

L'Ellisse

L'Elisse

Comitato scientifico:

GUIDO BALDASSARRI (Padova), FRANCESCO BAUSI (Cosenza), CONCETTA BIANCA (Firenze), SEBASTIANO GENTILE (Cassino), JAMES HANKINS (Harvard), GIUSEPPE LANGELLA (Milano Cattolica), MARC LAUREYS (Bonn), FRANCES MUECKE (Sydney), SILVIA RIZZO (Roma «La Sapienza»), CLAUDIO SCARPATI (Milano Cattolica), MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea).

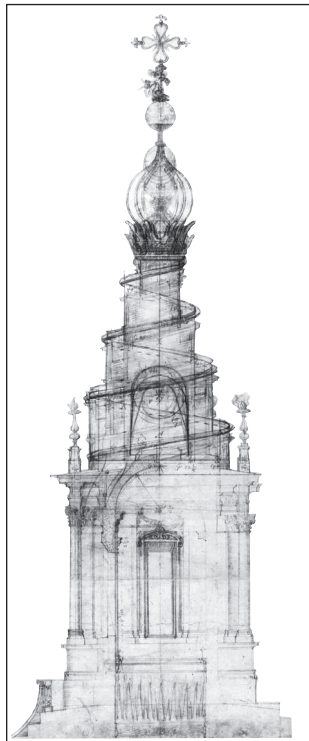
Redazione:

STEFANO BENEDETTI, GIUSEPPINA BRUNETTI, MAURIZIO CAMPANELLI (dir.), GIUSEPPE CRIMI (segr.), GEMMA DONATI, MAURIZIO FIORILLA (dir.), CARLO ALBERTO GIROTTI, YASMIN HASKELL, PAOLA ITALIA, GIANFRANCA LAVEZZI, MATTEO MOTOLESE, PAOLO PELLEGRINI, MARIA AGATA PINCELLI, EMILIO RUSSO (dir.), LUIGI SEVERI, MASSIMILIANO TORTORA (dir.).

L'Ellisse

Studi storici di letteratura italiana

Anno XIV
2019/2



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

L'Ellisse, XIV
Studi storici di letteratura italiana

© 2020 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Marianna Dionigi, 57 70 Enterprise Drive, Suite 2
00193 Roma – Italia Bristol, CT 06010 – USA
www.lerma.it lerma@isdistribution.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore

Sistemi di garanzia della qualità
UNI EN ISO 9001:2015

Sistemi di gestione ambientale
ISO 14001:2015

L'Ellisse : studi storici di letteratura italiana. - XIV (2019) - Marino e l'arte tra Cinque e Seicento - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2020 .- v. ; 24 cm Annuale

ISSN 1826-0187

ISBN

ISBN

CDD 21. 850.5

1. Letteratura italiana - Periodici

*Stampato nel rispetto dell'ambiente su carta proveniente
da zone a deforestazione controllata.*

Marino e l'arte tra Cinque e Seicento

a cura di

Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza

Premessa

I CURATORI	pag.	7
LA GALERIA E LE ALTRE OPERE MARINIANE		
1. Carlo Caruso, <i>L'ordine de La Galeria</i>	»	13
2. Marco Landi, <i>Per una nuova edizione de La Galeria: i testimoni, la tradizione, il testo critico</i>	»	29
3. Andrea Torre, <i>Statuto dell'ecfrasi e strategie verbosive ne La Galeria di Marino</i> ...	»	69
4. Clizia Carminati, <i>Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le lettere del 1628</i>	»	89
5. Emilio Russo, <i>Adone e Galeria: intersezioni e sovrapposizioni di genere</i>	»	105
6. Beatrice Tomei, <i>«Qualche onesto capriccio»: il collezionismo di stampe mariniano in anni francesi</i>	»	121
LE COLLEZIONI INTORNO A MARINO		
7. Andrea Zezza, <i>Marino e i dipinti di Matteo di Capua</i>	»	145
8. Claudia Tarallo, <i>Dalle Considerazioni sulla pittura di Giulio Mancini alla Galeria: riflessioni sulla struttura della raccolta mariniana</i>	»	167
9. Maria Cristina Terzaghi, <i>Il soggiorno italiano del conte di Villamediana: «ut pictura poesis»</i>	»	179
10. Jonathan Unglaub, <i>Marino, Rubens, and Epic Painting in Medici Paris</i>	»	199
11. Patrizia Tosini, <i>Quadri, diamanti, poesie: La Roma di Ferrante Carli letterato e intendente d'arte</i>	»	213
12. Raffaella Morselli - Giulia Iseppi, <i>Un poeta tra i pittori. Cesare Rinaldi nell'ecfrastica Bologna tra Cinque e Seicento</i>	»	227
<i>Illustrazioni</i>	»	255
<i>Abstracts</i>	»	279

PREMESSA

L'opportunità di un approccio interdisciplinare, con un solido fondamento storico, avvertita per molte questioni relative al primo Seicento italiano, diventa una necessità nel caso del Marino, necessità resa evidente dalla caratura complessa di opere come *l'Adone*, la *Strage de gl'Innocenti* e soprattutto la *Galeria*.

Dopo una lunga stagione in cui svalutazione e semplificazione sono andati di pari passo, gli studi degli ultimi decenni hanno battuto questo sentiero, cercando di proiettare sul vasto *corpus* delle opere mariniane il filtro di una prospettiva storico-artistica, andando a indagare nel concreto le tangenze con le collezioni esplicitamente nominate o con gli artisti incrociati lungo un trentennio abbondante, tra la fine del Cinquecento e il primo quarto del Seicento. Dopo alcune preziose aperture di padre Pozzi, nel commento alle *Dicerie* e all'*Adone*, è uno sforzo che si avverte bene nella successione delle edizioni della *Galeria*, tra il 1979 e il 2005, l'ultima delle quali provvista di un'appendice che tentava, sia pure con risultati talora incerti, l'accostamento dei testi mariniani a precise opere d'arte. Gli esiti migliori, più fertili in termini di sviluppi, sono però certamente quelli raggiunti nelle pagine di Fulco: dalle scoperte degli inventari mariniani, pubblicati in un saggio memorabile del 1979, agli studi raccolti nel volume purtroppo postumo del 2001, e ancora in un paio di scritti rimasti inediti e pubblicati tra 2010 e 2011, che il lettore troverà ripetutamente citati nei contributi raccolti in questo volume. Già da questi scampoli, che appunto lasciavano intravedere ricchezza e complessità di un orizzonte di ricerca, risulta in modo nitido che le opere mariniane rappresentano un snodo decisivo per l'interazione tra prospettiva letteraria e attività figurativa nel contesto di primo Seicento: e questo tanto in virtù della poesia mariniana, il cui valore ormai sembra essere uscito dall'ombra di una condanna secolare, quanto per l'apertura di compasso di un'esperienza realmente europea, che muove dai maestri presenti nella collezione di Matteo di Capua e arriva fino alle tangenze con Rubens a Parigi, fino all'acuta intuizione relativa al giovane Poussin.

Si tratta, nell'insieme, di un dossier di straordinario fascino, che va approfondito al di qua di ogni semplificazione, seguendo le trame dei rapporti epistolari, dei viaggi e dei contatti, e le traiettorie spesso evanescenti delle opere d'arte, immaginando una collaborazione di lungo corso tra filologi, storici della letteratura, storici dell'arte e sto-

rici del collezionismo. Muovendo dal convegno tenutosi a Roma nella prestigiosa cornice di Palazzo Barberini il 5 e 6 dicembre 2019, questo volume vuole appunto avviare un rinnovato percorso di ricerca, accostando le opere letterarie (e le opere d'arte) del Marino secondo una varietà di approcci e letture. Si è scelto di partire da un'essenziale disamina filologica (nelle pagine di Marco Landi) relativa alla *Galeria* del 1619, con l'obiettivo di ricostruire la storia controversa di quel testo, i cui antecedenti rimontano fino a inizio secolo, alle *Rime* del 1602, e da una riflessione sulla struttura e sulle ragioni dell'opera, al di là della divisione di ordine generale tra *Pitture e Sculture*, considerazione che si legge qui nel saggio di Carlo Caruso, lo studioso di maggiore esperienza sulla *Galeria*, impegnato da anni in un lavoro di ricchissimo commento al testo. A partire da queste basi, solidamente storiche, si è poi cercato di indagare il rapporto del capolavoro mariniano con le altre opere del cavaliere (nei saggi di Andrea Torre ed Emilio Russo) e soprattutto con l'epistolario (nelle pagine di Clizia Carminati), posto che l'insieme delle lettere, seppure certo assai carente per larghe zone, rappresenta ancora oggi il bacino primario per informazioni e notizie sulle scritture di Marino, sui suoi rapporti con gli artisti, sugli acquisti della sua misteriosa collezione. Una prima prova di indagine sulle raccolte dei disegni di Marino si legge nel saggio di Beatrice Tomei, che introduce al secondo versante del volume, mirato ad accostare figure e collezioni per varie ragioni significative in prospettiva mariniana, a partire dalle riflessioni teoriche di Giulio Mancini (oggetto delle pagine di Claudia Tarallo), figura cruciale per il gusto artistico nella Roma di inizio secolo. Naturale, in questo senso, anche l'attenzione riservata alla collezione di Matteo di Capua (nel saggio di Andrea Zezza), a valle di un poderoso lavoro di ricerca realizzato negli ultimi anni, come anche alle figure di Cesare Rinaldi e di Ferrante Carli (rispettivamente nei saggi di Raffaella Morselli e Giulia Iseppi e di Patrizia Tosini), protagonisti di percorsi intrecciati a quelli mariniani, giocati negli stessi anni (il secondo, cruciale, decennio del secolo) e intorno agli stessi circoli culturali, sull'asse Bologna-Roma, tra Umoristi e Gelati. Allargando il quadro geografico, si intende sempre in questa chiave la presentazione del percorso di Villamediana a Napoli (nello studio di Maria Cristina Terzaghi), anche in ragione di elementi sicuri di contatti del nobile spagnolo con il Marino nei primi anni '10, e l'apertura sul mondo francese offerta da Jonathan Unglaub nelle pagine su Rubens, ricerca che ci auguriamo possa riuscire di stimolo per indagare più a fondo quella che rimane la stagione più avara di notizie, e allo stesso tempo forse più significativa, per la scrittura e per le collezioni mariniane.

Proprio il dossier di questi saggi dimostra in maniera evidente come moltissime tessere ancora mancano al mosaico documentario (di persone, di contatti, di opere) che andrà man mano ricomposto intorno alla figura del Marino ma anche, vista la sua posizione centrale, intorno alla società letteraria e artistica italiana del primo quarto del Seicento nel suo complesso. In vista di una ricostruzione integrale andranno recuperati, e collocati in rapporto al Marino, i protagonisti della Roma di Clemente VIII e di Paolo V, quelli di Genova, quelli di Torino, nella movimentata corte di Carlo Emanuele, senza tralasciare quelli della pur vivacissima Venezia. Un panorama intricato e ricchis-

simo che il Marino attraversa da capofila e che, per alcuni tratti, sembra riuscire a dominare, orchestrando alleanze e linee culturali, prima di venire condizionato dalla minaccia del Sant'Uffizio. Non è eccessivo ritenere che da una rilettura storicamente fondata di questa stagione e di queste dinamiche possa passare una nuova e più efficace interpretazione della prima stagione del Barocco in Italia.

Roma-Napoli, gennaio 2021

Emilio Russo
Patrizia Tosini
Andrea Zezza

ANDREA TORRE

STATUTO DELL'ECFRASI E STRATEGIE VERBOVISIVE
NE *LA GALERIA* DI MARINO

Nessun dipinto può raggiungere la forza e la delicatezza che i fili di seta tinta, sapientemente accostati, fanno apparire. Il punto aggiunto al punto compone insidiosamente una sostanza sontuosa. Persino la carne è imitata d'incanto, e la forma di una spalla o di un seno è il frutto delizioso di non so quali artifici dell'ago. La ricamatrice ha scelto i suoi soggetti in non so quale poesia. Non ha temuto fatica né durata. Quelle belle pagine tessute di seta e d'oro hanno consumato parecchi anni. C'è sacrificio e paradosso in quest'opera di grazia e magnificenza, in cui la pervicacia dell'insetto e l'ambizione tenace del mistico si compongono nell'oblio di sé stessi e di tutto ciò che non sia ciò che si vuole.

