino (*Adone*, XV, 171-181)

0. I prati letterari d'Arcadia hanno sedimi più o meno spessi, che i poeti individuano secondo i bisogni di greggi e armenti da farvi pascolare. L'*Adone*, per il fatto di partecipare del genere pastorale assieme a una varietà infinita di altri generi, è una mandria di passo nella regione poetica, e però assai esigente quanto a foraggi, alla crescita dei quali possono provvedere solo le zolle più feraci e dunque più alte e compatte. Fuor di metafora, lo spessore che del poema hanno rivelato i lavori di Giovanni Pozzi è notevole anche per quelle zone di esso che, rivolgendosi soprattutto alla mitopoiesi, nella finzione pastorale trovano l'orizzonte di riferimento elettivo. Si tratta di spessore che costituisce ancora, nonostante la profondità del dissodamento del Pozzi e degli allievi, un terreno ideale per le ricognizioni stratigrafiche, e ciò soprattutto (quasi è scontato dirlo) relativamente a fonti e modelli del Marino.
I molti studi succedutisi al paziente e acutissimo commento pozziano, e che delle metodologie di questo hanno frequentemente rappresentato la convalida in atto, stanno lì ad ammonire - per citare Paolo Cherchi nella sua veste di recensore dell'*Adone* curato, appunto, da Pozzi nel 1988[1] - quanto fruttuoso sia per il lettore armarsi di matita ed evidenziare ciò che del poema mariniano metta in risonanza spazi della me-

[1] P. Cherchi, *Nuovo invito alla lettura dell'Adone*, «Italica», 67 (1990), pp. 17-30: p. 20.

moria o susciti sospetti di somiglianze letterarie e culturali. In questa sede vorrei tentare l'operazione di sottolineatura, e conseguente schedatura, per la metamorfosi della ninfa Galania che occupa parte del canto XV del poema, complice anche la recente riproposizione dell'episodio in una bella raccolta di lezioni di letteratura offerta in volume da Marco Santagata.[2] Il testo di riferimento è dato dalla poc'anzi ricordata edizione del Pozzi.[3]

1. Non esordirò facendo precedere il sunto di ciò che del canto interessa dall'usuale «come è noto», perché – *come è noto* – in rapporto all'*Adone* e alla sua immane macchina la formuletta perde ogni valore di cortese apertura al lettore e si svela invece per una intirizzita ipocrisia. Ricorderò soltanto che, entro la partita a scacchi organizzata da Venere come ennesima distrazione per l'abulico protagonista, Mercurio e la ninfa Galania, che di Adone sono partigiani, barano e rimettono in gioco alcuni pezzi da lui perduti. Siamo nelle ottave 169-181 del canto XV. Riscossasi da un momentaneo obnubilamento amoroso,

> perché 'ntesa a tentar col piede il piede
> del'amato garzon sotto la mensa (169, 5-6),

Venere comprende la macchinazione e procede alla rappresaglia contro l'autrice materiale dell'inganno: la scacchiera, scagliata dalla dea contro Galania, diventa il carapace della tartaruga in cui la ninfa si tramuta (ottave 172-175).

[2] *La creazione della tartaruga*, in Id., *La letteratura nei secoli della tradizione. Dalla Chanson de Roland a Foscolo*, Roma - Bari, GLF Editori, Laterza, 2007, pp. 240-53.

[3] G. B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi. Nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1988, voll. 2.

Pozzi, rifacendosi a rilievi precedentemente condotti[4] per la parte ludica, indicò una fonte precisa nel poemetto latino dedicato da Marco Girolamo Vida all'agone scacchistico; meno dice invece del secondo nucleo dell'episodio, quello della metamorfosi di Galania. Stando al suo commento, in essa Marino avrebbe messo a coltura una similitudine fra le caselle del tavoliere e le squame del guscio di testuggine presente nell'opera del Vida, lavorando però in totale libertà e senz'altra materia che non fosse quella offerta dalla propria fantasia o da minimi elementi del rituale scacchistico contemporaneo.[5] Questi referti sono in realtà suscettibili d'incremento.[6]

Pare conveniente partire da dove il commento del Pozzi viene meno, in concomitanza con il lancio della scacchiera contro la ninfa:

> Fu sì'l capo ala misera percosso
> con lo scacchier, che le rimase adosso.

> Da Citerea con tanta furia e forza
> è battuta la ninfa afflitta e mesta,
> che'ncurvato e cangiato in cava scorza

[4] Cfr. ad es., di poco anteriore al commento, il contributo di B. Porcelli, *Strutture molteplici nel giuoco degli scacchi di "Adone" XV*, «Italianistica. Rivista di Letteratura italiana», VIII (1979), pp. 287-92.

[5] *L'Adone*, cit., vol. II, pp. 591-92: «la fiaba è inventata dal M., ma nasce da uno spunto di comportamento che vediamo curiosamente elencato dai contemporanei come un fatto abbastanza normale; il percuotere sul capo con la tavola il compagno vincente»; «si deve soprattutto rilevare come la favola si sviluppi da un nodo di tipo descrittivo (qual è la somiglianza fra la corazza della tartaruga e la tavola degli scacchi suggerita dal Vida [...])».

[6] Conviene recensire qui e subito, per assolta verifica bibliografica, un volume il cui titolo sembrerebbe molto promettere in relazione al soggetto di cui ci si occupa, *A World of Turtles. A Literary Celebration* (curatori Gr. McNamee e L. A. Urrea), Boulder, Johnson Printing, 1996, ma che viceversa delude ampiamente nei contenuti, antologizzanti brani letterari e *folktales* d'ogni dove e d'ogni tempo, in ordine indigesto e lacunoso (quasi scontata l'assenza del brano mariniano in questione).

sovra le spalle il tavolier le resta.
La luce de' begli occhi allor s'ammorza,
sparisce l'oro dela bionda testa,
la cervice, che'n sé rientra ed esce,
quasi un mezzo divien tra serpe e pesce. (173, 7-8; 174)

Nell'ultimo verso la perifrastica designazione della natura anfibia dell'animale tiene certamente conto di Plinio, lì dove ragguaglia delle somiglianze fra testuggini terrestri e acquatiche (*N. H.*, XXXII, 14, 32), «Geminus similiter victus in aquis terraque et testudinum effectusque par»: e questa è banale constatazione, trattandosi di fonte largamente nota al Marino e di frequente influenza entro il poema. Ma che il paragone non interessi l'intera tartaruga, bensì la sola testa, è particolare utile al recupero di un retrostante e meno appariscente orizzonte testuale. Se, quanto al *pesce*, la presenza del termine ha buone probabilità di corrispondere a esigenze di rima, la «cervice» di «serpe» riprende quasi alla lettera la «cervice anguina» dell'*aenigma de testudine* compreso nell'*Antiopa* di Pacuvio, ed eletto nel *De divinatione* ciceroniano a esempio di oscurità oracolare: passo ben noto alla cultura umanistica e rinascimentale, come mostra – per dire – l'ospitalità accordatagli negli *Essais* da Montaigne.[7] I versi sono questi:

quadrupes tardigrada agrestis humilis aspera
capite brevi cervice anguina adspectu truci,
eviscerata inanima cum animali sono.[8]

[7] II, 37 (*De la ressemblance des enfants aux pères*): cfr. la traduzione italiana in M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di Virginio Enrico, Milano, Mondadori, 1986, p. 816.

[8] *De divinatione*, II, 64 (cito dall'ed. a cura di W. Ax, Stoccarda, Teubner, 1938); il passo pacuviano è il fr. IV del RIBBECK, *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, I, *Tragicorum Latinorum Reliquiae*, Lipsia, Teubner, 1852 (p. 63). Sull'enigma, cfr. C. OHLERT, *Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen*, Berlin, Mayer und Müller, 1912², p. 160.

L'aggettivo di Pacuvio, «anguina», sarà peraltro recuperato pochi versi sotto, secondo il tipico procedimento mariniano della frazione di un modello in più segmenti e conseguente loro reimpiego a intarsio:

in effigie di bestia insieme e d'*angue* (177, 2);

dove «bestia» è, forzato nella misura dell'endecasillabo, precisamente il *quadrupes* pacuviano. Ma è l'intera chiusa del tristico latino a venire adibita in questo passo, relativo alle pene aggiuntive comminate da Venere alla povera creatura:

Del tuo vivo sepolcro abitatrice,
in effigie di bestia insieme e d'angue
animato cadavere infelice,
senza viscere vanne [...] (177, 1-4).

Pacuvio allude all'invenzione della lira da parte di Mercurio a partire dal guscio della testuggine così come era cantata nell'inno omerico a Hermes. Il dio, svuotando il carapace, uccide l'animale («eviscerata, inanima»), e perfeziona lo strumento applicandovi bracci che tendono corde fatte con il budello dell'animale stesso («cum animali sono»). Marino mostra di conoscere quantomeno la *fabula* mitologica dell'inno,[9] ripetendo l'intervento di Mercurio creatore della lira in coda alla trasformazione di Galania (ottava 181[10]), quasi a riscatto della sorte sciagurata della ninfa. Possibile avesse diretta conoscenza dell'inno stesso, ricavandone ciò che Pacuvio taceva. La designazione del carapace quale «vivo sepolcro» ha infatti minore probabilità di dipendere dalla tanatologia pacuviana, troppo sintetica e generica («eviscerata, inanima»), di quanta ne abbia rispetto all'archetipo pseudoomerico, dove Hermes anticipa alla testuggine

[9] Come evidenzia il commento di Pozzi, vol. II, p. 592.

