



OPERE
DI
GIAMBATTISTA MARINO

III

OPERE DI GIAMBATTISTA MARINO

a cura di Marzio Pieri e Marco Albertazzi

PIANO DELL'OPERA

- 1) L'ADONE, a cura di M. Pieri, in 3 tomi.
- 2) LA LIRA, a cura di L. Salvarani.
- 3) LA GALERIA, a cura di M. Pieri e A. Ruffino.
- 4) LA SAMPOGNA, a cura di M. Pieri.
- 5) DICERIE SACRE, a cura di M. Pieri.
- 6) POEMETTI VARI, LA SFERZA, LETTERE SECONDO LE STAMPE SECENTESCHE, VITE DEL MARINO, a cura di M. Pieri e D. Varini.

In preparazione:

L'ADONE IV. MATERIALI, a c. di M. Pieri, L. Salvarani e D. Varini.

GIAMBATTISTA MARINO

LA GALERIA

A CURA DI

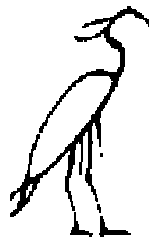
Marzio Pieri e Alessandra Ruffino

IN APPENDICE

*La Galeria del Cavalier Marino
considerata vien dal Paganino*

CD-ROM

Pitture per la Galeria
a cura di Alessandra Ruffino



LA FINESTRA
TRENTO
MMV

TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI

COPERTA: GIOVANNI TAMBURELLI

2005 © LA FINESTRA EDITRICE
piazza Grazioli, 12, 38015 Lavis (TN) - ITALIA
WWW.La-Finestra.com - Info@La-Finestra.com

MADE IN CEE

GALLERIE

MARINO E L'IMMAGINE IN ESILIO

di Alessandra Ruffino

1.
L'immagine in esilio

La *Galeria* è un'opera d'esilio. Labili, schermate, velate da un'idea, le immagini cui essa allude sono i simulacri d'un museo che non esiste se non nelle risacche di cervelli «svegliati e arguti». È un grande gioco di prestigio la *Galeria*: la sua verità – sempre che di una sola si possa parlare – sta proprio nella parvenza e nell'illusione che essa monta davanti alla nostra intelligenza, prima ancora che sotto i nostri occhi. L'obbligata premessa d'una nuova esplorazione di quest'opera poggia perciò in quella nitida affermazione, secondo la quale nella visione mariniana «tout est dans le voile»¹, o nella trasparenza dello specchio che, nel segreto, implica la pienezza della presenza. Riposano nel medesimo segreto, come in un brusio, le molte fonti che confluiscono al gran corso della poesia mariniana, laddove si può, sì, indovinare «la voix des poètes classiques, mais leurs visages ne transparaissent qu'à travers un cristal»².

Un tempo sincopato, in questo libro, differisce l'unisono e il piacere della consonanza immagine-testo: i quadri della *Galeria* non sono mai figurazioni, ma idee³, ideali (si pensi alle generiche e intercambiabili Madonne di Correggio o Raffaello), quando non son addirittura nomi che rimandano ad altri nomi (è il caso della serie di pittori milanesi, implicito omaggio al – mai nominato – Borromeo, penitenziale patrono di Cerano, Morazzone e Procaccini). Sulla base d'un abbozzo o dell'archetipo di un soggetto Marino fa reagire l'idea dello stile, ma questa somma di idea + stile è un'addizione illusionistica, che non doppia in calco la maniera degli autori dei dipinti, ma replica e varia sempre quella del Marino stesso, determinando il bordone che scandisce la sostanziale monotonia dell'intera raccolta.

¹ M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin*, Paris, Champion 2002, p. 148.

² C. SENSI, *La poésie lyrique: état des lieux. I – Marino, le prince astucieux*, in «XVII^e siècle» n. 197 (oct.-déc. 1997), p. 678.

³ Cfr. F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G.B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del Convegno di Toronto-Hamilton-Montreal (6-10.5.1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki 1988, vol. II, pp. 647-654.