PAUL VALÉRY, *I ricami di Marie Monnier* (trad. V. Lamarque)

Un nodo teorico cruciale nell'esperienza dell'ecfrasi poetica è senz'altro rappresentato dalla natura del rapporto tra rappresentazione e referente: è quest'ultimo un'opera realmente esistente e ancora osservabile dall'autore del testo iconico e dai suoi lettori? è un'opera fruita dallo scrittore nel passato e ora scomparsa? è un'opera che non è mai stata disponibile alla vista del poeta o che addirittura non ha avuto alcuna effettiva realizzazione? è un'opera che può avere avuto una realizzazione a venire, e di cui il componimento poetico ha costituito una sorta di progetto? è soltanto un pre-testo immaginario che viene celebrato, invocato o discusso dalla poesia al fine di mettere implicitamente a confronto le proprie capacità e strategie mimetiche con quelle delle arti figurative e plastiche? Rispondere a queste domande non è agevole in termini generali¹, e risulta particolarmente complesso nel caso della *Galeria*, in ragione della mul-

¹ Si vedano J. HOLLANDER, *The poetics of ekphrasis*, «Word & Image», 4, 1988, pp. 209-219; R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009; M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

tiforme e articolata relazione ecfrastica che i ritratti poetici della raccolta intessono con soggetti iconografici tradizionali o con opere d'arte effettivamente realizzate, che Marino non tanto descrive quanto reinventa, integra, e fa propri con l'ambiziosa pervicacia del ricamatore².

Tra le cause di tale complessità vanno senz'altro annoverati gli stretti rapporti intrattenuti da Marino con gli artisti coevi, nonché la sua stessa pratica di collezionista, testimoniati in varie occasioni. In un passo del decimo canto dell'*Adone*³ o in una famosa lettera a Fortuniano Sanvitale del 1620⁴, ad esempio, il concetto stesso di *galeria*, quale spazio ove raccogliere testi e immagini, sembra configurarsi in termini reali, come spazio architettonico, prima ancora che nell'accezione metaforica di raccolta di testi, già ben presente a Marino per qualificare la propria opera in un'epistola indirizzata ad Annibale Mancini del settembre 1612⁵. In una missiva a Ferrante Carli del 25 marzo 1614, inoltre, da una parte si ribadisce la componente collezionistica nell'ideazione della raccolta poetica nella sua forma-libro (l'accumulo di materiali figurativi e poetici precede la realizzazione del *liber*) e dall'altra parte si sottolinea l'autonomia della composizione poetica dall'elemento figurativo (i testi sono in numero superiore rispetto alle immagini):

Io ho compilato un cumulo di disegni bellissimi di mano di diversi valenti uomini, e gli vo registrando in un libro. Son tutti favolosi, e sopra ciascuno di essi ho scherzato con qualche

² D'altronde in questi termini si esprimeva Marino in un passaggio delle *Dicerie sacre*: «Più difficile e maggior fatica intellettuale si chiede in dare ad intendere quello che non è, che in far parere quel che realmente è» (G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. ARDISSINO, Roma, Bites-Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 69).

³ Cfr. G.B. MARINO, *L'Adone*, X 152, a cura di G. POZZI, Milano, Mondadori, vol. I, p. 557: «Così parlando, per eccelse scale | sov' aureo palco si trovar saliti | e quindi entrar in galeria reale | che volumi accogliea quasi infiniti; | eran con bella serie in cento sale | riposti in ricchi armari e compartiti, | legati in gemme, ed ogni classe loro | distinguea la cornice in linea d'oro».

⁴ Cfr. G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, pp. 286-287: «So bene che io non son prencipe, non posso nondimeno affrenare alcuni pensieri grandi e generosi, i quali eccedono la mia fortuna. Ma sia che può, quel poco che ho mi basta ad effettuare qualche onesto capriccio, massime di quelli che pertengono alla pittura, della quale non dico ch'io mi diletto, ma impazzisco. Fo una galeria in Napoli in una casa molto deliziosa, e quivi ho raccolta una quantità di libri tutti scelti ed egregiamente legati, che passano la somma di tremila scudi. Per arricchirla d'ogni ornamento possibile, voglio circondarla di diversi quadri di buona mano a fantasia. In Roma, in Vinegia, in Bologna, in Milano, in Genova ed in altre parti si travaglia per questo. [...] Mando la misura della tela ed aspetto da V.S. l'avviso del prezzo, il quale le farò subito rimettere costà». Sul modello concettuale della 'galleria', e sulla sua diffusione nel contesto culturale napoletano ben presente a Marino, si veda D. CARACCILO, *Il "mirabile palagio": il modello della galleria a Napoli tra lessico ecfrastico e metafore architettoniche*, in *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, a cura di A.E. DENUNZIO, L. DI MAURO, G. MUTO, S. SCHÜTZE, A. ZEZZA, Napoli, Intesa Sanpaolo, 2013, pp. 305-322.

⁵ Cfr. MARINO, *Lettere*, cit., p. 133: «Ho raccolto in un libro un gran numero di disegni di diversi maestri eccellenti, e sopra ciascuno di essi io vo scherzando con qualche capriccio poetico. Vorrei che ancor V.S. avesse parte a questa fatica, poiché non sarà senza sua gloria. Quel che io pretendo è un disegnotto nella misura dell'incluso foglio, e le figure per quel medesimo verso. La materia si rimette al suo beneplacito, purché né sia spirituale né sia disonesta, ma più tosto favolosa».

poesia capricciosa. Le poesie son già tutte fatte, e l'ho intitolate la *Galeria*, la qual, subito impresse alcune altre opere mie che tuttavia si stampano, uscirà fuori, ma però senza le figure. E queste ho io pensiero di farle intagliare, ritenendo in poter mio gli originali. Ma perché a compire il numero me ne mancano ancora parecchie, per ora non è possibile il farlo⁶.

Oltre a testimoniare l'interruzione per ragioni di ordine pratico ed economico del progetto di una *Galeria* interamente illustrata, la lettera conferma l'ambizione collezionistico-enciclopedica di Marino, che si dispiega nella varietà degli artisti e delle scuole pittoriche coinvolti (una ricca mappatura della produzione cinque-secentesca, con alcune significative assenze)⁷, nonché nella costante attenzione verso le "misure" di una struttura (la galleria reale che deve ospitare le tele, o quella testuale sul cui formato vanno adattate le illustrazioni). A dispetto dell'ossessione collezionistica per oggetti artistici e della volontà di accostare nelle pagine della *Galeria* un'immagine e un testo poetico, solo raramente si assiste però a un reale rispecchiamento tra i versi e le figure dichiarate nei titoli⁸. Se fosse andato in porto, il progetto editoriale di una *Galeria* il-

⁶ La lettera è edita in M. CEPPI, *Giovan Battista Marino: lettera autografa da Torino (1614)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. CARUSO e W. SPAGGIARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 273-286, cit. a p. 277. Presenta le recenti acquisizioni documentarie del corpus epistolare e riflette sulla sua centralità per una piena esegesi della poesia mariniana (*Galeria* compresa) E. RUSSO, *Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. BERRA, P. BORSA, M. COMELLI e S. MARTINELLI, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 661-684.

⁷ Cfr. MARINO, *Lettere*, cit., p. 285 (lettera a Fortuniano Sanvitale del 1620): «Io fo travagliare una gran parte de' buoni pittori d'Italia, per fornire un museo ch'io disegno di fare in Napoli, dove porrò la mia libreria, ed a ciascuno ho dato un soggetto, per unirgli tutti insieme». Si veda A. RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio*, in G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di A. RUFFINO e M. PIERI, Trento, La Finestra, 2005, pp. XXIX-XLVII, in part. pp. XXXVI-XLI (con efficace quadro sinottico).

⁸ Sul collezionismo mariniano e, più in generale, sulla centralità della componente artistica nel progetto poetico della *Galeria* si vedano: G.E. VIOLA, *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino*, Roma, Cadmo, 1978, pp. 9-61; C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 482-492; G. MOSES, «Care Gemelle d'un Parto Nate»: Marino's 'Picta Poesis', «Modern Language Notes», 100, 1985, pp. 82-110; O. BESOMI, *Fra i ritratti del Giovo e del Marino: schede per la Galeria*, «Lettere italiane», XL, 1988, pp. 510-521; F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G.B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. FRANCESCHETTI, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 647-654; A. MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. FRANCESCHETTI, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 655-664; S. SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a Colloquium held at The Villa Spelman, Florence, 1990*, edited by E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 209-226; G. FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 83-117; C. CARUSO, *Saggio di commento alla Galeria di G.B. Marino: I (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», X, 2002, pp. 71-89; V. SURLUGA, *La Galeria di G.B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», 1, 2002, pp. 65-84; E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 179-205; C. CARUSO, *La Galeria: questioni e proposte esegetiche*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di E. RUSSO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 185-207;

lustrata avrebbe proposto una relazione immagine-parola più simile a quella che presiede i libri di emblemi, dove i due codici espressivi coesistono in un accostamento volto all'amplificazione di un comune messaggio, ma nel quale si mantengono, in sostanza inalterate, le rispettive identità. Comuni al progetto della *Galeria* e alla letteratura emblematica sono del resto il registro stilistico ecfrastico e la matrice epigrammatica di quest'ultimo⁹. E proprio dall'evocazione di queste due esperienze culturali dell'Antichità, riportate *in auge* dal classicismo cinque-secentesco, muove la più puntuale e articolata descrizione del progetto poetico de *La Galeria* fornitaci da Marino, quella che si rinviene nella lettera a firma di Onorato Claretti, segretario di Carlo Emanuele di Savoia¹⁰, posta quale premessa alla terza parte della *Lira* (1614):

Havvi la *Galeria*, ch'è come dir Pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservano le Pitture. Et a questa gli diede qualche occasione Filostrato con le sue imagini, seben egli si è allontanato assai dalla sua via. È divisa in due parti, cioè Pitture e Sculture, e sono amendue compartite in Favole, Istorie e Ritratti. L'Istorie sono sacre e profane, e vengono spiegate con varie fantasie Poetiche e con le lodi de' maestri più famosi, secondo l'occasione che ne porgono molte figure di lor mano. Le Favole sono le più notabili, cavate da' Poeti Greci e Latini. E questa parte ha da stamparsi poi istoriata con intaglio di bellissimo disegni dal Cavaliere accumulati, opere d'artefici eccellenti. Tra i Ritratti entrano i simulacri di diversi uomini illustri sí in armi, come in lettere, tanto moderni quanto antichi, talché formano a guisa d'un Museo, e sopra ciascuna imagine si scherza con qualche bizzarria secondo le azioni del rappresentato, seguitando in ciò lo stile che tennero tra' Latini Fausto Sabeo e Giulio Cesare Scaligero, che ne lasciarono molti epigrammi, e tra' volgari l'Unico Accolti e il conte Baldassar Castiglioni, de quali sene veggono alcune poche ottave¹¹.

C. TARALLO, *Mecenati e artisti per la Galeria di Giovan Battista Marino*, «Seicento & Settecento. Rivista di letteratura italiana», VI, 2011, pp. 119-148; B. RIMA, *L'idea della pittura e La Galeria degli specchi*, «Letteratura & Arte», 10, 2012, pp. 65-106; *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos "Galeria"*, hrgs. Von R. STILLERS und CH. KRUSE, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2013.

⁹ Su questo aspetto si veda specificamente M. KRIEGER, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1992. Sui debiti mariniani verso la tradizione epigrammatica cfr. J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935, pp. 352-353; C. CARUSO, *Paolo Giovo e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII (1991), pp. 54-84.

¹⁰ E ricordiamo che proprio al duca, mecenate degli anni torinesi, Marino aveva forse meditato di dedicare la *Galeria*, stando a una lettera a Guido Coccapani del 28 ottobre 1613 (MARINO, *Lettere*, cit., p. 147: «Ho composto un libro intitolato la *Galeria*, la qual non contiene altro che pitture, ed è dedicato a questa altezza serenissima»), e che lo stesso Carlo Emanuele viene immortalato sia in una delle tessere della *Galeria* (Ritratti I, 66a) sia nell'icona extralarge del panegirico *Il Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele, duca di Savoia* (su cui mi permetto di rinviare ad A. TORRE, *Manichini di parole. Su alcuni 'ritratti' mariniani*, in *Il ritratto letterario in età moderna*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2020, pp. 103-126). Al soggiorno presso la corte sabauda risale anche il primo nucleo della *Galeria*, conservato in un codice autografo della Biblioteca Reale (su cui si veda ora M. LANDI, *Ecfrasi mariniane: La Galeria nell'autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino*, «L'Ellisse», XII, 1, 2017, pp. 145-212).