[10] «Mercurio che'n testudine mutata / vide, sua colpa, la gentil donzella, / pietà ne prese e d'auree corde armata / lira canora edificò di quella, / indi lieto inventor di sì bel suono, / fenne al gran dio de' versi altero dono» (181, 3-8).

ancora viva il fatale trattamento che le va preparando («Tu certo sarai una difesa contro il sortilegio funesto, da viva; e se poi tu morissi, allora sapresti cantare a meraviglia»[11]).
Riprese letterali e loro impiego plurimo non lasciano peraltro dubbi circa la diretta derivazione dei brani ora discussi dal luogo pacuviano. Si ribadisce questo in quanto l'aspetto serpentino del capo della tartaruga interviene molto più a ridosso dell'età dell'*Adone* in un testicciolo potenzialmente nelle disponibilità del Marino e, soprattutto, latore di altra tessera compatibile con questi passaggi del poema. Fra le *Décades de la description, forme et vertu naturelle des animaux, tant raisonnables que brutz* (Lyon, Arnoullet, 1549) in cui l'autore della più nota *Picta poesis*, Barthélemy Aneau, sembra voler fondere con il classicismo dell'opera maggiore l'allegoresi zoologica del *Physiologus* e dei bestiari medievali, quella dedicata alla tartaruga legge come segue:

> Une tortue ha teste colubrine,
> La queue et piedz de Lezard pourtant.
> Mauvaise n'est: mais chasse la vermine,
> En pas tardif sa maison va portant.
> Sans son, sans voix. Iamais hors n'en sortant:
> De bien peu vit terrestre, et aquaticque [...].

Oltre alla generale affinità con la testuggine mariniana, colpisce la stretta coerenza fra il «pas tardif» e i due versi seguenti dell'Adone:

> con quattro piè convien che si conduca
> che con gran *tardità* mutano i *passi* (175, 3-4).

Se le principali somiglianze – «teste colubrine», «sans son, sans voix» – trovano spontanea giustificazione nel retroterra pacuviano plausibilmente condiviso dal letterato francese, più decisiva per l'autonomia del verso dell'*Adone* interviene la sua sovrapponibilità piena ad altra e ben più importante autorità letteraria. Nel canto VI del *Furioso* Ruggiero raggiunge l'Isola di Alcina e, dopo aver ascoltato il pietoso racconto di Astolfo tramutato in mirto (anche qui una metamorfosi), s'approssima alle mura della maga, le cui scolte mostruose sono capeggiate dall'allegoria dell'ozio, uno sformato personaggio fra i cui pertinenti attributi è anche una lentissima tartaruga:

> Di questi il capitano si vedea
> aver gonfiato il ventre, e 'l viso grasso;
> il qual su una testuggine sedea
> che con gran tardità mutava il passo (VI, 63, 1-4).

2. Già questa sommaria ricognizione basta a illustrare il procedimento del Marino, usuale nell'*Adone*, di tessere nuove trame ricorrendo a fila preesistenti, in modo che l'originalità non consista tanto nei temi in sé, dotati di lunga tradizione, quanto nella selezione eterogenea di essi e nella loro scaltrita commistione. Il senso dell'operazione è chiaro, e corrisponde alla poetica più specificamente mariniana di ottenere la maggiore elevazione fantastica a partire da materiali concretamente offerti dalla tradizione: abile, fra i letterati, non è chi arbitrariamente crea dal nulla, ma chi riplasma ciò che già c'è, possibilmente dissimulando l'eterogenità degli ingredienti e i punti di sutura. Come per i mostri artificiali di Ulisse Aldrovandi, apprezzati non perché ritenuti veri ma perché, notoriamente falsi, avevano di che parere plausibili, così per Marino la soddisfazione creativa consiste nel lasciare intuire dietro la morbida naturalezza del discorso la spigolosità degli ingranaggi deputati al suo funzionamento. Il tema della trasformazione di Galania è tutt'altro che campato in aria, ma approfitta d'un singolare accostamento della fonte – la scacchiera assimilata allo scorzo della testuggine nel poemetto del Vida – e, su ciò che nel modello era sempli-

[11] La traduzione è quella di F. Cassola nell'edizione da lui curata degli *Inni omerici*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori Editore, 1975, vv. 37-38.

ce condimento formale, attiva un percorso narrativo la cui originalità consiste più nell'innesto che nella invenzione, e la cui stessa costruzione reimpiega frammenti allotri. Fra i quali ultimi, proseguendo nella lettura, vi è la piuttosto nota *fabula* esopiana della testuggine che, invitata al banchetto nuziale di Zeus ed Era, ha preferito starsene in casa.[12] Marino se ne ricorda nei versi seguenti (è l'ottava 178),

Dal peso che cagion fu de' tuoi mali
in ogni tempo avrai l'omero oppresso;
e quando fra lo stuol degli animali
ricercata sarai da Giove istesso
innanzi a' suoi divini occhi immortali
a te sola venir non fia concesso,
scusandoti con dir d'esser rimasa
a custodir la tua dipinta casa,

che peraltro ribaltano il senso della favola greca. Questa, escogitando una eziologia della curiosa fisionomia dell'animale, aveva immaginato che il carapace fosse stato imposto da Zeus co-

[12] Alla modesta conoscenza mariniana del greco sopperivano varie traduzioni di Esopo, sia latine sia volgari, il cui numero e le cui caratteristiche non permettono di discriminare l'una o l'altra quale fonte di questo passo. Riferisco allora, come da testo molto diffuso e la cui completezza poteva riuscire accattivante per il Marino, la parte latina dell'edizione bilingue del Nevelet nella stampa di Francoforte, Hoffmann, 1610 (*Mythologia Aesopica. In qua Aesopi fabulae Graecolatinae CCXCVII. Quarum CXXXVI. primum prodeunt* [...]): «Iupiter nuptias celebrans omnia animalia convivio excipiebat. Sola vero testudine tarde profecta, admiratus causam tarditatis, rogavit eam quamobrem ipsa ad convivium non accesserit. Quum haec dixisset "Domus chara, domus optima", iratus ipsi damnavit ut domum baiulans circumferret». Altre versioni latine fruibili al letterato sono a regesto nel *Repertorio delle traduzioni umanistiche a stampa (secoli XV-XVI)*, a cura di Mariarosa Cortesi e Silvia Fiaschi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2008. Fra i volgarizzamenti latori della favola ricordo quello prosastico di Giulio Landi (*Le dilettevoli favole di Esopo* [...] *di latino in volgare tradotte*, Venezia, Giovanni Bariletto, 1569 e successive riedizioni) e quello in ottave nelle *Cento favole morali* di Giovan Mario Verdizotti (Venezia, Ziletti, 1570).

me pena alla proterva giustificazione dell'assenza dagli sponsali, laddove Marino, coerentemente con la propria invenzione, fa di esso una punizione accessoria.
Le afflizioni di Galania non sono però finite. Per la successiva, Venere ricorre alle prerogative che più sono sue:

Voglio di più, che quando a quel dolce atto
che da me vien, ti stimula natura,
poiché'l fin del desir n'avrà ritratto,
il maschio più di te non prenda cura;
e tu per pena allor del tuo misfatto
ti rimarrai del'aquila pastura,
rivolta al ciel la pancia, al suol la schiena,
senza poter drizzarti insu l'arena.

Onde malgrado del piacer che sente
d'amorosa saetta un cor ferito,
temprata la libidine cocente,
la salute anteposta all'appetito,
sarai costretta ad esser continente
ed a fuggir il tuo crudel marito,
bench'occulta virtù d'erba efficace
ti farà pur piacer quelch'altrui piace (179-180).

La dea penalizza la sessualità di Galania imponendole nel coito la posizione supina – notoriamente rischiosa per l'animale che, incapace di rovesciarsi sulle zampe, rimarrebbe in balia dei predatori –, e obbligandola così a preferire la totale rinuncia al piacere: salvo il ricorso, da parte del maschio, a una pianta in grado di vincere lo stesso istinto di sopravvivenza (180, 7-8). La raffinatezza di tale sadica macchinazione, perfettamente consequenziale nelle sue componenti, sembrerebbe corrispondere appieno alla inventiva allucinata dell'età barocca, e tanto più facile verrebbe imputarla al gusto del tempo in ragione, appunto, della sua sensualità un poco morbosa. L'invenzione del Marino non è, invece, del tutto originale, ma approfitta dell'opera di Claudio Eliano sulla natura degli animali. Il Marino, che la poteva leggere nella versione latina del naturalista provenzale Pier-

re Gilles, trovava un capitolo il cui tema, *De libidine testudinum*, riguardava precisamente i problematici costumi sessuali della testuggine:

> Ex terrenis testudinibus mas ad venerem inflammatissimus est. Demostratus foeminam humi ad coitum stratam ait supinam iacere, deinde expleto coitu, propter testae magnitudinem cum se convertere non queat, escam paratam a marito relinqui cum aliis animalibus, tum aquilae: unde fit, ut mares eas ad coitum ideo illicere non possint, quod foeminae magna moderatione libidines contineant, et salutem voluptati anteponant. At enim mares mirabili quadam natura illecebram amatoriam, et omnis metus oblivionem afferentem foeminis iniiciunt: neque tamen huiuscemodi illecebrae sunt cantiunculae, quales Theocritus, pastoritiae lusionis compositor, nugatur: sed occulta herba, cuius neque ille nomen se scire dicit, neque alium cognoscere confitetur: itaque mares eam ore continentes, ad libidinem foeminas alliciunt: et quae antea fugiebant, nunc exardescunt ad coitum, et nullo de se timore afficiuntur.[13]

«Salutem voluptati anteponant» / «la salute anteposta all'appetito»; «occulta herba» / «bench'occulta virtù d'erba efficace»: la coincidenza terminologica corrobora la diretta derivazione del Marino dalla versione del Gilles.