E poi, «Perché povero è l'or presso l'inchiostro»⁴, gran teatro di scrittura è la *Galeria*, che – al di là del paragone tra *pictura* e *poesis* – sembra certificare il proprio senso profondo nella fiducia che la scrittura sia il vero oro filosofico, che di molto sovrasta la bellezza e l'eloquenza muta della pittura. Più del prodigio dell'Arte che supera la Natura, nella *Galeria*, si celebra il fasto della scrittura che supera le arti visive: è per ciò che il Marino non descrive quasi mai i dipinti presi a pretesto, ma minia componimenti che non vogliono mimeticamente aderire al quadro o al disegno in causa, ma lo reinventano, lo integrano o lo 'marinizzano' (questo è il Marino pittore), sottraendo il medesimo a una definizione che valga una volta per tutte, e facendo sì che le poesie finiscano per sostituire del tutto le opere pittoriche che dovrebbero circoscrivere o richiamare. Nella *Galeria* non duellano solo immagine e parola, ma vi è una più vasta, e aspra, contesa tra parola e silenzio, tra immagine (da intendersi come presenza) e assenza, tra pienezza e vacuità. Anzi, sarebbe forse più corretto rettificare il predicato gioco di prestigio nella formula del gioco d'azzardo. L'azzardo che il Marino tenta con la *Galeria* (con esiti un po' deludenti) è quello di una deliberata messa in esilio dell'immagine, che – illudendoci del contrario – pare volerci dire che pittura, scultura e arti decorative nascono dalla poesia, e non viceversa. Questo doppio gioco di specchi ribalta il superficiale proposito della *Galeria* (che vorrebbe la poesia al servizio dell'immagine) per allinearsi alla provocazione di Giordano Bruno, il quale insegnava come fossero le regole a nascere dalle poesie, e non viceversa⁵. Allo stesso modo, quando il Marino enuncia uno dei versi più frantesi della poesia italiana («è del poeta il fin la meraviglia»)⁶, vuol dire a chi sappia intendere che la meraviglia è l'inizio della poesia, e non il/la fine⁷. Finalismo e finitezze poco s'addicono a un maestro del non-concluso (il termine, ovviamente, va letto in antitesi agli *horti conclusi* in cui s'infeudano i classicisti) quale fu il Marino.

⁴ G.B. MARINO, *Il Tempio, Panegirico del Cavalier Marino alla Maestà Christianissima di Maria de' Medici*, In Lione, & ristampato in Torino, ottava 10.

⁵ «...la poesia non nasce dalle regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano dalle poesie», G. BRUNO, *De gli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano, Mondadori 2000, I, 1, p. 783. Per i rapporti Bruno-Marino cfr. N. ORDINE, *La soglia dell'ombra: letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, prefazione di P. Hadot, Venezia, Marsilio 2003, pp. 236-237, nn. 25-26.

⁶ Nella Fischiata XXXIII de *La Murtoleide*, Francoforte, Beyer 1626: su di essa si veda M. PIERI, *Fischiata XXXIII. Un sonetto di Giambattista Marino*, Parma, Pratiche 1992.

⁷ Cfr. M. PIERI, *Nota al testo* in G.B. MARINO, *L'Adone*, Trento, La Finestra 2004, p. lxxxii, ma anche la decisiva lezione M. PIERI, *Fischiata XXXIII. Un sonetto di Giambattista Marino*, Parma, Pratiche 1992.

È un'opera di riflessi infedeli la *Galeria*, nata come è in cuspide a due distinte orbite progettuali. Fiorita da un progetto editoriale che s'accampava nell'utopia⁸ (Marino, alla lettera, cerca sempre il fuori-luogo), fruttò invece – a tempi maturi – un volumetto mùtilo delle immagini insieme alle quali la serie poetica era stata pensata. A lungo il desiderio della *Galeria* si era intrecciato a un altro pensiero. Negli stessi anni che precedettero la stampa della raccolta, Marino andava raccogliendo la propria personale collezione d'arte, di modo che i due progetti – quello collezionistico e quello scritto – si confusero interferendo senza sosta e senza mai arrivare, come si diceva, alla sincronia o alla coincidenza.