¹¹ Si cita questo passaggio della lettera nella trascrizione offerta in E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 2005, pp. 150-153. Come ricorda Emilio Russo, l'obiettivo del catalogo mariniano

Pur nella precarietà di una bozza di progetto che ha visto poi determinarsi solo una minima parte di quanto ambiziosamente escogitato, l'ipotizzata articolazione della raccolta ha anche il merito di prospettare come integrate fra loro alcune configurazioni della *Galeria* spesso intese come formule esclusive di organizzazione del materiale poetico da parte di Marino. E tutte queste configurazioni guardano proprio alle principali modalità di realizzazione di quel vincolo tra parole e immagini che presiede l'intera ideazione della raccolta. Fatta salva l'autoevidente macropartizione in *Pitture* e *Sculture*, a declinare le possibili combinazioni di tale vincolo ci pensa l'ipotizzata scansione triadica di entrambe le parti in *Istorie*, *Favole*, *Ritratti*. La distinzione tra questi tre sottoinsiemi non è solo, o in prima istanza, tematica ma anche formale (per dialettica tra codici espressivi). Tra le *Istorie* avrebbero dovuto infatti essere rubricati quelli che potremmo considerare veri e propri testi poetici a statuto ecfrastrico, prodotti a seguito della fruizione estetica di opere d'arte figurativa e volti alla mimesi celebrativa dell'ingegno dei loro artefici; nelle intenzioni di Marino l'immagine avrebbe qui dovuto precedere temporalmente il testo poetico, costituendone il modello generativo: «vengono spiegate con varie fantasie Poetiche e con le lodi de' maestri più famosi, secondo l'occasione che ne porgono molte figure di lor mano». Il progetto mariniano non intende però limitarsi a valorizzare il ruolo ispirativo svolto dall'*occasione* visiva nella stretta interazione ecfrastrica dell'immagine col dettato poetico, ma vuole anche mostrare all'opera la fertilità della simultanea interferenza tra codice visivo e codice linguistico laddove l'immagine potrebbe accompagnare materialmente il testo, così da influenzarne la ricezione, come nella tradizione del libro illustrato ad esempio; nella sezione delle *Favole*, pertanto, l'esito dell'*inventio* poetica («cavate da' Poeti Greci e Latini») sembra dover essere necessariamente affiancato a quello di un'autonoma *inventio* artistica («questa parte ha da stamparsi poi istoriata con intaglio di bellissimoi disegni») per produrre un ibrido verbovisivo che intensifichi il senso tanto della parola quanto dell'immagine. In fine abbiamo la sezione dei *Ritratti* dove la *descriptio* poetica sembra fondarsi non su un effettivo antecedente iconico, bensì sulla sola rappresentazione mentale di un individuo celebre, che vede i propri tratti esteriori e interiori, fissatisi nella memoria del poeta, assumere la forma, sfuocata ma evocativa, di un ritratto letterario, e di lì rendersi disponibile quale eventuale progetto iconografico per la produzione di una icona reale; in questo caso è dunque la parola poetica a fungere da nucleo creativo per realizzare «simulacri di diversi uomini illustri».

Con quest'ultimo caso ci troveremmo dunque in quello «*spazio* (spiazzo), area, campo di gioco, o meglio scacchiere o tavoliere offerto agli studiosi movimenti, *au ralenti*, d'una variantistica poco aerata, tendenzialmente monomaniaca», che Marzio Pieri ha riconosciuto essere la residuale piattaforma dell'agire poetico mariniano allorquando, «tagliato via, con le incisioni, ogni possibile referente, ossia il rispecchiamento dell'im-

era quello «di zittire con la quantità i rivali, di dar segno di un ingegno abile ad ogni prova e registro, soprattutto di occupare preventivamente, con il titolo e l'intenzione di un'opera, zone e materie letterarie» (p. 112).

magine figurativa in un correlativo verbale, in una figura linguistica, la *Galeria* pare richiudersi su se stessa, sulla propria materialità letteraria». Da qui la formula, a sua volta icastica, «delle pitture, così, potrebbe parlare un cieco»¹², con cui il primo editore moderno della *Galeria*, lungi dallo svalutare la perizia ecfraistica di Marino o lamentare la perdita di «conoscenze ed emozioni reali»¹³, ha inteso confinare la dialettica creativa parola-immagine su un piano puramente mentale, nel quale tanto l'immaginazione del poeta quanto quella del suo lettore sono convocate a condividere un'esperienza di integrazione visiva del dominio verbale, quasi entrando «nella *Galeria* a occhi chiusi (cioè pur a lume di memoria) e, quasi come un esercizio spirituale, con l'applicazione dei sensi»¹⁴; o meglio, e ricorrendo a Derrida, a operare ognuno dal proprio versante affinché «il non-verbale appaia nel verbale» e le parole funzionino «in maniera tale per cui in un certo momento non appartengono più al discorso, a ciò che regola il discorso»¹⁵.

Proprio in relazione alla declinazione del nesso parola-immagine appena considerata, nonché al rapporto tra rappresentazione immaginaria e referente naturale, risulta particolarmente rilevante la conclusiva considerazione di Claretti-Marino circa l'inserimento dell'operazione poetica della *Galeria* entro una precisa tradizione, che rinvia alle *Eikones* di Luciano, alla *Pinacoteca* di Filostrato (su cui tornerò in seguito), ma anche al filone dell'epigramma ecfraistico. Quest'ultimo è qui evocato nelle sue riprese moderne e viene ricollegato anche alla fortuna della forma-madrigale, forma espressiva di cui nel tardo Cinquecento si riconosce, tra le specificità, proprio la stretta connessione con la dimensione visiva. Consideriamo, ad esempio, la *Letzione sopra i madrigali* letta nel 1574 da Giovan Battista Strozzi il Giovane presso l'Accademia Fiorentina. In essa si tenta di applicare alla forma madrigalistica categorie estetiche aristoteliche, capovolgendone la pretesa levità in artificiosa intensità, e riconoscendo comunque alle sue esigue dimensioni un'essenziale struttura poematica:

¹² M. PIERI, *Capriccio ma non troppo*, in G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, Padova, Liviana, 1979, pp. xxv-liv, cit. a p. xli.

¹³ Così intende l'espressione Giorgio Fulco, che poi convoca anche il punto di vista di Marc Fumaroli sulla questione: «Il "cieco" del Pieri è [*in Fumaroli*] l'accademico, il letterato figlio della fioritura rinascimentale e manieristica dei trattati sulle arti, che esalta nel gioco retorico del *lusus* ecfraistico ed epigrammatico la tensione arguta, in diagramma la cui escursione va dall'omaggio su commissione all'ammirazione genuina e spontanea» (G. FULCO, *Marino e la tradizione figurativa*, «Filologia e Critica», XXXVI, 2011, pp. 413-433, cit. a pp. 414 e 416).

¹⁴ RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio*, cit., p. XLVII.

¹⁵ J. DERRIDA, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Milano, Jaca Book, 2016, p. 55. In altri termini, lo stesso Pieri: «Io penso a un vertice in cui la parola si consuma, diventa poi musica – non si vuol dire orecchiabile, aria aura e melòde –, cioè una composizione anche più fitta; più docile; più diversa; più ricca; irriassumibile irrepilogabile (i lettori, pochi ma inesausti, del cacumine *Finnegan's Wake* di Joyce – ultima thule o penultima del letterario "trobar clus" ai limiti della terra linguisticamente fertile – sanno di fatto, non per calcolo estetologico astratto, e come "de visu", sanno, e anzi "de auditu", come questo linguisticamente proceda)» (M. PIERI, *Avant-propos del letterato secondario*, in *Il Novecento in schegge. I mille volti del Novecento in musica letteratura arti figurative*, a cura di M. PIERI, Parma, Grafiche Step, 1992, p. 14).

Il Madrigale è imitazione d'attione gentile picciola, fatta per via di narratione con versi in rima [...]. Quattro adunque saranno le parti del Madrigale, cioè Favola, Costume, Discorso, e Locutione [...]. E qui ci dobbiamo ridurre a memoria, che queste sue parti non saranno così perfette come ne' tre Poemi grandi, ma sì bene secondo un certo ordine, e debita proportione. [...] il Madrigale, che nella fronte mostrandosi tutto agevole, nasconde dentro a sé assai difficoltà, come quel, che nella sua picciolezza tutte le parti ci racchiude, e quasi le membra contiene d'ogni altro Poema più grande. Onde e' richiede più arte, e maestria, che altri di leggieri non s'avviserebbe [...]. E il vero, se in ogni poema grande l'Attione debbe essere una, quanto più nel Madrigale, che è sì picciolo? anzi in lui debbiamo intendere l'unità della favola in molto più ristretto modo. Ne gli altri e' basta ch'altri non s'allontani da quelle cose che con qualche dipendenza verisimile s'incatenano l'una con l'altra. Ma non essendo egli capace delle Digressioni, conviensi eleggere attione, che in poche parole si possa a bastanza imitare [...]. Perché la Locutione si debbe addattare alle cose, non ha dubbio che ritrovandosi nel Madrigale un concetto gentile, e picciolo si dovrà cercare di farla simile a lui [...]. Si fatte sono le voci, che pongono altrui davanti a gli occhi alcuna cosa bella¹⁶.

Il registro, irriducibile e unitario, del concettismo, dell'arguta sintesi metaforica, del *fragmentum* che si offre quale metonimia di una storia, di un'immagine e di un individuo, e ovviamente innesco per una loro narrazione; tale registro, con la sua funzionalità nel campo del visibile («le voci, che pongono altrui davanti a gli occhi alcuna cosa bella»), rappresenta dunque l'ambito d'applicabilità della teoresi aristotelica, il minimo comun denominatore che assegna al madrigale pari dignità ontologica rispetto ai suoi più voluminosi parenti; anzi, che ne sancisce la natura di nucleo germinativo. La scrittura madrigalistica è intesa dunque da Strozzi quale emblema dell'instancabile ricerca di un'essenzialità poetica attraverso la focalizzazione di immagini, di frammenti sempre uguali e sempre variati; un'esperienza di poesia che, a partire da Tasso, tenta di ridare al linguaggio il suo antico potere emozionale e l'intensità lirica mortificati nelle strettoie di un sonetto petrarchesco in sempre più accentuata crisi¹⁷. A questa esperienza guarda anche Marino, e gli *scherzi* della *Galeria* ci consegnano forse tra le testimonianze più elevate di iconicità¹⁸ della sua parola

¹⁶ G.B. STROZZI IL GIOVANE, *Lezione sopra i madrigali recitata l'anno 1574 nell'Accademia Fiorentina*, in ID., *Orazioni et altre prose*, Roma, Grignani, 1635, pp. 175-182. Sulla *Lezione* di Strozzi e, più in generale, su teoria e prassi del madrigale nel XVI secolo si veda S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno editrice, 2015.

¹⁷ Cfr., a questo proposito, A. DURANTI, *Sulle Rime del Tasso (1561-1579)*, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1974, in part. pp. 81-82: «L'abbandono del sonetto petrarchesco, efficiente, ma inguaribilmente statico, per la nuova, mobilissima realtà del madrigale, genera nella lirica tassese un sostanziale rivolgimento nella trattazione della materia poetica, in cui si moltiplicano le angolazioni visuali [...]. In ognuno dei madrigali è colto un momento isolato di una identica occasione, un convegno amoroso, e forse non è estranea l'idea di una tenue successione temporale. Il frammentismo è l'autentica conquista del madrigale tassese».

¹⁸ Per la categoria di poesia iconica si rinvia a G. KRANZ, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn, Schöningh, 1973.

poetica¹⁹. Alla verifica del “percentile di visualità” insita in queste scritture mariniane, nonché all’analisi della strumentazione stilistico-retorica voluminosamente messa in campo da Marino per dare consistenza alle immagini testuali, e plasmare l’idea di una galleria nella mente dei propri lettori, sono pertanto dedicate le analisi testuali che seguiranno.