[13] *Ex Aeliani Historia per Petrum Gyllium Latini Facti, itemque ex Porphyrio, Heliodoro, Oppiano, tum eodem Gyllio luculentis accessionibus aucti libri XVI De vi et natura animalium. Eiusdem Gylii Liber unus, De Gallicis & Latinis nominibus piscium*, Lione, «apud Seb. Gryphium», 1533, VIII, XIX (pp. 214-5). Questa stessa traduzione si ripresenta con alcune varianti nell'edizione lionese di Eliano del 1562 (*Aeliani De Historia animalium libri XVII Quos ex integro ac veteri exemplari Graeco Petrus Gillius vertit* [...], «Lugduni, apud Gulielmum Rovillium sub scuto veneto, MDLXII»: p. 437). Nella sua essenza la notizia di Eliano ha un precedente in Plinio, *N. H.*, IX, 37: «quidam [...] putant, foeminas [testudinum] coitum fugere, donec mas festucam aliquam inponat aversae».

3. Dopo aver raccolto questi sparsi campioni, una noticina più organica può essere dedicata al coinvolgimento della tartaruga in un mito metamorfico. La mancanza di riscontro nel poema ovidiano che rappresenta l'ovvio riferimento in materia (e lo si intende qui sia nelle sue forme genuine sia negli ampliamenti toccatigli nei volgarizzamenti poetici del Cinquecento che furono notoria sede delle incursioni mariniane) non esclude infatti la disponibilità di altre influenze dotte. Benché le due fonti classiche sin qui affrontate, Inno a Hermes e favola di Esopo, contemplino entrambe una trasformazione che ha a protagonista la tartaruga, nell'una come nell'altra l'animale è il punto di partenza della metamorfosi e non, come invece nel Marino, quello d'arrivo: per questa simmetria, essenzialmente, l'inno e la favola servono al Marino come decori aggiuntivi, non come strutture portanti.
La sola opera antica a mia conoscenza che offra una *fabella* fortemente prossima a quella mariniana è il commento di Servio all'Eneide. In questo, che era ancora testo di scuola al tempo del Marino (e per molto oltre), alla glossa per *testudine* in *Aen.*, I, 505, «camera incurva, id est fornicata», tiene dietro una narrazione che sposta l'accento dall'accezione architettonica del termine al campo delle credenze sull'animale:

> hoc sane genus fabricae ab animalis similitudine quae testudo vocatur captum est: de qua fabula talis est. Virgo quaedam nomine Chelone, linguae impatientis fuit. Verum cum Iuppiter Iunonem sibi nuptiis iungeret, praecepit Mercurio, ut omnes deos et homines atque omnia animalia ad nuptias convocaret. Sed omnibus quos Mercurius monuerat convenientibus, sola Chelone, irridens et derogans nuptiis, nectens moras adesse contempsit. Quam cum Mercurius non venisse notavisset, denuo descendit ad terras et aedes Chelones supra fluvium positas praecipitavit in fluvium ipsamque Chelonen in animal sui nominis vertit, quam nos Latine testudinem dicimus, fecitque, ut pro poena dorso tectum, velut domum suam prona portaret: unde incurvatis aedificiis hoc nomen inpositum est.[14]

[14] *Aeneidos librorum 1-5 commentarii* a cura di G. Thylo, Lipsia, Teubner, 1881, p. 157.

Osserverei, di passaggio, che il parallelismo fra il rettile e una struttura d'edificio, «testudo» come «camera incurva», pare sufficiente a chiosare la perifrasi mariniana per il carapace, «grave incarco del nativo albergo» (175, 7). Ma si presti attenzione alla generale coerenza con la vicenda narrata nell'*Adone*, a cominciare dall'onomastica. Si ha qui una fanciulla dal nome prossimo alla *Galania* del Marino e che di questa prefigura la sorte. Il nome *Chelone* è la traslitterazione della voce greca designante, appunto, la testuggine. Che in esso si possa ravvisare il nucleo originario della creazione onomastica mariniana, ma che soprattutto ai primi lettori dell'*Adone* un nesso etimologico fra *Chelone* e *Galania* potesse riuscire evidente, mostra un passo di Giulio Cesare Scaligero in cui la voce greca è collocata a monte di quello che in Italia era sinonimo corrente per 'tartaruga', cioè *galana*.[15] E la disponibilità di una etimologia dotta mi sembra motivare le scelte onomastiche del Marino meglio del solo sinonimo, come invece suggerito nel commento di Pozzi.[16] An-

[15] Iulii Caesaris Scaligeri *Exotericarum exercitationum liber XV de Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Hanoviae, Typis Wechelianis, 1620. Exerc. CXXIII, *De lapide borace, sive chelonite*: «Ais: "Borax lapis: sunt, qui Chelonitem vocent: invenitur in capite Buffonis". Multis e locis parum Graece scire, prodidisti. Ut satius tibi fuerit in libro de animorum immortatlitate nihilo Graecorum verborum miscuisse: quam inscite interpretari. Sed ex epistola tua manuscripta, simul puerilis ostentatio, simul Graecarum literarum ignoratio est a nobis deprehensa [...]. Hic quoque quid inter Buffonem, ac Testudinem intersit apud Graecos, videris nesciisse *Χελωνη testudinem esse etiam eius vocis vestigia in populari nostra lingua, te monere potuerunt. Galanam enim dicimus haud magna elementorum corruptione.* Unde lapis Chelonites» (pp. 419-20; mio il corsivo).

[16] Il quale nello specifico si appoggia un poco troppo fiduciosamente su studi altrui, arrivando così a condividere l'idea di una localizzazione del termine *galana* per 'tartaruga' in luoghi d'Italia certo noti al Marino (segnatamente il Veneto), ma che non si intende perché sarebbero stati privilegiati su altri nella particolare sede del poema. Nell'*Occhiale* dello Stigliani *galana* è collocato fra i taciti lombardismi – cioè settentrionalismi – rinfacciati al Marino; ma che fosse avvertito come termine panitaliano rivela non solo il luogo dello

che Chelone, come Galania, si macchia d'una colpa nei confronti d'una divinità. In questo, Servio adatta a un essere umano la favola esopiana della testuggine (χελώνη, appunto) già presa in considerazione. Come in Esopo prima, e in Marino poi, il contegno irriguardoso di Chelone comporta una punizione esemplare. Ma nel commento serviano la pena consiste nella degradazione da essere umano in animale, con una variazione che direi specifica rispetto al modello di Esopo e che palesemente viene ricalcata da Marino.

Affine a Servio nell'insieme, Marino se ne differenzia imputando la trasformazione a Venere e non a Mercurio, pur presente sulla scena. Fra la dea e l'animale l'argomento prosastico premesso al canto istituiva un'associazione di carattere scientifico: «La trasformazione di Galania in tartaruga ci rappresenta la natura di questo animale, ch'è molto venereo».[17] Perché la tartaruga

Scaligero poco avanti citato, ma anche – nella più appropriata sede delle osservazioni naturalistiche di mezzo Cinquecento –, il trattato *De aquatilibus* di Pierre Belon; dove anche è il termine *Chelonia*, a indicare un motivo numismatico appunto ispirato alla testuggine, che può forse spiegare il mariniano *Galania* come adattamento al nome comune dell'animale di un suffisso aggettivale di sapore classicheggiante (*Galania* come 'appropriato alla testuggine'): «Oviparorum amphibiorum quadrupedum naturam habent omnes fere testudines, quas Aristoteles generali vocabulo Chelonas, *Italia Galanas*, Gallia Tortuas nominant: quarum etiam figuram Peloponnenses in suis numismatis ferentes ob id *Chelonia* appellarunt [...]». (Petri Bellonii Cenomani *De aquatilibus libri duo* [...], Parigi, Charles Estienne, 1553, p. 50). Una ratifica della ascendenza greca della voce, questa volta successiva al Marino (e che anzi di quest'ultimo, oltre che dello Scaligero, tiene conto) proviene dalla *Origini* del Ménage: «Può essere, che l'Italiano *galana* derivi dal Greco χελώνη; in questa maniera: χελώνη, *chelona*, *gelona*, *galona*, Galana. Ovvero, dallo Spagnuolo *galapago*, che si dice ad una spezie di tartaruga. *Galapagus*, *galapaginus*, *galapagina*, *galapgna*, *galapna*, Galana». (*Le Origini della Lingua Italiana compilate dal S.re Egidio Menagio Gentiluomo Francese, colla Giunta de' modi di dire Italiani, raccolti, e dichiarati dal medesimo*, Ginevra, Jean Antoine Chouet, 1685, s.v. *Galana*).

[17] *L'Adone*, cit., I, p. 897.

sia *venerea* i commentatori non hanno ritenuto di spiegare, ma basta ora il recuperato passo di Eliano, tutto incentrato sul curioso rituale di accoppiamento, a fornire materia sufficiente alla elaborazione mariniana; se anche non sia da aggiungere una possibile influenza di Plinio, che registrava le proprietà afrodisiache (e antiafrodiasiache) dello scorzo di testuggine.[18]

4. La relazione fra Venere e la bestia chiama in causa anche un motivo iconografico classico piuttosto raro e curioso. Pausania (VI 25, 1) tramanda che in Elide, in un tempio consacrato ad Afrodite, Fidia aveva scolpito una statua crisoelefantina che raffigurava la dea con un piede poggiato su una tartaruga.[19] Si sarebbe trattato, continua il periegeta, di un elemento figurativo essenziale per l'identificazione della divinità, ma dalla spiegazione imprecisabile. Sul perché il rettile designasse Afrodite come 'urania' intervenne un'ipotesi di Plutarco il cui recupero nell'ambito dell'antiquaria rinascimentale fu all'origine della relativa notorietà che lo strano connubio di Venere e tartaruga conobbe a partire dal medio Cinquecento.
Sinché l'autorità plutarchea non ebbe adeguata considerazione, le stesse repliche ellenistiche e romane della scultura fidiaca che i gabinetti di anticaglie ospitavano fin dai primi del secolo rimanevano soggetti imprescrutabili, impossibili da descrivere se

[18] *N. H.*, XXXII, 33: «squamae e summa parte derasae et in potu datae venerem cohibent. Eo magis hoc mirum, quoniam totius tegimenti farina accendere traditur libidinem».