Ma lo specifico del mostro-poeta è di cambiare le carte in tavola e di giocare partite ai limiti del possibile. La partita che Marino gioca da un lato su un versante totalmente materiale, e dall'altro concettuale, è un poco straniante, tutta tesa tra una spinta fortissima all'accumulo dell'avere (la proverbiale foga collezionistica) e, per contro, a un modo d'essere nel quale l'invadente consistenza del desiderio produce per paradosso l'impalpabile simulacro di quello che non c'è. In tutto ciò, «i "sensi" del Marino – dei quali tanto si è scritto... – altro non sarebbero dunque che ombre cinesi sui muri di una cella volontaria»⁹.

Malgrado una denominazione che potrebbe rinviare all'idea di un percorso o a quella della circolarità d'una mostra, la *Galeria* non porta infatti da nessuna parte. Dopo averla attraversata si ha la sensazione, non so, di aver corso sul posto, o d'essere rimasti in attesa di una rivelazione che non arriva. Essa è un'esplorazione delle possibilità della parola e della metrica, non di quelle della pittura: il principio determinante – come spesso in Marino – è quello della *variatio*, e non quello dell'*inventio*. Messi sotto vuoto, i componimenti della *Galeria* si offrono come interrogazioni di memoria. La *Galeria* può essere considerata un museo, solo a patto che questa parola indichi il luogo delle figlie della dea Memoria. È un'opera che condivide con la

⁸ Un annuncio dell'imminente pubblicazione d'una «raccolta di detti ritratti [*scil.* d'uomini illustri], ciascheduno col suo elogio, intitolata la *Galeria*» è già nel 1609 in una lettera da Ravenna allo Stigliani (cfr. G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi 1966, n. 53, p. 103). Delle ambizioni tipografiche vedi, p. es., *Lettere* n. 78, p. 143: «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.» (da Torino a Bernardo Castello, 1613); si vedano inoltre le lettere n. 153, p. 285 e n. 154, pp. 286-287.

⁹ Cfr. M. PIERI, *Per Marino*, cit., p. 227.

tradizione mnemotecnica la natura ancipite che connotava quell'arte come tecnica retorica e, nel contempo, come pratica esoterica. Sopravvivono in Marino ambo le parti di essa.

È allora a questo punto che conviene inserire una variante filosofica e quasi metafisica nella lettura della *Galeria*: giacché in essa, esattamente come in molte discipline esoteriche, potrebbe esserci la richiesta di rigenerarsi e di non morire. Costruendo di pietre verbali un edificio che non esiste, Marino trova il suo *lapis* filosofico: «pur volsi con scarpel ruvido, e scabro,/ Con mal polita, e ruginosa lima,/ Inesperto Scultore, ignobil Fabro,/ Edificio celeste ordire in rima»¹⁰. La fabbrica della galleria è un luogo della mente, un antidoto alla vertigine di una parola che si disperde, implode e può precipitare nell'estinzione. Si sente, negli interni della *Galeria*, un'angoscia di chiusura, forse quella stessa oppressione claustrofobica che aveva suggerito a Mario Praz¹¹ un parallelo tra Marino e Jan Brueghel dei Velluti, grande allegorista dei cinque sensi e decoratore di tavole gremite di monetieri, voliere di pappagalli, stipi dai molti cassetti: il catalogo del mondo, certo, ma tutto costretto nell'angustia di pochi centimetri o conservato sotto formalina, come in una fissazione – si vorrebbe dire per abusione – da “ebanista fantastico”¹².

Ma dopo aver attraversato la *Galeria*, pur tutta inquadrata com'è in un'architettura accuratamente congegnata, ci accorgiamo appunto che il disegno d'insieme non ha tenuto e che tutto è scheggiato in mille frammenti. Il senso dell'opera – o meglio dell'operazione – non va cercato in una sorta di durata (alla cui aspettativa potrebbe appunto avviarci e sviarci l'idea spaziale della galleria), bensì in quel tipo di strategia di massa¹³, applicata anche nelle *Dicerie sacre*. Si tratta di una tecnica che confida nell'unica *fidelitas* che al figlio della sirena Partenope riuscisse, ovvero su una fede retorica, la cui molla passionale – vertendo su un piano che dà piuttosto nell'incorporeo che nel materiale – resta prevalentemente cerebrale.