Nel madrigale dedicato al ‘ritratto’ del *Figlio di Creso*, ad esempio, Marino si mostra ben consapevole della flessibilità costitutiva della forma-ecfrasi, e gioca sulla plurivocità che la parola può donare all’immagine, trattandola come racconto o come rappresentazione:

Muto nacque di Creso
 l’unico erede; e questi, il ferro stretto
 mentre vedea contro il paterno petto
 ad ucciderlo inteso,
 sforzandosi di dir che nol ferisse,
 ‘Ah nol ferir!’ , distintamente disse:
 ché la lingua il timor disciolse in lui.
 Timore utile a dui:
 poi che quindi impedì l’atto feroce,
 quinci acquistò la voce²⁰.

I primi versi sembrano infatti concentrarsi in un puntuale resoconto della vicenda, e ricordano che il muto Ati ritrovò la parola nello sforzo estremo di implorare i nemici di non uccidere il padre Creso. È qui ben percepibile una dinamica genericamente costitutiva della scrittura ecfrastica, quella di evocare nel lettore una mappatura dell’immagine descritta, una sua segmentazione in sezioni disponibili ad essere attraversate singolarmente dallo sguardo, ma soprattutto ad essere percorse sequenzialmente e linearmente, così da produrre una percezione di temporalità che offre l’illusione di poter cogliere la fase intermedia di un movimento o il risultato di un’azione, con l’evocazione implicita della prosecuzione di quel movimento o dello sviluppo dell’azione stessa. La fruizione istantanea del documento visivo viene così dinamizzata e temporalizzata attraverso la frantumazione del quadro unitario e la disposizione lineare dei suoi frammenti. Le modalità con cui viene ricostruita la sequenza deter-

¹⁹ Cfr. PIERI, *Capriccio ma non troppo*, cit., p. XLII: «Nell’evoluzione della forma [*madrigale*] il singolare libro mariniano occupa una posizione chiave, quando la magnifica pregnanza armonica del vertice Tasso, stemperatasi nello sbardellato melodismo degli epigoni (Angelo Grillo, il Guarini, il Marino stesso della *Lira*) per chiarirsi da ultimo irripetibile, lascia spazio, nel contenimento della fase discendente, a una ricerca di rapporti freddi, di armonie rigide, di nudi diagrammi cerebrali. Si potrebbe azzardare che, laddove il madrigale tassiano consuma ogni eredità manieristica aprendosi a un sinfonismo di natura barocca, il madrigalismo della *Galeria* – cresciuto a lato del barocco colmo della *Sampogna*, uscita di lì a un anno, o meno – puntigliosamente recupera, del Manierismo, l’attitudine a muoversi in spogli irritati paesi mentali».

²⁰ G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, Padova, Liviana, 1979, p. 82.

minano la narrativizzazione del testo visivo, e la sua trasformazione in testo narrativo, se non in racconto²¹.

Il prodigio tramandato dall'aneddoto storico diviene però, nel breve giro dei vv. 5-6, la miracolosa eloquenza del dipinto che, grazie alla perizia dell'artista (prima quello figurativo ma poi, e risolutamente, quello letterario), diviene emulo della Natura («sforzandosi di dir»), e riesce «distintamente» a far sentire anche agli osservatori del quadro le parole pronunciate dal soggetto ritratto. In questa variazione sul *topos* della pittura come «poesia muta» la stratificazione del messaggio poetico è prodotta dall'ironica e ambigua correlazione, in *pointe*, degli avverbi «quindi» e «quinci», che può assumere un valore temporale (prima-dopo, ossia i due tempi della vicenda narrata) o spaziale (qui-lì, ossia nel quadro o nella realtà), e in quest'ultimo caso risultare riferibile tanto al registro narrativo che vede agire il soggetto iconografico (lo spazio del racconto), quanto al registro rappresentativo sviluppato dall'opera d'arte (lo spazio della rappresentazione): così facendo, il tempo puntuale e lo spazio univoco che caratterizzano ogni immagine reale vengono rimodulati nel tempo in movimento e nello spazio personale della percezione dello spettatore.

Se l'ecfrasi mira a far vedere solo attraverso le parole, il vero scarto semantico si produce infatti nell'intreccio tra piano della produzione e piano della ricezione, dal momento che quelle semplici icone verbali trovano un ben più immaginifico sviluppo attraverso l'integrazione che i lettori apportano alla descrizione sulla base delle esperienze cognitive e percettive da loro «condivise» con l'osservatore implicito spesso evocato entro la scena ecfrastica²². A una siffatta strategia partecipativa si ricorre spesso nei testi della *Galeria*. Esempio in tal senso è il madrigale che ritrae *Scipione Africano*:

Del Libico Campione,
fido riparo del Romano impero,
peregrino, è l'effigie ivi ritratta.
Meraviglia ben fia, come sì fiero
nemico di riposo,
stupido ed ozioso
non guerreggi ancor finto, e non combatta.
Ma sai tu la cagione,
perché l'armi non tratta?
Mori Annibàl, Cartagine è disfatta²³.

A quale «tu» si rivolge Marino, se non a un ideale osservatore dell'«effigie ... ritratta» di Scipione Africano (oltre che a un lettore del proprio madrigale), quando chiede

²¹ Si veda, a questo proposito, A.S. BECKER, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1995.

²² Su questo aspetto insiste R. STILLERS, *Bilder einer Ausstellung. Kunstwahrnehmung in G. B. Marinos Galeria, in Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance*, hrg. von B. GUTHMÜLLER, B. HAMM und A. TÖNNESMANN, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, pp. 231–251.

²³ MARINO, *La Galeria*, cit., p. 90.

perché giace immobile un «nemico di riposo» come l'eroe romano, e «perché l'arme non tratta»?». La conclusiva domanda retorica vale infatti da giustificazione iperrealistica del realismo illusivo dell'opera descritta. Nel momento temporale in cui l'osservatore si pone davanti all'immagine, il protagonista della rappresentazione ha già da tempo sconfitto Annibale, e può quindi mostrarsi «stupido ed ozioso», ben più legittimamente di costui a Capua e indipendentemente dal fatto di essere solo un inanimato simulacro. Il ritratto virtuoso di Scipione trådito in numerose testimonianze letterarie è di fatto ribadito, per antifrasi, anche in questa descrizione letteraria che lo immortala in ozio; un ozio, però, di cui solo chi già conosce la storia dell'eroe romano (ossia il lettore invitato con la propria conoscenza dei fatti storici a completare il senso del messaggio poetico) comprende tutta la legittima esemplarità.

Alla *virtus* del personaggio ritratto corrisponde dunque il virtuosismo stilistico di Marino che ricorre a un vasto repertorio di soluzioni figurali per dare consistenza visiva ai propri bozzetti biografici. Vediamo, ad esempio, l'impiego della figura concettistica dell'*interpretatio nominis* nel madrigale su *Giovan Battista della Porta*. Secondo un meccanismo espressivo che ricorda da vicino quello dell'*inventio* emblematico-impresistica, la particella narrativa irriducibile, quella del *nomen*, produce autonomamente immagini ed effetti sinestesici; ed esercita le facoltà enigmistiche del lettore:

Ecco la PORTA, ove con bel lavoro
 Virtù suoi fregi in saldo cedro intaglia.
 PORTA, che chiude l'immortal tesoro
 cui null'altra ricchezza in terra agguaglia.
 PORTA di fino e 'ncorrottibil oro,
 ond'esce luce ch'ogni luce abbaglia.
 Sì che può ben del Ciel dirsi la PORTA,
 ch'al mondo un sì bel Sole apporta²⁴.

Il motivo efrastico per eccellenza delle porte istoriate, ben supportato da un'illustre tradizione efrastica (Dante, Ariosto, Tasso, nonché lo stesso Marino di *Adone VI* o del *Tempio*, panegirico per Maria de' Medici)²⁵, viene elaborato da Marino per celebrare l'identità del letterato napoletano, che sotto il nome – ossia sotto il velo corporeo, nell'essenza della persona – conserva un inestimabile tesoro. La dialettica superficie-profondità è però anche quella che presiede il paragone pittura-poesia, il confronto dialettico tra ciò che è immediatamente visibile e ciò che deve essere rivelato con un'attenta lettura, e attraverso un atto ermeneutico.

La competizione tra le potenzialità espressive delle arti è del resto motivo ricorrente nella raccolta, come ci mostra la variazione mariniana su un motivo topico della cultura

²⁴ MARINO, *La Galeria*, cit., p. 159.

²⁵ Per alcune esemplificazioni si rinvia ad A. TORRE, *La finestra sul testo. Aspetti dell'ecfrasi da Dante a Tasso*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. GENOVESE e A. TORRE, Roma, Carocci, 2019, pp. 21-56.

visiva qual è la vicenda di Narciso alla fonte. Il testo si articola interamente sulla ritmata giustapposizione delle reazioni alle due esperienze visive qui rappresentate in *mise en abîme*, quella del soggetto iconografico e quella degli osservatori del dipinto descritto, e va a produrre una vertiginosa rappresentazione della stessa rappresentazione:

Qui dipinto è Narciso,
 ma non so dir, qual più vivace e bello
 rappresenti il suo viso,
 o la tela, o 'l ruscello.
 Quella in me, questo in lui
 tragge foco da l'onda, e dal pennello.
 Così dan forza, acciò che piaccia altrui
 come a se stesso ei piacque,
 l'Arte ai colori, e la Natura a l'acque²⁶.

Marino gioca sull'ambiguità indotta dal forzato rispecchiamento tra piano del naturale (che è però prodotto di un atto artistico) e piano dell'artificiale (che agisce su un individuo vivente, l'io poetico narrante); e la sintassi del componimento rende ben percepibile tale dinamica di rispecchiamento attraverso la formazione di relazioni verticali bimembri che negli ultimi cinque versi contrappongono gli illusivi contesti di duplicazione dell'unica immagine mitologica e del suo indistinguibile effetto estetico (il «foco» della passione erotica): ossia, il supporto della rappresentazione (tela, ruscello), lo strumento della riproduzione (l'onda, il pennello: e si noti lo sforzo di mimesi metaforica del movimento che produce l'immagine), il referente del messaggio visivo (Narciso, l'io lirico, ma col pronome «altrui» che estende la fruizione a ogni osservatore del dipinto, o della sua descrizione poetica). Del resto, se proviamo a individuare i livelli semantici costitutivi dell'esperienza ecfraistica, possiamo rinvenire un sistema i cui piani risultano però tutt'altro che stabili, bensì pienamente disponibili a scalare l'uno nell'altro. I referenti "fenomenici" dell'ecfrasi sono senz'altro i personaggi e gli eventi ritratti nell'opera d'arte, la quale còlta nel suo specifico statuto artificiale (materiali, colore, qualità, forma, etc.) costituisce il *medium* artistico di tale referente, *medium* che per forza di cose deve avere un creatore (di cui si descrivono talora le modalità di produzione o più in generale ciò che lo lega all'opera e alla realtà ivi rappresentata). A ben vedere però l'opera d'arte può essere sia quella descritta sia quella che descrive, e di conseguenza lo statuto del creatore cambia, si sviluppa in un'articolazione gerarchica, contemplando tanto l'*artifex* finzionale quanto il suo poeta-descrittore. Ancor più prospettico è poi il campo della fruizione dell'opera artistica che vede allineati: 1) l'indistinto, potenziale lettore/osservatore esterno dell'ecfrasi; 2) quella sorta di osservatore implicito costituito dall'autore della descrizione; 3) e infine l'individuato ed esemplare lettore/osservatore implicito, talvolta rappresentato all'interno della scena ecfraistica.

²⁶ MARINO, *La Galeria*, cit., p. 14.