[19] All'iconografia di Afrodite sulla testuggine è dedicato il libro di S. Settis, *ΑΕΙΩΝΗ. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1966 (Studi di Lettere, Storia e Filosofia pubblicati dalla Scuola Normale Superiore di Pisa - XXX): ricostruzione intepretativa ancor'oggi essenziale, oltre che per le conclusioni, per la ricchissima bibliografia di riferimento che ai rilievi più strettamente artistici affianca considerazioni antropologiche e una vastissima repertoriazione di fonti letterarie classiche e recenti (per le testimonianze letterarie antiche, fra cui Pausania, si veda in particolare alle pp. 3-8).

non attenendosi alla più esteriore evidenza: dunque una «femmina ignuda ginocchioni sopra una testuggine» era quella che si poteva ammirare a Roma «in chasa e' Masini»,[20] cioè presso la ragguardevole famiglia dei Massimi (come meglio ricordano le *Antiquarie prospettiche romane*, «E' Maximi loro hann' una testudo, / una nuda ha di sopr' e assai più meglio / con bono aspecto e perfecto attitudo»[21]); e a farle da *pendant*, con significativa emersione del dialetto («bisa schudelara» = 'testuggine') relativamente al nome dell'animale, il moderno bronzetto della «nuta ch'è inenochiata in su la bisa schudelara» fuso al cadere del Quattrocento da Pier Jacopo Alari Bonacolsi, l'Antico, per le collezioni marchionali di Mantova.[22] Nei *Coniugalia praecepta*, impegnato a distribuire indicazioni sul retto vivere degli sposi, e delle spose soprattutto, Plutarco indulgeva a intepretare la Venere di Fidia quale simbolo della donna ideale. Latrice di tali sensi sarebbe stata appunto la testuggine: l'indissolubilità dal carapace avrebbe allegorizzato la sollecitudine domestica e la pudicizia della donna che non esce mai di casa, e all'afonia dell'animale sarebbe invece andata la rappresentanza della sottomissione al marito, il solo autorizzato a parlare, anche in vece della consorte:

> Eliensibus Phidias Venerem fecit testudinem calcantem, indicans, mulierum esse munus, et aedes custodire, et silentium. Debet au-

[20] Una anonima *Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande, sono nella cipta de Roma da vederle volentieri*, edita a cura di A. Fantozzi, Roma, Alma Roma, 1994.

[21] *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di G. Agosti e D. Isella, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2004, pp. 63-4 (e commento).

[22] Cfr. A.H. Allison, *The Bronzes of Pier Jacopo Alari Bonacolsi, called* Antico, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 89 (1993), pp. 35-310: pp. 275-76; 279; 291-92 e nn.). Della stessa Allison si veda *Sources of Leonardo's Leda*, «The Art Bullettin», 56 (1974), pp. 375-84, che mostra come l'ignoranza del soggetto realmente rappresentato non pregiudicasse, fra Quattro e Cinquecento, la fortuna del motivo nelle arti figurative, specie in rapporto alla Leda leonardesca di cui a titolo.

tem uxor aut cum marito, aut per maritum loqui, non aegre ferens, si aliena lingua tanquam tibicen gravius loquatur.[23]

La sintesi iconografica prospettata da Plutarco (e da lui ribadita, sia pure stringatamente, nel più noto *De Iside et Osiride*[24]) convergeva spontaneamente con il gusto emblematistico del Cinquecento, per cui fu immediata la sua acquisizione alla letteratura specialistica. Ai luoghi plutarchei si ispirò tacitamente l'Alciati per quello dei suoi *emblemata* rubricato *Mulieris famam non formam vulgatam esse oportere*, confezionando (fin dalla *princeps* augustana del 1531[25]) un epigramma che fondeva l'enigmaticità denunziata da Pausania con la soluzione prospettata dal poligrafo di Cheronea:

Alma Venus, quaenam haec facies? quid denotat illa
Testudo molli quam pede diva premis?
Me sic effinxit Phidias, sexumque referri
Foemineum nostra iussit ab effigie;
Quodque manere domi et tacitas decet esse puellas
supposuit pedibus talia signa meis.

Le numerose riedizioni successive degli *Emblemata*, anche in traduzione nelle principali lingue europee, furono decisive per la diffusione del topos e (come ha mostrato Jean Seznec[26]) per

[23] Plutarchi Chaeronei philosophi clariss. *Praecepta connubialia Carolo Valgulio Brixiano interprete*, in Plutarchi Chaeronei, philosophi historicique gravissimi *Opuscula (quae quidem extant) omnia, undequaque collecta, & diligentissime tampridem recognita*. [...] «Basileae, in officina And. Cratandri, Mense Septembri, An. M.D.XXX.», cc. 22r-25r: c. 24r.

[24] Là dove vengono posti a confronto il simbolismo egizio e quello greco (*Moralia* 381 B-E, c. 75).

[25] Viri Clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsulti Mediolan. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum *Emblematum liber*, [in fine:] «Excusum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28. Februarii, Anno M.D. XXXI».

[26] *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 132.

la sua adibizione a nuove e più o meno originali iconologie. Già nel 1539 Guillaume de la Perrière se ne ricorda nel *Theatre des bons engins*, associandolo – figurativamente e testualmente – ad altre allegorie della sobrietà muliebre,[27] mentre nell'edizione basileense del *De deis gentium*, 1548, Lilio Gregorio Giraldi illustra con generosità le fonti classiche pertinenti.[28] Nel 1549 il medesimo motivo entra a far parte delle *Décades* dell'Aneau, sebbene amputato, come si è visto, della figura della dea: sempre sulla scorta di Plutarco vi si osserva che, come la tartaruga,

Telle estre fault une femme pudicque,
Plus à bonté, qu'à beaulté regarder,
Sobrement vivre, ordure oster lubrique,
Taire, aller peu, et sa maison garder.

Con le *Imagini delli dei degli antichi*, del 1556,[29] Vincenzo Cartari arricchisce il faldone di altre allegazioni. Lo statuto di censimento degli attributi utili all'identificazione del pantheon classico impegnava infatti l'autore in una più capillare investigazione del motivo e delle sue implicazioni. L'autorità plutarchea, indiscussa chiave dell'allegoria, viene così riesaminata e convalidata sulla base di analoghe associazioni con animali che il Car-

[27] Citato dallo Seznec a p. 133: «La tortue dit que femme n'aille loing».

[28] «Plutarchus autem in praeceptis connubialibus, Venerem scribit testudinem pede calcantem Elieis Phidiam effecisse, ut domesticae custodiae; et silentii mulieribus symbolum esset. Idem Plutarchus in libro de Iside et Osiride, de hac Venere agens, ita intepretatur: quod virgines custodia indigeant, nuptas vero quod deceat domus gubernatio, et silentium. Huiusce Veneris meminit et Pausanias in Eliacis libro secundo» (cito dall'edizione di Lione, «Apud haeredes Iacobi Iunctae», 1565, p. 329).

[29] *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi raccolte per Vincenzo Cartari*, Venezia, Francesco Marcolini, 1556 (che leggo tuttavia nella riedizione dello Ziletti, Venezia, 1571. Il passo che interessa è alle pp. 540-41, ed è conforme alla moderna riedizione dell'edizione Ziletti curata da Ginetta Auzzas, Manlio Pastore Stocchi e altri, V. Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Vicenza, Neri Pozza, 1996).

tari riscontra nell'antica iconografia di Afrodite, mentre una nuova indagine sulle prerogative della testuggine secondo la zoologia latina e greca corrobora la congruenza dell'animale con la simbologia venerea. Per quest'ultimo aspetto Cartari non si rivolge soltanto a Plinio, ma tiene conto anche di Eliano e della sua scheda. In questo recupero del naturalista greco ho l'impressione che il Cartari costituisca un'eccezione fra i compilatori di repertori eruditi non solo anteriori, ma anche a lui successivi, collocandosi per questo in una posizione privilegiata nel retroterra dell'invenzione mariniana e rapportandosi a essa, se non proprio nei termini della fonte diretta, almeno come primario stimolo al recupero del naturalista greco entro l'*Adone*. Non dovrebbe del resto fare specie che un poema programmaticamente tracimante nel campo delle arti figurative tragga ispirazione da sillogi antiquarie che, com'è appunto il caso del Cartari, erano divenute comune sussidio alla fantasia dei pittori e per tali raccomandate dalla trattatistica dell'arte.[30]

A questo stesso proposito non può essere ulteriormente taciuto quel caposaldo iconologico che, per la cultura europea, furono gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, dove il tema della testuggine e di Venere beneficia di una dislocazione particolarmente evidente, occupando il titolo del libro vigesimo ottavo: «De iis quae per testudinem, cochleam, cancrum et id genus testacea significantur». A essere menzionata, ovviamente, la statua fidiaca: esempio perfetto, sostiene l'umanista bellunese, dei «multa in veterum monumentis illis et mystica et doctrina alicuius recessu delitescentia».[31] Di nuovo, a richiamare l'attenzione sul simulacro e sul suo zoologico attributo, era la

[30] Cfr. C. Volpi, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, De Luca, 1996, p. 4.