Le pitture della *Galeria* sono i *colores*, le emanazioni ultime di una retorica onnipervasiva e tracciano una topografia che spinge le proprie estreme propaggini oltre il *logos* per sbarcare nel continente *eros*:

¹⁰ G.B. MARINO, *Il Tempio*, cit., ottava 294.

¹¹ Cfr. M. PRAZ, *Mnemosyne, un parallelo tra letteratura e arti visive*, Milano, Mondadori 1971, pp. 123-128.

¹² L'espressione è tratta dalla celeberrima e, suo malgrado, illuminante censura che il Milizia riservò all'architettura del Borromini.

¹³ Sulla tecnica di distribuzione orizzontale delle masse verbali e dell'accumulo secondo un modello di “magazzino” vedi G. POZZI, *Ludicra Mariniana*, in «Studi e problemi di critica testuale» 6 (1973), pp.154-155; sulla fede retorica del Marino cfr. M. PIERI, *Per Marino*, cit., p. 48, sul rapporto tra retorica-mito e menzogna vedi le osservazioni di C. SENSI, *La poésie lyrique: état des lieux. I – Marino, le prince astu-cieux*, cit., pp. 711-713.

laddove *eros* non è il brivido d'una più o meno pruriginosa lussuria, bensì il sistematico complemento contemplativo e allegorico della ragione logica. Così, nel sistema mariniano, la *Galeria* rappresenta il *côté* congelato e cinerino dello scintillante ed estuoso clima del 'poema grande': essa, che pare derivare da un procedimento di genesi in provetta, ci appare infine come un presepe infreddolito e innevato di polvere. Marino, che (come condensò in cifra Borges)¹⁴ era *hacedor*, facitore, fallì la partita-*Galeria* forse proprio per averla subordinata a una troppo concettosa pianificazione. E in più, verrebbe da pensare, lo stesso compito di conservazione che pertiene a un museo poco si confaceva a un poeta che si voleva capo d'una maniera propria¹⁵.

Per il resto, con quel radicale richiamo all'*allòs*, 'altro', la matrice allegorica si pone a sigillo dell'intera opera del Marino (e forse pure della sua biografia di "pesci-huom"¹⁶, binaturato e sfuggente e, comunque, sempre altrove). Certo, nel segno dell'altrove è da porsi la biografia del libro-*Galeria*: vagheggiato prima in modo asistematico (si pensi al nucleo di componimenti pubblicati nelle *Rime* del 1602 e riconvertiti al progetto-*Galeria*), indi composto per lo più durante il soggiorno torinese e poi liquidato, con po' di disaffezione, da Parigi, perché era tempo di altre dedizioni, e Marino, covando il sogno di realizzare l'opera del secolo, già si cimentava nella sfida quasi pazza¹⁷ di rivendicare a una storiella angusta una statura epica assoluta. Per farlo, però, doveva passare in altra terra. E prima dell'esilio c'erano da passare soglie e frontiere. La soglia sulla quale sostò il Poeta fu Torino.

¹⁴ Si allude alla pagina *Una rosa amarilla*, in J.L. BORGES, *El Hacedor*, in *Obras completas*, Buenos Aires, Hecemè Editores 1974, vol. II, p. 173, nella quale il grande poeta argentino immagina il Marino in punto di morte che contempla una rosa gialla, la pagina è inoltre richiamata, a sigillo dell'intera opera, nel gran libro della TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., p. 615. Tutte le opere del Marino son del resto fittamente popolata di figure e immagini fabbrili, solo nella *Galeria* sono più di 30.

¹⁵ La conservazione è il proposito degli istituti museali, ma una spia lessicale conforta lo spunto ivi offerto: «Havvi la Galeria, ch'è come dir pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservavano le pitture», *Introduzione alla terza parte delle 'Rime'*, in MARINO, *Lettere*, cit., p. 607.