Nei testi cursoriamente attraversati abbiamo potuto riscontrare alcune soluzioni stilistiche e alcuni problemi teorici che caratterizzano la scrittura ecfraistica nella partitura lirica della *Galeria* e valgono da esemplificativa sintesi di una vera e propria grammatica: l'impiego di *verba videndi*, la correlazione di pronomi dimostrativi e di indicatori posizionali, il ritmato inserimento di avverbi temporali, la riflessione concettistica sulla dialettica realtà-finzione, il ricorso ludico all'*interpretatio nominis*. Marino desume questi e altri moduli compositivi da un'articolata tradizione espressiva che riconosce fra i propri principali modelli le esperienze ecfraistiche classiche di Omero, Virgilio e Filostrato. È proprio a una delle opere costitutive del genere ecfraistico e modellizzante per le sue forme, *La Pinacoteca* del retore greco Filostrato²⁷, reca esplicitamente omaggio un *ritratto* mariniano intitolato *Esopo Frigio, secondo Filostrato*.

Il sonetto mostra fin dal titolo l'alto gradiente di intertestualità proprio del fenomeno ecfraistico in generale e dell'interpretazione mariniana in particolare. Il ben ostentato riferimento all'ipotesto greco (*hapax* procedurale nella raccolta) esplicita lo statuto iconico del soggetto lirico mariniano e vale da riconoscimento della *Pinacoteca* come uno dei modelli macrotestuali più influenti per la strutturazione della *Galeria*. Ricordiamo che proprio l'opera di Filostrato è esplicitamente evocata da Marino nel 1614, quale ideale antecedente della propria raccolta, nella già citata lettera Claretti: «Havvi la *Galeria*, ch'è come dir Pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservano le pitture. Ed a questa gli diede qualche occasione Filostrato con le sue imagini, se ben egli si è allontanato assai dalla sua via»²⁸. Il rinvio al titolo di Filostrato compare anche in una lettera al pittore Ferrà Fenzoni, in cui Marino annuncia «un libro che è per mandar fuori, intitolato *L'Imagini*», con ogni probabilità proprio la *Galeria*²⁹. *Imagini* è poi il titolo della terza parte di quell'enciclopedia della forma madrigale che è il *Gareggiamento poetico* (Venezia, Barezzi, 1611), composta anche da una sezione mariniana contenente testi poi confluiti fra i *Ritratti* della *Galeria*. *Images* è infine il titolo dell'opera di Filostrato nella versione francese di Blaise de Vigenère, pubblicata per la prima volta nel 1578 e su cui torneremo fra poco. L'evocazione dello scrittore greco sulla soglia del titolo del sonetto vale dunque da contratto di intertestualità tra Marino e il proprio lettore, e indirizza la memoria di quest'ultimo al terzo capitolo de *La Pinacoteca* (*Le Favole*), del quale il testo della *Galeria* costituisce un puntuale volgarizzamento poetico. Si notino in particolare i comuni passaggi sulla fisionomia di Esopo («le Favole vengono alle porte del saggio per cingere le sue tempia di bende e per incoronarlo con una ghirlanda d'ulivo [...] il sorriso di Esopo e i suoi oc-

²⁷ Sulla fortuna delle *Immagini* di Filostrato presso gli autori, anche italiani, dei secoli XVI e XVII cfr. É. HÉNIN, *Philostrate en cicérone: regard et parole dans les premiers guides artistiques (1573-1642)*, in *Musées de mots: l'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, a cura di S. BALLESTRA-PUECH, B. BONHOMME, PH. MARTY, Genève, Droz, 2010, pp. 59-87.

²⁸ Cfr. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, cit., pp. 150-151.

²⁹ La citazione è tratta da F. GIAMBONINI, *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. BESOMI, G. GIANELLA, A. MARTINI, G. PEDROJETTA, Padova, Antenore, 1988, pp. 307-330, cit. a p. 324.

chi fissi al suolo»), sulla scena silvestre entro cui è collocato («fondendo sembianze animali a sembianze umane, colloca intorno a Esopo una danza tratta dal suo stesso teatro e vi dipinge come corifea la volpe») e sul nucleo concettuale del suo progetto di scrittura («E per indurci a ragionare ha dato la ragione anche agli animali»):

Le Favole vengono a trovare Esopo, perché lo amano, dato che egli se ne è preso cura. Della Favola si interessarono anche Omero, Esiodo e Archiloco, a proposito di Licambe: ma Esopo ha composto favole con tutti gli aspetti della vita umana. E per indurci a ragionare ha dato la ragione anche agli animali. Infatti biasima la cupidigia, respinge l'arroganza e la frode, assegnando un ruolo a un leone, a una volpe e a un cavallo: e, per Zeus!, neppure la tartaruga è muta. E da questi animali i fanciulli diventano discepoli dei fatti della vita. Rinomate grazie a Esopo, le Favole vengono alle porte del saggio per cingere le sue tempia di bende e per incoronarlo con una ghirlanda di ulivo. Egli attende, credo, all'intreccio di una favola: lo dimostrano il sorriso di Esopo e i suoi occhi fissi al suolo. Il pittore sa che la composizione delle favole richiede una mente serena. E il dipinto raffigura sapientemente anche il corpo delle favole: fondendo sembianze animali a sembianze umane, colloca intorno a Esopo una danza tratta dal suo stesso teatro e vi dipinge come corifea la volpe. Esopo infatti ne fa lo strumento della maggior parte dei suoi temi, così come la commedia ricorre al servitore Davo³⁰.

Colui ch'irsuto il ciglio, e nero il volto
il crin circonda d'intrecciate olive,
è l'Astuto di Frigia. Oh come accolto
sotto vel favoloso il ver descrive!

Mira le Fere là, che quasi vive
gli fan ballando intorno un cerchio folto,
e d'intelletto e di favella prive,
da lui favella ed intelletto han tolto.

La Volpe sua discepola e seguace
guida la danza; ed ei nel mezo assiso
l'industria osserva, imitator sagace.

Tien dimesso lo sguardo, e chino il viso.
Ma ben espresso, mentre pensa, e tace,
mostra in fronte l'arguzia, in bocca il riso³¹.

A testimonianza del valore paradigmatico dell'immagine filostrata, possiamo peraltro ricordare che proprio l'iconografia focalizzata nella *Pinacoteca*, e di lì trasfusa nel sonetto mariniano, è colta quale epigrammatico ritratto dello scrittore greco anche da Petrarca nella decima egloga (*Laurea occidens*) del *Bucolicum carmen*, come è noto incentrata sulla celebrazione della poesia e sul simbolico resoconto della morte di Laura. Tra le varie scene allegoriche che costellano una sorta di *iter triumphale* tra i prota-

³⁰ FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, a cura di G. PUCCI, Palermo, Aesthetica, 2010, pp. 29-30.

³¹ MARINO, *La Galeria*, cit., p. 140.

gonisti delle letterature antica, ebraica e cristiana (condotto sulla scorta di Lucrezio, *De rerum natura* III), prima che il *carmen* si scioglia in *planctus* sul lauro morto, Petrarca/Silvanus si imbatte infatti anche in una danza di cani, uccelli e fiere ritmata da un Frigio arguto (vv. 157-158: «Inde canum pecudumque fuit volucrumque ferarumque | arguti Frigis ad numeros spectare choream»)³². Siamo qui di fronte a una *imago memoriae* di Esopo molto affine a uno dei 34 dipinti su tavola che, nella *fictio* della raccolta di Filostrato, sono conservati nel portico di una villa napoletana e illustrati da un famoso retore a un ragazzino³³.

Se però nella ripresa petrarchesca la relazione scopica tra osservatori e immagini è focalizzata sul solo io bucolico, nel madrigale di Marino essa si estende alla stessa figura di Esopo. Nel *tableaux vivant* di Filostrato, possiamo infatti constatare che non c'è rapporto diretto tra Esopo e i suoi personaggi danzanti: il resoconto neutro dell'immagine si limita ad accostare paratatticamente la figura dello scrittore e la rappresentazione simbolica delle sue favole. Sulla scorta forse del commento fisiognomico dell'osservatore intradiegetico filostrato («Egli attende, credo, all'intreccio di una favola»), Marino fa invece della danza degli animali l'oggetto dell'atto visivo di Esopo («l'industria osserva»), e propone tale atto visivo come un'esperienza creativa essenziale per divenire «imitator sagace» del «ver» attraverso la tessitura di un «vel favoloso». La scena coreutica viene così a riconfigurarsi come la visualizzazione dell'immagine mentale su cui è concentrato Esopo e che produce in lui un compiaciuto sorriso. Abbiamo qui raccolti in un'icastica immagine poetica sia la descrizione dell'aspetto esteriore e delle azioni del soggetto ritratto, sia un commento del suo progetto di scrittura che vale anche da implicito ritratto interiore. La struttura stessa del sonetto sembra dare consistenza alla stratificazione dei piani visivi, col ritratto esteriore e fisiognomico di un meditante Esopo – delineato nella prima quartina e nella seconda terzina – che racchiude in sé i fantasmi del pensiero di costui, ossia una possibile interpretazione del suo ritratto interiore – disteso nei segmenti centrali. L'organizzazione del materiale poetico entro la struttura del sonetto va dunque a configurarsi come una concettistica rivisitazione della tradizionale struttura silenica, che incastona il «ver» della fantasia dentro un realistico «vel»³⁴.

Siamo qui prossimi a quella dialettica *intus-extra* che presiede il tradizionale processo di figurazione allegorica, con la sua matrice nell'ermeneutica cristiana, di cui Marino offre compiuta descrizione nel sonetto su *San Gregorio Papa*, dove il motivo silenico è configurato in contesto spirituale ed è funzionale all'encomio delle competen-

³² Cfr. F. PETRARCA, *Laurea Occidens, Bucolicum Carmen X*, a cura di G. MARTELLOTTI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, p. 25.

³³ Sulle implicazioni teoriche della struttura narrativa filostrato cfr. S. MAFFEI, *La sophia del pittore e del poeta nel proemio delle Imagenes di Filostrato Maggiore*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere», 21, 2, 1991, pp. 591-621.

³⁴ Sulla valenza di paradigma poetologico detenuta da questo motivo cfr. M.F. TRISTAN, *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

ze esegetiche di questo padre della Chiesa. L'originaria, stretta contiguità tra *descriptio* ritrattistica e scrittura encomiastica, era del resto ben presente a Marino, che in una lettera a Tommaso Stigliani del 1609 preannuncia l'imminente pubblicazione della *Galeria*, definendola una «raccolta dei [...] ritratti, ciascheduno col suo elogio»³⁵:

De' più chiusi misteri i cupi Abissi
 la Colomba del Ciel tutti m'aperse,
 meraviglie ineffabili m'offerse,
 ond' assai vidi; e quanto vidi io scrissi.
 Tra le chiar' ombre, ov'io le luci affissi,
 profondamente il mio pensier s'immerse,
 sì che con sguardo d'Aquila sofferse
 del sommo Sol le luminose eclissi.
 Disserrai del Silen gli arcani ascosi,
 squarciai passando a la dottrina interna
 de la luce morale i veli ombrosi.
 E con precetti di pietà paterna,
 mentre sensi riposti al mondo esposti,
 feci col pastoral la penna eterna³⁶.

Il sonetto di Marino su Esopo può dunque esser letto come un'ecfrasi di secondo grado dell'immaginario dipinto napoletano, prodotta mediante un'interpretazione dell'ipotesto ecfrastrico filostrato; e, in ragione della più pronunciata icasticità del linguaggio poetico rispetto a quello in prosa, può essere anche intesa come una reiconizzazione di quest'ultimo. È come se Marino, messosi nei panni del retore greco o, piuttosto, del ragazzino (ossia, in quest'ultimo caso, in quelli di ogni lettore della *Pinacoteca*), ci abbia voluto rendere partecipi dell'immagine mentale suscitata in lui dall'analitica descrizione di Filostrato. Significativo in tal senso è il predicato «Mira», associabile come indicativo presente allo sguardo di Esopo rivolto alle bestie, oppure come imperativo all'immaginazione di ogni lettore del madrigale, impegnato a ricreare nella mente la scena illustrata a parole. Proprio di questa scena conosciamo peraltro una rappresentazione figurativa nel corredo iconografico che dal 1614 accompagna la traduzione francese della *Pinacoteca* realizzata da Blaise de Vigenère (fig. 1). Come ha mostrato Marc Fumaroli, ogni ecfrasi del testo greco è qui integrata da una sua possibile interpretazione visiva attraverso

³⁵ MARINO, *Lettere*, cit., p. 103. In una lettera del 1613, inviata proprio a Bernardo Castello, Marino rivela tutta l'ambizione del proprio progetto tipografico: «[...] la *Galeria* contiene quasi tutte le favole antiche. Ciascuna favola viene espressa in un disegno di mano di valent'uomo; e sopra ogni disegno io fo un breve elogio in loda di quel maestro e poi vo scherzando intorno ad esso con qualche capriccio poetico. Già n'ho accumulata una gran quantità de' più famosi ed eccellenti pittori di questa età, e voglio fargli tutti intagliare con esquisita diligenza. Le poesie, che vi entrano, son tutte in ordine; e sarà (credo) un libro curioso per la sua varietà» (ivi, p. 143).