[31] Cito dall'edizione lionese del 1602, Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, «sumptibus Pauli Frelon», p. 282.

lettura avanzata da Plutarco, ripresa infatti dal Valeriano. Ma l'umanista va oltre, fornendo un'enciclopedica rassegna di fonti classiche sulla testuggine terrestre entro le quali non mancavano altri documenti della relazione simbolica con Afrodite / Venere:

> Cur vero Phidias cum Veneris simulachrum Eleis ex auro et ebore conficeret, testudinem altero sub pede pressam apposuerit, multi quesivere: praesertim cum Pausanias rei significatum aliis relinquat interpretandum. Sed enim illud potissimum ex interpretatione prudentum fertur, Phidiam innuere voluisse [...], coniugatas vero domus curam gerere, ac taciturnas esse debere: [...] quod Plutarchus in Coniugalibus praeceptis exponit [...]. Consuesse vero mulieres testudineas secum imagines gestare, quas Veneri dedicarent, ex eo manifestum, quod Thessalae matronae Laida meretricem illam inclytam ligneis testudinibus zelotypia concitatae interemerunt in templo Veneris, magno populi conventu.[32]

La lapidazione dell'etera Laide con simulacri di testuggine in un tempio di Afrodite è spiegata da Ateneo, da cui Valeriano cita, come la vendetta di alcune donne gelose. I motivi stanno dunque nei pressi della rappresaglia di Venere da cui origina la conversione di Galania in tartaruga, e ciò candida forse il Valeriano a suggeritore privilegiato, assieme a Servio, della novella dell'*Adone* fin dal suo stesso traliccio narrativo. La diffusione degli *Hieroglyphica* nella cultura cinque e secentesca da un lato, dall'altro la loro specifica convenienza con un'impresa poetica improntata al saccheggio della materia antiquaria, sono ragioni sufficienti per presumerne, quasi scontatamente, la lunga permanenza sullo scrittoio del Marino; ma proprio per quanto riguarda le leggende sulla tartaruga e Venere non mancano indizi di una familiarità con il libro del Valeriano di parecchio anteriore all'*Adone*. Mentre, vivo ancora il Tasso, Marino ne cura-

[32] Ivi, p. 283.

va il *Manso* per l'edizione napoletana del 1594, nella stessa città e nello stesso anno progrediva la stampa de *Il Conte overo de l'imprese*,[33] il dialogo tassiano dedicato agli emblemi. Qui, fornendo una preliminare rassegna storica dell'uso dei simboli e venendo a trattare delle «tre spezie de le lettere ierogliphiche», il Tasso attingeva certo dal Valeriano il cenno alla Venere di Fidia e ai suoi misteri come illustrazione della seconda categoria di lettere, quella

> topica, la quale trasporta il sentimento de le figure a le cose figurate con molta convenenvolezza, come [...] nel simulacro di Minerva che calca il serpente, o in quel di Venere, il quale ha la testudine sotto il piede.[34]

Il Marino subiva probabilmente l'influenza del Tasso al momento di comporre il sonetto *Per una statua di Venere ignuda, creduta opera di Fidia* che occhieggia fra le *Rime* edite dal Ciotti, Venezia 1602, e che passerà con più sintetica didascalia (*Venere ignuda. Di Fidia*) nella sezione de *Le Sculture* della *Galeria*:

> La Dea che 'n Cipro e 'n Amathunta impera,
> quando o dove a te FIDIA ignuda apparse?
> Forse quando l'Egeo, che d'Amor n'arse,
> solcò nascente in su la conca altera?
> O pur allor che da la terza sfera
> al Troiano Pastor venne a mostrarse?
> O lei vedesti i bei membri lavarse
> là ne' fonti di Pafo e di Cithera?
> Forse (e ben esser può) scolpisti lei
> mentre che 'n braccio al fero Dio de l'armi
> era vago spettacolo agli Dei?

[33] Sulle parallele impressioni dei due dialoghi si veda l'*Introduzione* di Ezio Raimondi all'edizione critica da lui curata (T. Tasso, *Dialoghi*, Firenze, Sansoni, 1958), vol. I, p. 67.

[34] Ivi, vol. II, tomo II, pp. 1034-35.

> Così pens'io, né meraviglia parmi,
> ché s'ogni Dio vi fu, tu pur Dio sei,
> ch' huomo non è chi può dar vita a' marmi.[35]

L'omesso riferimento alla testuggine non ostacola, anzi corrobora, la dipendenza di questi versi da fonti quali le citate. La perdita materiale del capolavoro di Fidia – la sola statua di Venere, per ripetere le conclusioni di Settis, che nell'Antichità presentasse quel particolare – aveva affidato alla tradizione letteraria la memoria del manufatto e, per i buoni servigi dell'erudizione esoterica di Pierio e delle raffinate pagine prosastiche del Tasso, essa memoria si era tramandata sino al Marino che, volendosi cimentare in un esercizio di mera ecfrasi, di essa trattenne soltanto i dati essenziali: ovvero che una scultura fidiaca della dea aveva goduto in antico, e ancora godeva, di notorietà. Sulla distanza, la favoletta di Galania avrebbe fornito ideale risarcimento della parte del dittico figurativo taciuta nel sonetto, trasferendo l'interesse da Venere alla testuggine.

5. Che Marino si appoggiasse anche al Valeriano e al Cartari per gettare le fondamenta della storia di Galania è ipotesi plausibile, non fosse che per la quasi totale identità fra il materiale riportato da quelli e le citazioni identificabili nel Marino: ma rimane ipotesi e non certezza, e nulla esclude che quelle raccolte si limitassero a suggerire spunti poi direttamente asseverati dal Marino sulle fonti. Diversa conclusione si trae per l'opera dell'Alciati, la cui diretta influenza pare accertabile su basi testuali. Occorre tornare all'enigma di Pacuvio sulla testuggine citato da Cicerone nel *De divinatione*, modello, come si ricorderà, per la perifrastica descrizione della nuova forma di Galania. Ripeto la citazione del passo mariniano coin-

[35] G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, voll. 2: I, p. 273.

volto (177, 1-4), completandola di ciò che avevo volutamente omesso la prima volta:

Del tuo vivo sepolcro abitatrice,
in effigie di bestia insieme e d'angue
animato cadavere infelice,
senza viscere vanne e senza sangue.

L'assenza di sangue, che potrebbe a tutta prima apparire un'endiadi dell'eviscerazione e spiegarsi dunque in relazione al destino della testuggine dopo la morte, quando viene tramutata in lira da Mercurio, rinvia invece a un modello preciso. Nel *De divinatione*, con brevissimo anticipo sul passo di Pacuvio adombrante la testuggine, si incontra infatti quest' altro verso enigmatico:

Sanguine cassa, domiporta, terrigena traditur.[36]

Nonostante l'apparente coerenza degli attributi di *domiporta* e *terrigena* con le caratteristiche naturali della testuggine, il contesto allargato della citazione pacuviana indica nella chiocciola il referente dell'enigma stesso. La confusione dei due animali nell'*Adone* non si spiega con un travisamento della fonte ciceroniana da parte del Marino, e ciò già in considerazione del fatto che le cognizioni zoologiche del tempo, di derivazione letteraria (Plinio soprattutto) non meno che empiriche, non mettevano in discussione che le tartarughe fossero dotate di sangue, attribuendo anzi a esso qualità terapeutiche;[37] per contro, continuava a essere accreditata la convinzione che a esserne del tutto priva fosse appunto la lumaca. L'equivoco ha invece una tradizione letteraria che rimonta almeno alla metà del Cinquecento e che, non per caso, incrocia il genere dell'emblematistica. Una prima sovrapposizione degli attributi che gli enigmi di Pacuvio distribuivano fra i due animali si ha, per quanto mi consta, nella *Picta poesis* dell'Aneau, autore che già è capitato di ricordare in rapporto a questo luogo mariniano. Nell'edizione lionese del Bonhomme, 1552, il distico

Tardigradam cochleam domiportam, sanguine cassam
Ex illa edixit Iupiter esse die,

rientra infatti nella rivisitazione della favola esopiana del banchetto di Giove disertato dalla testuggine. Come si vede, Aneau procede alla crasi dei due distinti luoghi pacuviani con brutalità tale da comprendere anche il termine *cochleam*, che nel *De divinatione* è registrato come soluzione dell'enigma sulla chiocciola. Il contemporaneo volgarizzamento d'autore non lascia peraltro dubbi sull'esclusiva pertinenza della perifrasi alla tartaruga:

Un iour voulut liberal Iupiter
Tous animaux au festin inviter:
Ilz vindrent tous. Sur la fin du repas
Vint la Tortue, avec son petit pas.
D'ond Iupiter courroucé, en mesme heure
La blasma fort de sa longue demeure,
Enquise puys de seiour la raison:
«Tresbonne amie, et seure est la maison.
Et bon chez soy se tenir» (respondit)
Depuys ce iour, Iupiter feit edict:
Que la Tortue à pas tardif iroit
Froide, & sans sang, sa maison porteroit
Avecque soy. Ceste fable admonneste
Que proficitable est autant, comme honneste:
En pas tardif les bancquetz frequenter.

[36] *De divinatione*, II, 64. Ancorché respinta come infondata l'attribuzione vossiana a Lucilio, il verso va letto nell'edizione del Marx, *C. Lucilii Carminum Reliquiae*, Lipsia, Teubner, 1904-1905 (è il frammento 1377).

[37] Basti quanto si legge nel cap. LXXI del libro II di Dioscoride, *De medicinali materia* (riprendo dalla versione latina del Ruellio, Lione, Arnoullet, 1552, p. 201): «Testudinis terrestris sanguinem epotum tradunt prodesse comitialibus; marine autem testudinis cum vino et leporis coagulo cuminoque contra serpentium morsus, et hausta rubetae venena, convenienter bibitur».

C'est à savoir, pue souvent les hanter,
Et moins les faire. Et qu'il n'est rien plus doux
Que sa maison, & son Chez soy à tous.[38]

Venendo alla fortunata tradizione editoriale degli *Emblemata* dell'Alciati, occorre chiamare in causa il complemento esegetico che, rapidamente, nelle varie impressioni dell'opera era venuto a rincalzo dei brachilogici epigrammi del giurista milanese. Nella stampa lionese del 1556 il commento dell'umanista Sebastian Stockhamer all'epigramma sulla Venere di Fidia introduce infatti un «vetustissimum aenigma de testudine» costituito dal curioso montaggio dell'enigma sulla chiocciola e di un riferimento, pasticciato esso stesso, a una Venere dipinta da Apelle nella posa ormai ben nota della dea che calpesta l'animale:

Exprimere enim tali figura voluit quales esse foeminas atque puellas oporteat, taciturnas scilicet, domique manentes. Testudo etenim nullam prorsus vocem edit, nec unquam domum suam exit, imo illam ubique secum cochlea circunfert, ut habetur Aesopicus apologus de Iove et cochlea. Tale etiam extat vetustissimum aenigma de testudine:

Terrigena, herbigrada, domiporta, et sanguine cassa,
Sub pedibus Veneri Cous quam pinxit Apelles.[39]

[38] *Imagination Poetique Traduicte en vers François, des Latins, & Grecz, par l'auteur mesme d' iceux* [...], Lyon, Bonhomme, 1552, p. 106.

[39] *Emblematum libri II*, Lyons, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1556. L'epigramma, benché da edizione successiva e svincolata dalla responsabilità dello Stockhamer, è ricordato dal SETTIS, *ΑΦΑΩΝΗ. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, cit., pp. 192-93. Lo studioso spiega la sovrapposizione della chiocciola e della tartaruga nel primo verso con un fraintendimento lessicale dell'anonimo autore, che avrebbe «con ogni probabilità pensato non a una tartaruga, ma a una conchiglia (anch'essa *coclea*), prelevando consapevolmente di peso il verso ciceroniano, ed applicandolo ad un quadro che possiamo immaginarci, com'egli stesso avrà fatto, come la *Nascita di Venere* del Botticelli» (p. 193). Nel secondo verso si assisterebbe invece a un compromesso (d'età rinascimentale? così parrebbe da alcuni passi del Settis) fra l'iconografia di Fidia e la Venere Anadiomene di Apelle secondo Ovidio (*Ars am.*, III, 401).

Il distico non ha data né paternità riconoscibili, e ciò è ostacolo rilevante per determinare se i vari richiami alla *cochlea* che precedono siano tentativi del commentatore di adattare l'argomento a una citazione che riconosceva ambigua, oppure se sia la citazione a essere stata evocata da quei richiami; ma anche questa incertezza del contesto pare aver contribuito, nella successiva propagazione del commento, alla perdita della originaria distinzione fra i due enigmi. Il primo documento a me noto di tale situazione fuoriesce momentaneamente dalla tradizione dell'Alciati, benché ne costituisca palese imitazione fin dal titolo. Gli *Emblemata* di Adriano Giunio, sotto i torchi del Plantin nel 1565, si propongono infatti a epigoni di quella prima raccolta, riprendendo molti spunti dall'Alciati per adibirli a nuove invenzioni iconografiche. La robusta dottrina umanistica dell'autore comporta un incremento di erudizione che viene ostentato sia nelle imprese di conio originale che nel commento di appoggio a ciascun emblema. Nell'opera il motivo della testuggine calcata ricorre due volte, in un raddoppio che palesemente rivaleggia con l'Alciati. L'emblema XXIV consiste del motto *Virginem pudicitiae, matronam domus satagere* cui segue, in effigie, la consueta immagine dell'Afrodite di Fidia affiancata da Pallade che, come Afrodite la tartaruga, calpesta un dragone (si tratta dell'adattamento di altra scultura fidiaca menzionata da Pausania); la seconda occorrenza, *Uxoriae virtutes* (emblema L), varia di poco il tema della Afrodite Urania, mostrando una figura muliebre insistente su una tartaruga e dotata degli attributi supplementari – e abbastanza perspicui in rapporto al soggetto allegorizzato – di una chiave nella destra e dell'indice della mano sinistra premuto sulle labbra. Degli epigrammi in calce alle immagini e dei relativi commenti basta qui ricordare quelli correlati al primo esempio, perché è poi a essi che rinvia anche l'apparato esplicativo del secondo. I versi latini dell'emblema XXIV vedono dunque la testuggine designata con il composto *domiporta* che il distico dello Stockhamer abusivamente traeva dalla chiocciola del *De divinatione*:

Cernuus armisonae praebet Draco colla Minervae:
Domiportam at exterit Venus testudinem [...].

Dalle note esegetiche si apprende che il termine è stato scelto in quanto, alludendo apertamente alla inseparabilità dalla propria dimora, faciliterebbe l'instaurazione del parallelismo con la più importante delle doti di una moglie. Nell'allegare il passo ciceroniano l'autore non mostra il minimo dubbio sul fatto che esso riguardi esclusivamente la testuggine:

Venus nuda pingatur [...]. Symbolice nuditate simplicitatem et apertum pectus uxoris demonstrari existimo; [...] per testudinem, et silentium et anxiam rei familiaris curam, quippe cum sommo silentio ingrediatur testudo, domum quae suam semper circumfert, unde *domiportam* dixi, ex Cicerone libro de divinatione secundo, ubi veteris poetae versum commemorat, aenigmatice testudinem circumscribentis, *Terrigenam, herbigradam, domiportam, sanguine cassam*.

Il riconoscimento della filigrana ciceroniana nell'epigramma già riportato dallo Stockhamer distolse l'attenzione dal fatto che anche il Giunio perseverava nell'errore circa il soggetto del verso. Le conseguenze di ciò si vedono bene, per rientrare ora nella sfera dell'Alciati, nella glossa ponderosa di Claude Mignault all'edizione plantiniana degli *Emblemata*, 1577. Nascendo l'opera del Mignault in polemica con l'esegesi dello Stockhamer, di cui riscontra mediocrità e lacune, le ambizioni di completezza che le sono proprie comportano una considerazione peculiare anche per i titoli recenti della letteratura emblematistica, fra i quali Giunio riscuote particolare credito. Mignault, che dunque non può fare a meno di allegarlo per l'emblema della Venere di Fidia, non si limita tuttavia a una citazione passiva. Sospinto, proprio dall'identificazione del Giunio, verso la pagina ciceroniana del *De divinatione* e accorgendosi che in essa si leggeva anche un altro enigma pertinente (questa volta a buon diritto) alla testuggine, Mignault non si perita di conflarlo con quell'altro, convinto di restaurare così l'integrità di un testo solo:

Testudo a tegendo, vel quod testa tecta sit, ait Varro. Hanc φερέοικον, id est *domiportam* appellat Hesiodus [...]. Cicero 2. *De divinatione*, ex Pacuvio citat hoc aenigmaticum:

Sanguine cassa, domiporta, terrigena traditur,
Quadrupes, tardigrada, agrestis, humilis, aspera,
Capite brevi, cervice anguina, aspectu truci,
Eviscerata, inanima, cum animali sono.[40]

Questo ircocervo, complice anche una nota tipografica che lo evidenzia a margine, passa in giudicato come l'enigma di Pacuvio sulla testuggine in tutte le successive edizioni commentate dell'Alciato, comprese quelle d'inizio Seicento su cui presumibilmente il Marino posava lo sguardo.[41]

[40] *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata: Cum Commentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur*: Per Claudium Minoem Divionensem, «Antverpiae; ex Officina Christophori Plantini», 1577, p. 633.

[41] Senza pretendere di risolvere la questione, nutro il sospetto che la fusione dell'enigma della chiocciola con quello della tartaruga presso Aneau, Giunio e altri intendenti di cose classiche fosse tutt'altro che casuale, e incoraggiato bensì da precedenti autorevoli della cultura umanistica. Il Pontano nel *De sermone* (V, 52) è ancora in grado di distinguere, riferendo una celia su un manipolo di soldati francesi sterminati a Roma durante un tumulto e che, portando per insegna una chiocciola, fanno commentare «quid nunc, inquit, dicent Enniani isti: "Cochleas herbigenas, domiportas, sanguine cassas?"» (I.I. Pontani *De Sermone libri sex*, a cura di A. Risicato e S. Lupi, Padova, Antenore, 1954, p. 169); successivamente, invece, un intellettuale colto e attento quale Juan Luis Vives può parafrasare complessivamente i versi di Pacuvio, con il trasferimento dell'attributo di *tardigrada* dalla tartaruga alla *cochlea*: ciò tanto è più significativo, credo, in quanto la sicura conoscenza da parte del Vives della fonte ciceroniana avrebbe potuto fare grazia dell'errore, se appunto non fossero intervenute circostanze culturali sufficienti ad autorizzarlo. Nel libello *In pseudodialecticos* (la *princeps* è del 1519, Lovanio, Thierry Martens d'Alost) il Vives polemizza con le acrobazie logiche dei maestri di filosofia e con il lessico esoterico da loro praticato, e si affida pertanto alla topica del parlare velato riassunta da Cicerone negli imperscrutabili indovinelli pacuviani per arrivare a queste conclusioni: «Quid enim aliud id sibi vult nisi, dic mihi: 'Quae res est, quae est hominis quilibet asinus, non tamen est quilibet asinus hominis?' Quos si tu divinaris, quid illud sit, quod sub illis verborum involucris