³⁶ MARINO, *La Galeria*, cit., p. 126.

l'inserimento di un'antiporta calcografica dalla configurazione vagamente emblematica³⁷. L'immagine adottata per il capitolo su Esopo riproduce molto da vicino il dettato della traduzione francese, a sua volta estremamente fedele all'originale greco, e come quest'ultimo sembra aver poco da spartire col sonetto mariniano. Possiamo al massimo intenderla come un'illustrazione dell'atto di "mirare" compiuto da Esopo.

La questione della possibile interferenza di documenti visivi per la composizione efrastica mariniana interessa anche altri testi della *Galeria* e, in ragione di ciò, costituisce un capitolo rilevante per analizzare lo statuto e il funzionamento del dialogo parola-immagine perseguito dall'autore secentesco. Penso, ad esempio, al ritratto di *Marcantonio* (I, 21) e a come venga costruito da Marino sulla scorta del palinsesto poetico e visivo del XVI canto della *Gerusalemme liberata* e in particolare della sinottica visualizzazione di quest'ultimo fornita nell'edizione Bartoli 1590 grazie all'antiporta calcografica che qui e negli altri canti viene disegnata da Bernardo Castello e incisa da Giacomo Franco. Questa sontuosa edizione illustrata del poema tassiano era ben nota a Marino che le dedica proprio un sonetto della *Galeria*, interamente giocato sul tipico agone tra le potenzialità rappresentative della poesia e della pittura:

Movon qui duo gran Fabri Arte contr'Arte
emule a lite, ove l'un l'altro agguaglia,
sì che di lor qual perda, o qual più vaglia,
pende incerto il giudizio in doppia parte.
L'un cantando d'Amor l'armi e di Marte
l'orecchie appaga, e gl'intelletti abbaglia.
L'altro, mentre del canto i sensi intaglia,
sa schernir gli occhi, e fa spirar le carte.
Scerner non ben si può, qual più vivace
esprima, imprima illustri forme e belle,
o la muta pittura, o la loquace.
Intento a queste meraviglie e quelle
dubbioso arbitro il mondo ammira e tace
là le glorie d'Apollo, e qui d'Apelle³⁸.

La natura accessoria e derivata dell'apparato illustrativo di Castello implica già di per sé una precisa gerarchia di valori (con la parola poetica che ispira il prodotto artistico, e quindi partecipa in un certo senso alla sua creazione); gerarchia di valori che però Marino sottolinea puntualmente al fine di attivare, secondo proprietà transitiva, anche un implicito confronto tra l'icasticità della propria parola poetica e

³⁷ Cfr. M. FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 49-69, in part. pp. 55-57. Su questa traduzione illustrata di Filostrato si veda anche B. TEYSANDIER, *Philostrate transfiguré: postérité des Images dans l'idée d'éducation du prince à l'Age classique (1614-1649)*, in *Musées de mois: l'héritage de Philostrato dans la littérature occidentale*, cit., pp. 89-111.

³⁸ MARINO, *La Galeria*, cit., p. 261.

quella di Tasso. Le figure di questi due *artefices* sembrano infatti nascondersi dietro ai «due gran Fabri» Tasso e Castello evocati in apertura, e l'incertezza del «giudicio» di primazia lì predicato (v. 4) è forse da riferirsi solo retoricamente al paragone tra scrittore e pittore, precludendo invece a una comparativa autocelebrazione mariniana tutta interna al dominio poetico. Il confronto tra Letteratura e Arte pare infatti tutt'altro che equilibrato, se osserviamo l'organizzazione binaria della seconda quartina: alla poesia tassiana che, indipendentemente dal registro espressivo (lirico ed epico, cfr. v. 5), produce un'effettiva reazione emotiva e intellettuale nei suoi fruitori, viene infatti contrapposta l'abilità tecnica di Castello nel solo riprodurre alcuni effetti di quella poesia («i sensi intaglia») attraverso efficaci dispositivi illusivi («schernir»). Una copia di secondo grado, si direbbe in termini platonici; o la variante depotenziata di una stessa *ars*, come ci ricorda la significativa correzione dell'adagio simonideo: «o la muta pittura, o la loquace». La dialettica tra Natura e Tecnica è peraltro ribadita anche al v. 10 dove il bisticcio di contiguità tra i predicati «esprima, imprima» (termini mediani di un chiasmo, inarcato, tra il regime della Verità e quello della Bellezza) sottolinea nuovamente la radicale alterità tra ciò che viene portato alla luce (espresso) e ciò che è soltanto meccanicamente riprodotto (impresso, nei torchi tipografici).

E quale più pregnante testimonianza della stratificazione di esperienze e di valori rappresentativi può esser stata concettisticamente sfruttata da Marino se non l'illustrazione di Castello che raffigura l'episodio centrale del XVI canto tassiano, con Carlo e Ubaldo, nascosti da una siepe, che osservano Rinaldo e Armida, uno in grembo all'altra, a loro volta impegnati a contemplare voluttuosamente la bellezza della maga attraverso l'«estranio arnese» dello specchio (fig. 2). L'immagine sintetizza mirabilmente la dimensione visiva sottesa all'articolazione dell'intero canto attraverso la tematizzazione della relazione scopica che innerva la scena e, più precisamente, attraverso l'ostensione dei tre emblematici oggetti rotondi (il palazzo, lo specchio e lo scudo) che sollecitano lo sguardo dei personaggi e dei lettori lungo la narrazione. Il «tondo» edificio magico entro cui trova sede il giardino di Armida, labirintico luogo deputato allo smarrimento interiore e alla perdita dell'identità, è infatti la controparte architettonica dello specchio che a tale smarrimento morale partecipa³⁹. Opposto a entrambi è un altro oggetto da contemplare, lo scudo in cui Ubaldo costringe Rinaldo a specchiarsi e

³⁹ Sullo sguardo passivo e ammalato dei due amanti tassiani, uno sguardo perso entro un illusorio gioco di specchi, di immagini impalpabili ed effimere, si veda B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991, p. 135: «Si giunge così da una parte all'annullamento dell'amante che finisce per scomparire dalla vicenda dello specchiamento, sottraendovisi anche spontaneamente; dall'altra a una crescita a dismisura di Armida, la cui identità viene ad occupare non solo quanto compete a Rinaldo, ma il cielo e l'universo intero. Dall'identità e reciprocità iniziali che sembravano concludersi in quegli sguardi reciproci e specchiati, si raggiunge l'estrema disparità di forze e di valori in cui la sola donna rimane, contemplata e contemplatrice di se stessa. E lo specchiamento si estende agli opposti limiti del nulla e dell'infinito: un'immagine che scompare e un'altra che si specchia in ogni oggetto dell'universo».

ad accorgersi dell'immemore superbia che lo ha allontanato dalla propria virtuosa missione eroica⁴⁰. Più in generale è l'intero canto ad articolarsi in una serie di esperienze di visione.

La stazione che ci interessa più da vicino è la prima, quella di memoria dantesca in cui Carlo e Ubaldo osservano i bassorilievi esposti sui battenti d'argento della porta del palazzo (ottave 5-7). Le scene di un Ercole femminilizzato che si dà ai lavori domestici, e di un Antonio che folle per amore abbandona l'agone bellico anticipano infatti le ottave seguenti, ossia la vicenda dell'esecrabile asservimento di Rinaldo (nuovo Antonio o Ercole) ad Armida (nuova Cleopatra o Iole)⁴¹; si accosti dunque questo passaggio al madrigale su Marcantonio (I, 21) della *Galeria*:

CLEOPATRA la bella
seco mi trae, sì che 'n un punto io sono,
 e seguendo fugace,
 e fuggendo seguace.
Lascio in dubbio la pugna ed abbandono
 e del vincere insieme,
 e del regnar la speme:
 ch'altra reggia non curo, ed altro trono,
 che 'l suo bel seno; e vo' che sol costei
 sia 'l Campidoglio de' trionfi miei⁴².

Ecco (né punto ancor la pugna inchina)
ecco fuggir la barbara reina.

E fugge Antonio, e lasciar può la speme
 de l'imperio del mondo ov'egli aspira.
 Non fugge no, non teme il fier, non teme,
ma segue lei che fugge e seco il tira.
 Vedresti lui, simile ad uom che freme
 d'amore a un tempo e di vergogna e d'ira,
 mirar alternamente or la crudele
pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele.

Ne le latebre poi del Nilo accolto
 attender par in grembo a lei la morte,
 e nel piacer d'un bel leggiadro volto
 sembra che 'l duro fato egli conforte.
 Di cotai segni variato e scolto
 era il metallo de le regie porte⁴³.

⁴⁰ Su questo canto della *Liberata* si ricorra a: G. BALDASSARRI, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio. Ferrara estense*, a cura di A. QUONDAM e G. PAPAGNO, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 605-635; S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, il Saggiatore, 1983; D. FOLTRAN, *Sulle orme di Virgilio. Il «topos» epico dello scudo istoriato e la battaglia di Azio*, «Studi tassiani», 41, 1992-93, pp. 259-268; R. RUGGIERO, «Il ricco edificio». *Arte allusiva nella Gerusalemme liberata*, Firenze, Olschki, 2005; M.A. TERZOLI, *Immaginario figurativo e tradizione encomiastica nella Gerusalemme liberata*, in *Tasso und die bildenden künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, a cura di M.A. TERZOLI e S. SCHÜTZE, Berlin-New York, De Gruyter, 2018, pp. 135-164.

⁴¹ Su cui si è soffermato anche Francesco Bausi, analizzando i rapporti col precedente poliziano; cfr. F. BAUSI, *Poliziano nella Gerusalemme Liberata*, «Interpres», XV, 1996, pp. 201-218.

⁴² MARINO, *La Galeria*, cit., p. 86, corsivo mio.

⁴³ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVI 5-7, a cura di F. CHIAPPELLI, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 636-637, corsivo mio.