6. La possibilità di riconoscere nell'officina dell'*Adone* opere di compilazione largamente circolanti come quelle or ora ricorda-

contectum latet, quid alter mutire possit, non habet, ut ille, qui cum proposuisset, 'quid esset terrigena, tardigrada, domiporta, sanguine cassa', dictumque ei fuisset esse cochleam, obticuit» (J. L. Vives, *In pseudodialecticos. A Critical Edition*, a cura di Ch. Fantazzi, Leiden, Brill, 1979, pp. 35-37). A monte di casi del genere potrebbe stare un passo di Tertulliano (*De Pallio*) in cui i due enigmi del poeta latino sono volutamente equivocati («Est et quadrupes, tardigrada, agrestis, humilis aspera; testudinem pacuvianam putas? non est»: *PL*, II, col. 1037 A); a valle, l'intepretazione del passo tertullianeo da parte di Pietro Crinito, *De honesta disciplina*, XI, VII. L'allievo del Poliziano, prefiggendosi di sciogliere la reticenza del retore cristiano, insiste sull'abile contaminazione dei due distici di Pacuvio citati da Cicerone ma, pur distinguendo l'uno e l'altro referente zoologico, finisce per favorire la misinterpretazione con una sintassi suscettibile di equivoco: «Dici non potest quanta sit olim facta iactura in his maxime apud nos auctoribus, qui tragoeadias et comoedias scripserunt, sic ut eorum nomina vix reperiantur, cum Romani primum cives his potissimis fabulis agendis magnopere detinerentur. Nos vero ita avide antiquitatem excutimus, et vestigia illa veterum poëtarum requirimus, ut in his etiam libenter commoremur quae a nostris grammaticis quamlibet intercisa et depravata afferuntur, cuiusmodi est illud, quod ex Pacuvianis fabulis celebratur his lepidissimis versibus: "Sanguine cassa, domiporta, terrigena traditur; Quadrupes tardigrada, agrestis, humilis, aspera; Capite brevi, cervice anguina, aspectu truci, Eviscerata, inanima, cum animali sono". Id aenigma cum in Pacuviana fabula paulo obscurius proferatur ab Amphione, responsum ab Atticis est: "Non intelligimus, nisi aperte dixeris". Tum ille unico verbo respondit cocleam esse. Quod ipsum propterea censui apponendum sibi veteres illi in novandis componendisque vocibus tribuerent atque indulgerent, cum domiportam Pacuvius et tardigradam vocaverit testudinem» (P. Crinito, *De honesta disciplina*, a cura di C. Angeleri, Roma, Fratelli Bocca - Edizione Nazionale dei Classici del Pensiero Italiano, 1955, p. 251). Non è da escludere che il Crinito, stampato da Filippo Giunta sin dal 1504, abbia avuto qualche responsabilità nell'orientare il programma del Valeriano, che come si ricorderà dedica il libro XXVIII degli *Hieroglyphica* alla trattazione congiunta di testuggini, chiocciole e conchiglie: contribuendo così ad aumentare la confusione. Segnalo infine, come esterni o eventualmente tangenti alla esclusiva erudizione del Crinito e del Valeriano (ma viceversa disponibili alla curiosità degli inventori di imprese tramite alcune edizioni a stampa), un paio dei tardoantichi *Aenigmata Symposii* per i quali l'originaria separazione fra *cochlea* e *testudo* collassa -

te inviterebbe ad accertare in quale misura dettagli che attualmente appaiono imperscrutabili fossero in realtà sufficientemente riconoscibili per il lettore del tempo. Il carattere apparentemente peregrino di questa curiosità è temperato dalla constatazione di una discreta fortuna del nostro animale come "soggetto enigmistico", in ragione della lunghissima trafila simbolica che l'aveva caratterizzato, giusto nell'età del Marino e in settori anche esterni alla letteratura. Le tele del primo Seicento che ritraggono donne reali e abbigliate secondo i costumi del tempo mentre poggiano la pianta su una tartaruga mostrano che il tema della Afrodite fidiaca, rifluendo dalla discorsività delle sedi letterarie alla icasticità della ricuperata dimensione iconografica, doveva godere di trasparenza sufficiente a essere subito decifrato per la celebrazione delle virtù coniugali delle effigiate, senza quasi dover ricorrere all'ausilio di intepretazione scritta.[42] Nell'ambito delle arti musicali il motto «dum vixi tacui, mortua dulce cano», di frequente associato nel Cinque e Seicento a clavicembali e altri strumenti a corda, presuppone una altrettanto condivisa attitudine a coglierne l'allusività al mito di Hermes che trasforma la testuggine in lira.[43] Tanta abbondanza di

complice la solita intercambiabilità degli attributi naturalistici - nella tradizione manoscritta (gli enigmi, XVIII e XX, sono quasi consecutivi; dei due, il primo, rubricato *coclea* e che legge «Porto domum mecum, semper migrare parata, / mutatoque solo non sum miserabilis exul, / sed mihi concilium de caelo nascitur ipso», in alcuni codici viene intitolato alla *testudo*, mentre in altri si presenta anepigrafo. Il secondo, quello della *testudo*, risulta decisamente più fedele alla fonte pacuviana: «Tarda, gradu lento, speciosa praedita dorso, / docta quidem studio, sed saeuo prodita fato; / uiua nihil dixi, quae sic modo mortua cano». Seguo testo e apparato dell'edizione *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, a cura di M. Bergamin, Firenze, Fondazione Ezio Franceschini - Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 16-7).

[42] Cfr. M. K. Martin, *Some Pictures by Marcus Gheeraerts the Younger, including two Versions of "The Perfect Wife"*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», XXV (1914), pp. 137-44; pp. 143-44.

[43] Nella fattispecie, lo stico che fa da *titulus* (nell'accezione dello Schlosser) agli strumenti musicali conosce un tramite privilegiato nell'enigma sulla *te-*

significati riposti, tanto diffusa aura 'misteriosa' non potevano sfuggire a un gusto letterario da tempo ricettivo verso la polisema sinteticità del geroglifico e dell'impresa, e ormai incline alla contaminazione di spazi artistici eterogenei. Non è un caso, dunque, che un enigma 'testudineo' scorra dalla penna di Tommaso Stigliani, notoriamente rapido nell'intuizione dei fenomeni culturali del momento e le cui risapute tangenze con il Marino aggiungono altra materia con cui confrontare l'arguto *pastiche* dell'Adone. Lo Stigliani aveva accluso al *Canzoniero* pubblicato nel 1605 una sezione di enigmi in versi la cui apparenza maliziosa – come già per i noti indovinelli delle *Piacevoli notti* dello Straparola, le soluzioni reali erano affatto innocenti, ma il senso letterale si prestava a interpretazioni oscene – fu all'origine del sequestro dell'opera. Quando, in virtù del ridimensionamento della sezione, l'opera poté circolare pubblicamente,[44] l'indovinello d'apertura era questo:

studo della silloge di Simposio, qui sopra ricordata: cfr. l'edizione a cura della Bergamin, cit., pp. LX-LXII, e il commento all'*aenigma* XX, pp. 108-110: dove anche si dice dello sfruttamento in sede organologica, con rinvi a E.K. Borthwick, *The Riddle of the Tortoise and the Lyre*, «Music & Letters», L, 1970, pp. 373-87, e a A. Ruiz de Elvira, *Dum uixi tacui mortua dulcia cano*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos», 2, 1992, pp. 263-75. Si aggiunga, per una probabile nuova occorrenza in un viriginale inglese del XVI secolo, D. Martin, *Addenda to the Article 'Two Elizabethan Virginals?'*, «The Galpin Society Journal», 54, 2001, pp. 432-36: p. 434). In ambito musicale la fortuna del verso fu tale da consentirne l'impiego anche per strumenti diversi dai cordofoni e, come tali, incongrui con l'originario riferimento alla lira antica (si veda, per esempio, il flauto diritto ora a San Pietroburgo, datato 1601 e recante il motto «Dum vixi tacui mortua voce cano», censito in Ph. Allain-Dupre, *Renaissance and Early Baroque Flutes: An Update on surviving Instruments. Pitches and Consort Grouping*, «The Galpin Society Journal», 57, 2004, pp. 53-61: p. 54).

[44] *Il Canzoniero Del Signor Cavalier Fra' Tomaso Stigliani. Dato in luce da Francesco Balducci. Distinto in otto libri* [...] *Purgato, accresciuto, e riformato dall'Autore istesso* [...] «In Roma, Per l'Erede di Bartolomeo Zanetti», 1623.

La Tartaruga

Io son magra di gola, ed ho 'l gavazzo.
La testa ascondo, e non ho alcun cappello.
Saglio in aria talor, né son augello.
Son innocente, ed i poeti ammazzo.
Vo' pe' campi, e sto sempre al mio palazzo,
Ch'è dipinto di fuor senza pennello.
Non attendo, né à guerra, né à duello:
E com'un cavalier m'armo, e incorazzo.
Genero collo sguardo i figli miei.
Pasco l'erbette, e pecora non sono.
Non son serpente, e n'ho la testa, o i piei.
Son per me muta, e mai nulla risono.
Ma pur nel tempo degli antichi Dei,
Fui la prima a formar musico suono.
Meco ho quant'ho di buono.
E talor, poi ch'io moro, il mio casino
Diventa un fiasco, in cui non sta mai vino.

La dislocazione favoriva la lettura, con le prevedibili conseguenze per l'epigonismo di altri autori, Marino compreso; ma quasi certamente questi non ebbe bisogno di attendere la stampa per accostare la raccolta dello Stigliani, che come informa Francesco Balducci, curatore dell'edizione del 1623, circolava manoscritta – e completa – in barba a ogni divieto.[45] Imbatten-

[45] Ivi, c. 4*rv* («Francesco Balducci a chi legge»): «[...] finalmente nel 1604 egli medesimo per comandamento del Signor Duca di Parma mise insieme quelle, ed altre composizioni giovenili, che si trovava insino allora aver dettate. E fattone il presente volume ch'ora voi vedete, ed ordinatolo con questa sua perfetta division di libri [...] lo mandò dopo alcun mese in istampa, pur in Venezia presso al medesimo Ciotti per vostro commun diletto, e beneficio. Ma appena l'opera si finì di stampare, che fu sospesa dal Pontefice per alcuni indovinelli del quarto libro, i quali nel sentimento letterale parevano lascivi, mediante gli equivoci, e le metafore, di che per lo più erano composti. Per la qual cosa non possendo il volume andar liberamente attorno, non poté dall'universal numero di voi esser veduto, [...] ma solo s'andò segretamente spargendo fra i poeti, e fra color, che compongono, a' quali l'ottener licenza di

dosi nell'enigma, l'autore dell'*Adone* fu probabilmente attratto dalla particolare strategia del componimento, la decifrabilità del quale è affidata pressoché esclusivamente a filigrane letterarie. Delle antifrasi paradossali proprie del genere enigmistico, essenziali all'identificazione del suo soggetto nella tartaruga – e non, per dire, in altra specie testacea – sono infatti quelle ispirate (in ordine di rilievo) all'inno omerico a Hermes (12-14), alla favola esopiana dell'aquila e della testuggine (3), all'aneddoto sulla testuggine lasciata cadere da un'aquila sul capo di Eschilo (Plin., *N. H.*, X, III, 7; Val. Max. *Fact. et dict. mem.*, IX, 12 ext. 2); mentre «Vo pe' campi» (5) è la parafrasi di *agrestis* nell'enigma di Pacuvio, che ispira anche i vv. 11-14. L'allusione al concepimento con lo sguardo che marca lo snodo fra quartine e terzine (9) è particolarmente interessante perché coinvolge Eliano. Il coito ventrale, *more hominum*, attribuito dallo scrittore greco alle tartarughe comporta l'affrontarsi dei due animali con conseguente scambio di sguardi così quale descritto dall'autore greco. Si tratta del passaggio di meno immediata decifrabilità, e che fra l'altro si richiama a un testo classico relativamente peregrino nel repertorio di fonti zoologiche ed erudite usualmente impiegato fra la Rinascenza e il Seicento.
Fatte le debite proporzioni fra le varie analogie, non è insomma inverosimile che l'episodio dell'*Adone* dialoghi a distanza con l'esperimento dello Stigliani e lo presupponga – contando su una probabile sua notorietà – quasi come un tacito termine di paragone. Se le due prove convergono nel criterio generale di sottoporre modelli tanto eterogenei a una fusione compiutamente organica, d'altra parte si discostano significativamente – e in questo pare da cogliere una variabile intenzionalmente praticata dal Marino – nella scelta dei registri, con una polarizzazione probabilmente voluta, nell'*Adone*, rispetto al timbro giocoso del Materano, e ottenuta enfatizzando la caratterizzaione

legger poesie vietate è men difficile, ch'a voi, per lo pretesto, ch'essi anno dell'imparare, e dell'avanzarsi nel mestiere».

tragica meglio aderente alla vicenda di Galania. La praticabilità del confronto, forse non remota per il lettore auspicato dal Marino, volge ovviamente a favore dell'*Adone* e della capacità di rifarsi a spunti più curiosi che artisticamente impegnati, come il sonetto dello Stigliani, o addirittura di guardare a orizzonti esterni alle lettere (come gli enigmi integrati agli strumenti musicali e l'allegoria pittorica della tartaruga), per plasmarli in fogge alternative e formalmente impeccabili.

7. Giunti alla conclusione, pare opportuno tirare una somma almeno provvisoria del discorso, provando a verificare in quale misura i dati sin qui esposti permettano di riconsiderare il meccanismo che presiede a questo particolare luogo dell'*Adone*. I testi or ora menzionati, Alciati e le sillogi iconologiche del Valeriano e del Cartari, tratteggiano ciascuno per sé e nel loro insieme la progressiva instaurazione a luogo comune del connubio di Venere e tartaruga a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Il sinolo della dea e dell'animale e la relativa simbologia arrivavano verosimilmente all'età del Marino in condizioni adatte a essere sfruttati per il gioco di allusioni e di ricombinazioni messo in opera nell'*Adone* talvolta proprio a partire dalle cognizioni più consuete e più ovvie. Se si riflette sul fatto che nella favola di Galania è bandito qualsivoglia risvolto simbolico, si intuisce che il Marino sta operando proprio a partire da questo contesto di diffusa notorietà, e che la distrazione del tema dalle sue caratteristiche più specifiche serve a richiamare l'attenzione non sul motivo in sé ma sul processo metamorfico cui è sottoposto. Per queste stesse ragioni i legami instaurati a partire da Plutarco per spiegare la Venere di Fidia e la sua testuggine, legami di segno positivo e assimilanti le prerogative della dea nella sua immagine celeste a quelle dell'animale in quanto casto, nell'*Adone* sono rescissi, e il rapporto fra i due esseri ricostruito sotto il segno dell'opposizione. L'antagonismo di dei e animali presso i classici è del resto consueta premessa – si pensi ai *Fasti* ovidiani –

della consacrazione di questi a quelli, e dal momento che di quell'antagonismo si poteva trovare riscontro in Servio nonché, sia pure al di fuori della mitologia, negli angosciosi costumi sessuali delle testuggini secondo Eliano, Marino otteneva il supremo risultato di far ribaltare parodicamente il tratto codificato alla stessa classicità che l'aveva tenuto a battesimo. Pare inoltre calcolata, e maliziosamente calcolata, l'opzione di tradire una consuetudine esegetica che aveva progressivamente bandito dalla figura di Venere ogni traccia d'erotismo, facendone una devota e remissiva sposina: quel che la dea del poema del Marino sicuramente non è, posto l'evidente trasferimento su di essa delle prerogative maschili così modestamente esercitate dal protagonista. Nemmeno dopo che la vicenda amorosa ha varcato la soglia matrimoniale e che i due protagonisti manifestano minime propensioni a una ortodossa distribuzione dei ruoli Venere si dispone alla acquiescenza, smentendo anzi con i sui allontanamenti assidui l'enfasi che la simbologia della testuggine dava alla permanenza della moglie in casa.

L'opera del Marino si conferma, così, per un tessuto dove l'ordito dato dalla tradizione può divenire d'improvviso la trama della novità inventiva senza che il paradossale mutamento trapeli allo sguardo; ovvero trapelando soltanto per quanto concesso dall'occhiale che di volta in volta si inforca e che, polarizzando variamente la luce del testo, fa riconoscere ora l'uno ora l'altro modello, ora l'una ora l'altra fonte. Non è dato ovviamente sapere quante lenti occorrerebbero per cogliere tutti i nodi dell'arazzo, sicché di ogni analisi portata sull'*Adone* occorre continuare ad ammettere la provvisorietà: come dimostra, ritornando all'area che si è qui esplorata, la presenza di alcuni dettagli che ancora invocano illustrazione. Non saprei al momento spiegare perché Galania ridotta a tartaruga vada a rifugiarsi «tra spelonche profonde» (v. 173), «in caverne palustri e'n valli opache» (v. 177) condivise con «granchi e talpe e chiocciole e lumache» (v. 176), cioè in un *habitat* certo non finto dall'autore ma assente dalle fonti note: note, voglio dire, a me. Allo stesso modo mi rimane un mistero

l'identità della «Severa stella» che Venere chiama ad ausiliaria nella punizione della ninfa e che non pare avere a che fare con l'astro dominato dalla dea, stando almeno alle tradizioni di mia conoscenza. La favoletta di Galania ratifica insomma ancora una volta le parole di Ottavio Besomi a conclusione di un saggio che ha fatto scuola nell'approccio alla complessa embricatura del poema:

> l'*Adone* è da guardare al microscopio, oppure da studiare nella sua struttura a livello di poema e di singolo canto. Dire, oggi, che l'*Adone* è ancora tutto da scoprire e da apprezzare è fare torto a coloro che, specialmente in questi anni, vi si dedicano con passione e pazienza, e specialmente con la convinzione di accostare un capolavoro. Ma il dire che molto ancora resta da scoprire e da apprezzare, significa rendere omaggio al poeta che seppe accumulare, dentro involucro tanto fragile, pietre tanto preziose e di così grandi varietà e valore.[46]

Due espressioni, nel passo del Besomi, mi sembrano degne di particolare considerazione, e sono relative alla fragilità dell'involucro e al pregio delle pietre inseritevi. La proporzione inversa che lega il contenitore al contenuto rispecchia egregiamente la tecnica struttiva mariniana, votata di frequente alla dissimulazione, dietro un'apparenza modesta, di oggetti se non preziosi in sé quantomeno ricercati nella reciproca combinazione. Ho l'impressione che anche l'episodio che si è qui considerato verifichi l'esigenza rimarcata da Besomi – se non traviso il suo pensiero – di una lettura che senza lasciarsi distrarre dalla lusinghevole placidità del verso mariniano ricordi come, sotto la superficie, il pelago dell'*Adone* sia fatto anche di correnti tumultuose e di fondali accidentati.

[46] *Composizione a intarsio nel c. IV dell'«Adone»*, in O. Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, pp. 9-52: p. 52. Hanno confermato le previsioni di Besomi le nuove tessere individuate per il canto IV da A. Franceschetti, *Ancora su Amore e Psiche: la molteplicità delle fonti*, nel collettivo *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the italian Baroque*, a cura di F. Guardiani, New York – Ottawa - Toronto, Legas, 1994, pp. 35-52.