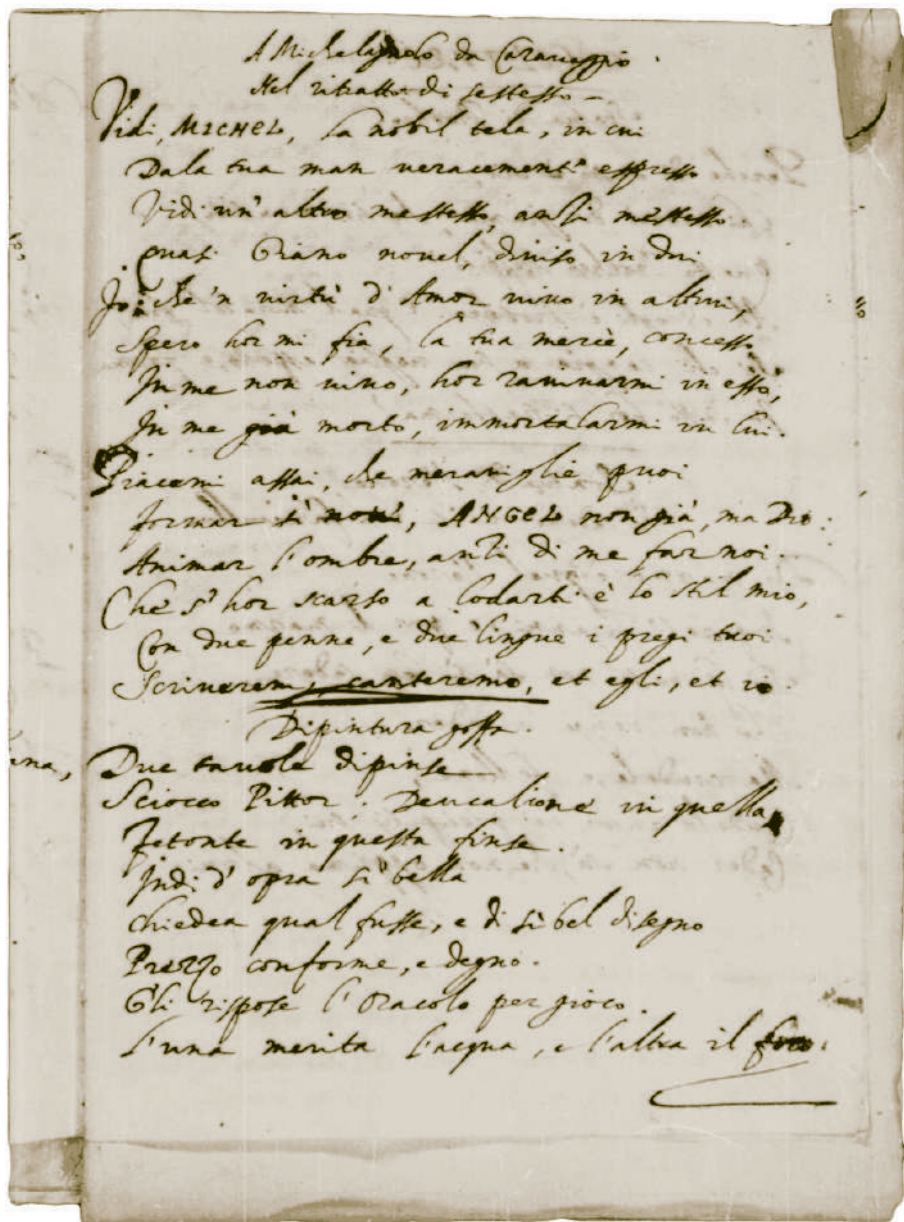
Se puntuali risultano i prelievi mariniani dalla descrizione tassiana («Non fugge no, non teme il fier, non teme, | ma segue lei che fugge e seco il tira»; «mirar alternamente, or la crudele | pugna ch'è in dubbio, or le fuggenti vele»), altrettanto pervasiva non può che dirsi la memoria viva di un Rinaldo raffigurato «in grembo a la donna, essa a l'erbeta» (*Gl XVI*, 17, 8 e fig. 2) nel delineare, insieme ai versi dello stesso Tasso («Ne le latebre poi del Nilo accolto | attender par in grembo a lei la morte»), il ritratto mariniano di Marcantonio assiso nel «trono» del «bel seno» di Cleopatra. Potremmo dire che l'analisi del madrigale mariniano ci ha mostrato come le relazioni scopiche plasmate da Tasso tra i protagonisti del canto, quelle descritte negli inserti ecfraistici e quelle visualizzate nell'illustrazione di Castello, investano implicitamente anche gli osservatori extradiegetici, ossia i fruitori del testo e della xilografia, che vengono quindi quasi naturalmente ad assumere il punto di vista voyeuristico tematizzato dal poeta attraverso il racconto del giardino di Armida.

L'artefice dell'opera d'arte (figurativa e/o letteraria), così come l'autore del testo che la descrive a noi lettori, o l'illustratore che ce la pone davanti agli occhi, compiono infatti il medesimo atto di osservazione narrato entro la scena, si autorappresentano tutti anche come spettatori di un'immagine, e offrono così ai futuri lettori un'indicazione sulle modalità attraverso cui è opportuno leggerne la descrizione, talvolta anticipando gli effetti emotivi e cognitivi indotti da questo atto di visione. A una tale dinamica di ricezione sembra non esser sfuggito lo stesso Marino che, dopo aver osservato la postura di Rinaldo nell'illustrazione che apre il canto tassiano, riconosce subito la stessa formula iconografica nella descrizione del bassorilievo e ne fa la cifra simbolica del proprio ritratto poetico di Marcantonio. Come una vera e propria glossa poetica, il madrigale di Marino evidenzia le implicazioni ideologiche del ricorso tassiano al modulo ecfraistico virgiliano e intensifica così la corrispondenza tra momenti narrativi e registri stilistici della *Liberata*. Ce ne offre, insomma, un'esecuzione, «non già vulgarizzando da parola a parola, ma con modo parafrastico, mutando le circostanze della ipotesi ed alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale»⁴⁴.

⁴⁴ G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Milano, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1993, lettera IV, p. 43.

ILLUSTRAZIONI





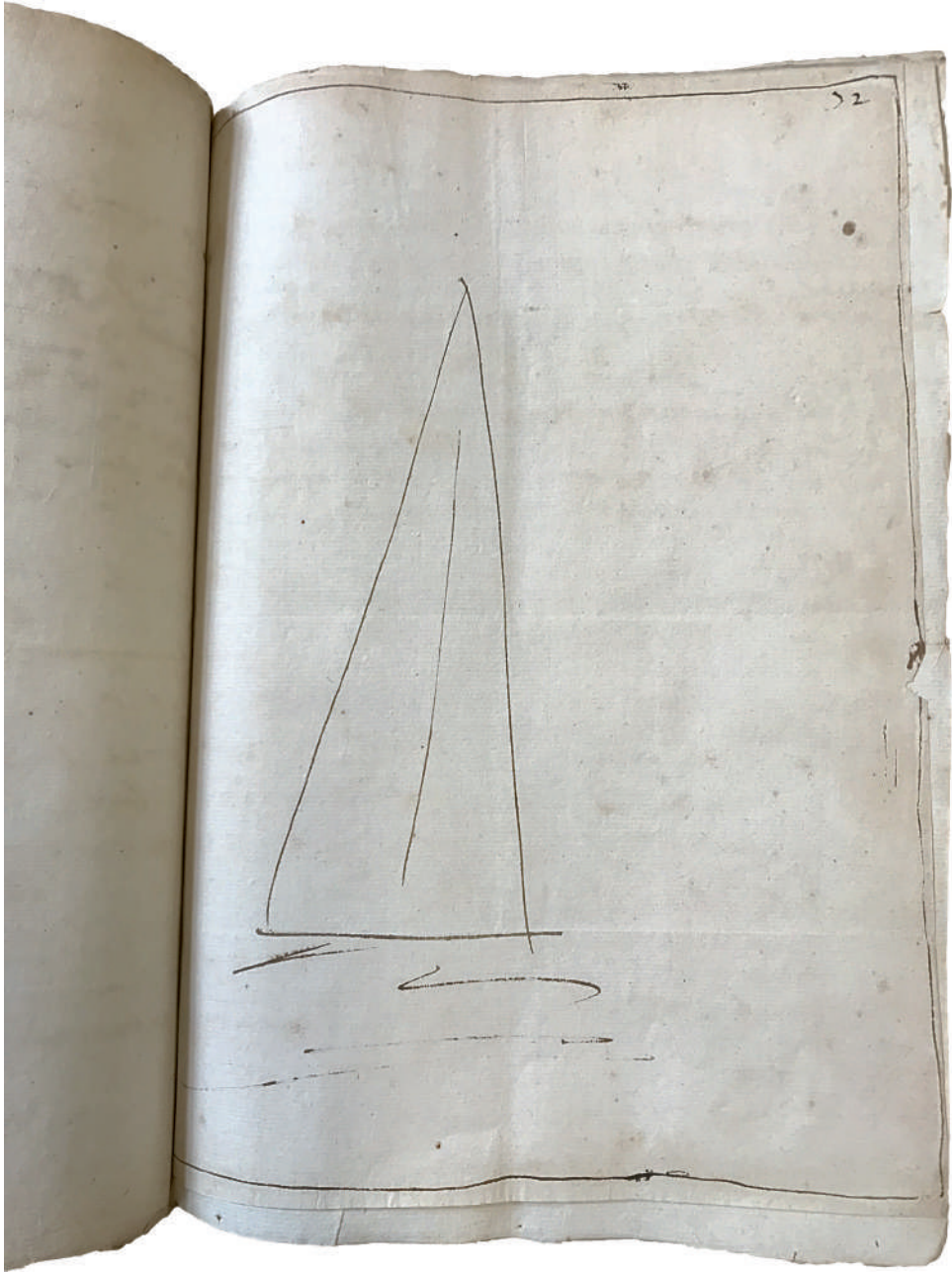
1. Giovan Battista Marino, A Michelagnolo da Caravaggio nel ritratto di se stesso - (Dipintura goffa, autografo), Torino, Biblioteca Reale, Ms Varia 288.15, c. 18r. Torino, Biblioteca Reale, Varia 288. Sonetti autografi di Marino.



1. A. Caron, *Les Fables* (da B. DE VIGENÈRE, *Les images, ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les statues de Callistrate*, Paris, Veuve A. l'Angelier, 1614, p. 18).



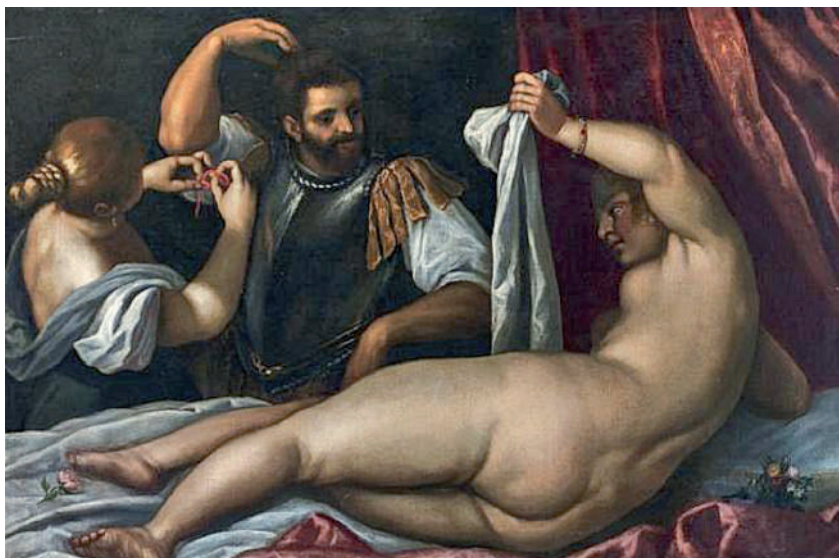
2. Bernardo Castello e Giacomo Franco, *Carlo e Ubaldo spiano Rinaldo e Armida* (da T. TASSO, *La Gierusalemme Liberata*, Genova, appresso Girolamo Bartoli, 1590, XVI canto).



1. Montpellier, Bibliothèque universitaire Historique de Médecine, ms. H 269, c. 72r.



1. Palma il Giovane, *Marte e Venere*, 1605-09 ca., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 71. PA. 50.



2. Palma il Giovane (copia da), *Marte e Venere*, collezione privata.



3. Palma il Giovane (attr.), *Venere e Adone morente*, collezione privata.



1. Antonio Tempesta, *Lotta tra Centauri e Lapiti*, ultimo decennio del Cinquecento ca., Firenze, mercato antiquario.



2. Antonio Tempesta, *Lotta tra Centauri e Lapiti*, ultimo decennio del Cinquecento ca., Lipsia, Museum der Bildenden Künste, NI. 279 (©2020. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin).



1. Ignoto napoletano, Giovan Battista Marino, anni Trenta o Quaranta del Seicento, Boston, Museum of Fine Arts, 1981.162 (©2020 Museum of Fine Arts, Boston).



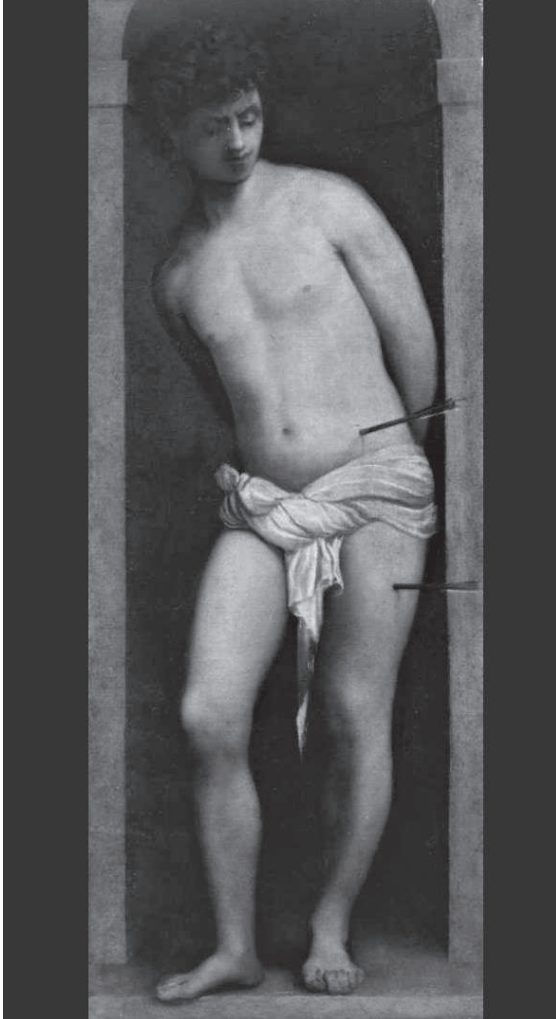
2. Ignoto napoletano, Gioviano Pontano, anni Trenta o Quaranta del Seicento, Boston, Museum of Fine Arts, 1981.163 (©2020 Museum of Fine Arts, Boston).



3. Ignoto napoletano, Iacopo Sannazzaro, anni Trenta o Quaranta del Seicento, Boston, Museum of Fine Arts, 1981.161 (©2020 Museum of Fine Arts, Boston).



4. Ignoto napoletano, Torquato Tasso, anni Trenta o Quaranta del Seicento, Boston, Museum of Fine Arts, 1981.160 (©2020 Museum of Fine Arts, Boston).

174 *San Sebastiano di Tiziano*

Lo stral crudo e spietato
 Ond'empia mano il fianco tuo trafisse,
 Giovinetto innocente,
 Diè fin soavemente ai dolor' tuoi.
 Questo, che nel tuo lato
 Pietosa mano affisse,
 Ti fa sempre morir, né morir puoi.
 Perch'immortal tra noi
 Sia la pietà del duol, che sì t'affisse,
 Immortalando il tuo mortal martire
 Fa vivo immortalmente il tuo morire.

176 *Nel medesimo soggetto*

Chi di quest'Idol sacro
 Rimira il simulacro,
 dubbio se sia pittura,
 O scultura o fattura
 Verace di Natura
 Immobile s'arresta
 Muto per meraviglia.
 Così un perde il senso, e l'altro il piglia.

177 *Nel medesimo soggetto*

Spiriti furo i colori
 L'ombre e i lumi fur sensi,
 E ministro di vita
 Lo stil on cui la mano imitatrice
 De la man creatirce
 Questa divina effigie ha colorita.
 S'è verace o mentita
 Da chiunque la mira in dubbio viensi:
 Viva ben par, ma par che taccia e pensi.

5. Tiziano Vecellio (?), *San Sebastiano*, anni Trenta del Cinquecento, ubicazione sconosciuta (già collezione Contini Bonacossi).



6. Tiziano Vecellio, *Autoritratto*, 1565-70, Madrid, Museo del Prado.

Tiziano di sua mano

TIZIANO son io:
M'estinse per paura
D'esser da l'arte mia vinta la Natura.
Ma di mia man mi fèi,
Vendicando il mio torto,
Immortal pria che morto.
Or ecco io vivo, e ben ch'io sia pittura,
Ancor dipingerei,
Se non ch'al morir mio
Morir pennelli e carte,
I colori moriro, e morì l'arte.



7. Antonio Allegri detto il Correggio, *Madonna col Bambino e un angelo*, 1522-25, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Madonna del Correggio

Finto non è, ma spira
Il divin pargoletto,
Ch'a la Vergine madre in grembo posa.
Mira i dolci atti, mira
Con qual pietoso affetto
Le ride, e scherza. E ben mover vedesti
I bei membri celesti:
Ma non vuole, o non osa
(si lo stringe d'Amor tenace laccio)
A la gran genitrice uscir di braccio.



8. Raffaello Sanzio, *Madonna col Bambino e san Giovannino (Madonna della Seggiola)*, 1512-13, Firenze, Palazzo Pitti (su concessione del MIBACT).

Madonna di Raffaello da Urbino

Quando a ritrar l'ANGEL terrestre intese
 L'angelica beltà, gli atti divini,
 Di celesti colori e peregrini
 Scelse le tempore, e 'n Ciel volando ascese.
 E dal Sol quivi e da le stelle ei prese
 L'oro dei biondi inanellati crini,
 E da' più puri spirti a Dio vicini
 La luce, e 'l foco, onde i begli occhi accese.
 L'ostro schietto a l'aurora, il latte tolse
 Al bel calle stellato, e 'l santo viso
 E la fronte beata ornar ne vòlse.
 Del seren d'Oriente il dolce riso sparse, ed aria di vita in lei raccolse,
 E chiuse in poca tela il Paradiso.



1. Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1613, Royal Collection, (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020).

2. Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1620, Firenze, Galleria Palatina, (© 2020. Foto Scala, Firenze - su concessione del MIBACT).



3. Cristofano Allori da Correggio, *Maddalena penitente*, 1620 ca., Firenze, Galleria Palatina, (© 2020. Foto Scala, Firenze - su concessione del MIBACT).



4. Caravaggio, *David con la testa di Golia*, 1606 ca., Vienna, Kunsthistorisches Museum, (© 2020. Foto Austrian Archives/Scala, Firenze).



5. Bartolomeo Manfredi, *Ecce Homo*, 1612 ca., Memphis, Brooks Museum.



1. Frans Pourbus il Giovane, *Ritratto di Giovan Battista Marino*, 1621 ca., Detroit, Detroit Institute of Arts, Gift of James E. Scripps, 89.52 (©Detroit Institute of Arts).



2. Peter Paul Rubens, *Atalanta e Meleagro*, 1616 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund 1944, 44.22.



3. Peter Paul Rubens, *Ero e Leandro*, 1604 ca., New Haven, Yale University Art Gallery, Gift of Susan Morse Hilles, 1962.25 (©Yale University Art Gallery).



4. Peter Paul Rubens, *L'apoteosi di Enrico IV e la proclamazione della reggenza di Maria de' Medici*, 1623-25 ca., Paris, Musée du Louvre (©RMN - Grand Palais / Art Resource, NY).



5. Peter Paul Rubens, *La felicità della reggenza*, 1625, Paris, Musée du Louvre (©RMN - Grand Palais / Art Resource, NY).



6. Peter Paul Rubens, *Enrico IV riceve il ritratto di Maria de' Medici*, 1622-23 ca., Paris, Musée du Louvre (©RMN - Grand Palais / Art Resource, NY).



7. Peter Paul Rubens, *Lo sbarco di Maria de' Medici al porto di Marsiglia*, 1622-23 ca., Paris, Musée du Louvre (©RMN - Grand Palais / Art Resource, NY).



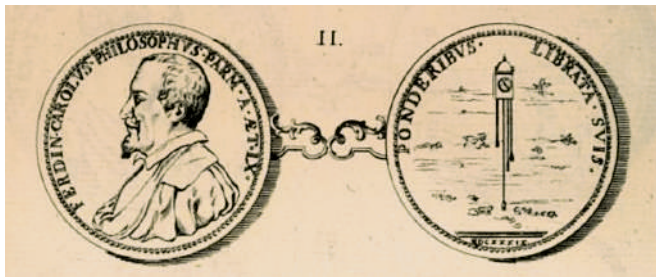
1. Tiziano, *Ritratto del cardinale Pietro Bembo*, 1539-40, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1952.5.28.



2. Giovanni Lanfranco, *Ritratto di famiglia dell'artista*, 1626 ca., Milano, Banco BPM.



3. Simon Vouet, *San Sebastiano*, Houston, The Museum of Fine Arts, BF. 1990.5 (©Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston).



4. Medaglia celebrativa di Ferrante Carli (da P.A. GAETANI, *Museum Mazzucchellianum*, Venetiis, Typis Antonii Zatta, 1763, II, tav. CVI).



1. Agostino Carracci, *Ritratto di Cesare Rinaldi*, (da *Delle Rime di Cesare Rinaldi bolognese*, Bologna, per Vittorio Benacci, 1590).



2. Annibale Carracci (cerchia), *Poesia*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques (© RMN).



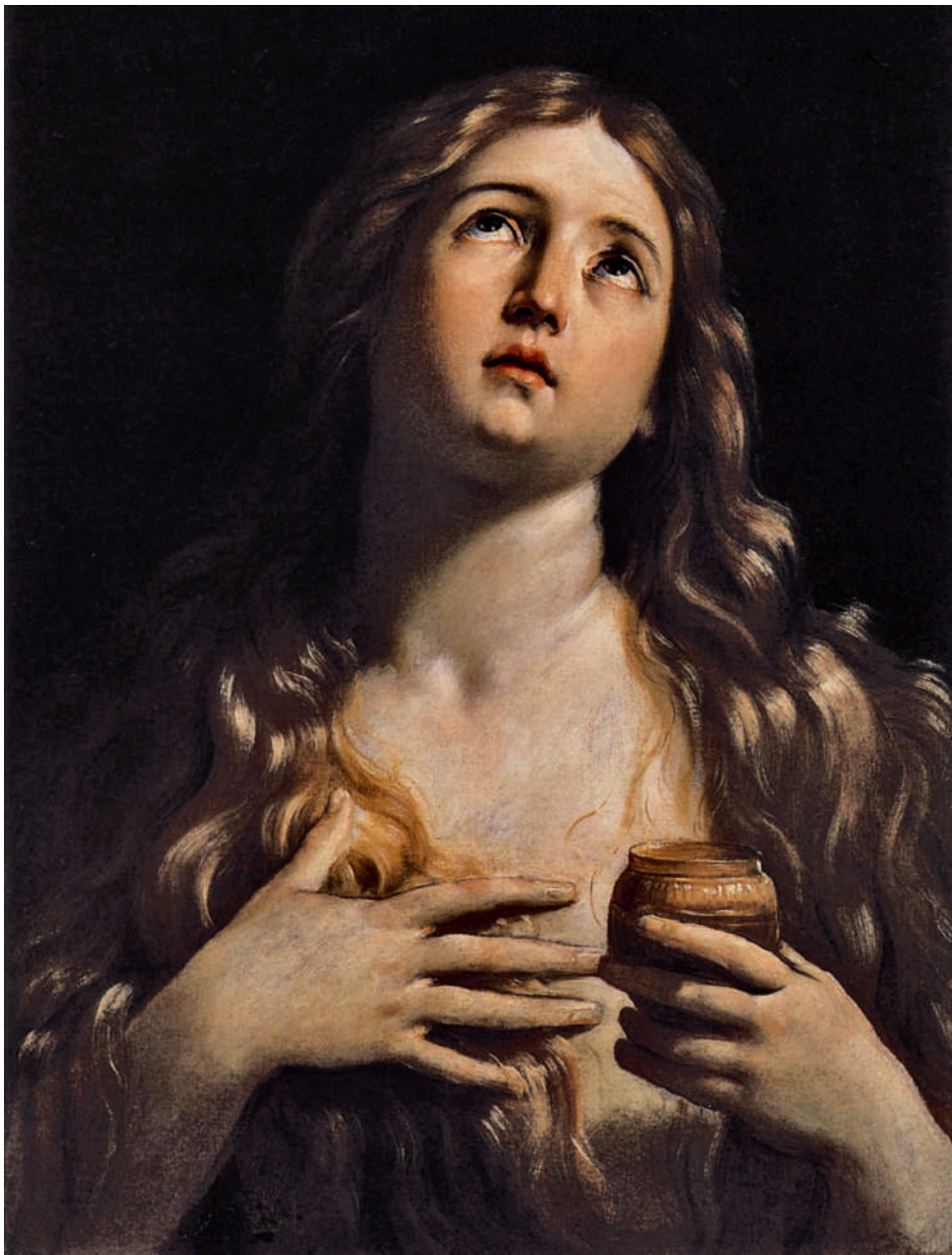
3. Agostino Carracci, *Ritratto di giovane con erma parlante*, sanguigna, collezione privata.



4. Giovanni Luigi Valesio, *Frontespizio per le nozze di Ludovico Facchinetti e Violante Correggio*, Bologna, per Vittorio Benacci, 1607.



5. Ludovico Carracci, *San Sebastiano*, 1599, Gravina di Puglia, Museo Santomasi-Pomarici.



6. Guido Reni, *Maddalena penitente*, 1615-16, Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung.