¹⁶ Cfr. T. STIGLIANI, *Mondo nuovo*, XVI, 34-36: «Esser devria quest'animale in vero/scimia del mar, più che pesciuom, nomato:/ poi che più a quella è simile, ch'a questo,/ e ciò, ch'altrui far vede, è a rifar presto» (il passo è cit. in M. PIERI, *Per Marino*, cit., p. 145).

¹⁷ Non è aggettivo a caso: nel proposito di emulare, possibilmente superandolo, il poema del Tasso, Marino si prefigge in seconda battuta di superarlo se non altro in follia cfr. G.B. MARINO, *Lettere* n. 77, p. 141: «Iddio mi dotò (la sua mercè) d'intelletto tale, che si sente abile a comporre un poema non meno eccellente di quel che si abbia fatto il Tasso. [...] e s'io non mi posso in altro agguagliare a quel gran poeta, voglio almen pretendere di vincere il paragone nell'esser più matto di lui.» (a Bernardo Castello, da Torino 1613).

Benché stratificatasi in un lungo tratto di anni, la composizione della *Galeria* ha il suo snodo decisivo – come si accennava – nel soggiorno torinese del poeta tra 1608 e 1615. Una ‘torinesità’ della *Galeria* potrebbe essere spiegata tramite il filtro di alcune attitudini tipicamente mariniane quali l’ambizione, la presunzione di modernità, e il concetto (se non perfino il sentimento) di frontiera. L’ambizione è per Marino, vorremmo dire, un dato esistenziale e caratteriale, l’ambizione di modernità è quella ripetutamente rivendicata con l’orgoglio dei molti «la poesia richiede singolarità!» e di affermazioni trasversali come quella, già poco sopra sfiorata, che ora si riporta:

Suole egli [*scil.* Marino] commendare que’ dipintori che si fanno capi d’una maniera propria loro, quali sono stati Raffaello, il Correggio e Tiziano, e non que’ frustapennelli, i quali altro non sanno ch’esser copisti delle tavole vecchie. Per la qual cosa, se bene egli ha caminato per la medesima strada già calpestata da’ Toscani classici non ha però potuto posare superstiziosamente le piante su le stesse pedate loro, nella guisa che molti fanno.¹⁸

Il Ducato di Savoia era negli anni del soggiorno del Marino in ascesa politica e culturale. Nuovo protagonista della politica del tempo, il Duca Carlo Emanuele I era il principe che – aveva ben intuito il Marino¹⁹ – meglio di altri avrebbe potuto assicurare allo spregiudicato napoletano il primato moderno tra i poeti. Un borgo prealpino di frontiera si preparava, in un processo che si compirà nel Settecento, a diventare la capitale di un barocco «d’una maniera propria» sua. Torino stava per inventarsi quel barocco speciale che rivisitava il Medioevo nei goticismi, arresi a seduzioni orientali, della cupola della Sindone, e che – soprattutto – riaccoglieva la viva nudità del Romanico (si pensi ai mattoni rimodellati in toccanti rotondità nelle ricettive, e palpitanti, e sobrie superfici di Palazzo Carignano)²⁰. Ecco, la faccia unica, benché ancora latente, di questa città (ma poi quanta parte avranno le architetture fantastiche nell’*Adone!*), anzi, forse il presentimento di questa città a venire, mise il Marino nella condizione migliore per tentare importanti esperimenti letterari. A Torino presero corpo la grande esperienza prosastica della *Dicerie sacre* e la *suite* madrigalistica della *Galeria*.

¹⁸ *Introduzione alla terza parte delle ‘Rime’* (firmata dall’editore, ma quasi certamente di mano del Marino) in G.B. MARINO, *Lettere*, cit., p. 604.

¹⁹ Lo ha ben spiegato M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione* a G.B. MARINO, *Lettere*, cit., pp. XIII-XV.

²⁰ Naturalmente la prima - e ancora ineguagliata - lettura di questo altro barocco è quella di A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi 1967.

Passata la frontiera, il poeta svolterà verso il monumentale nella terra che storicamente sarà (o parrà) il più solido baluardo anti-barocco e abbandonerà la *Galeria* come progetto eminente. E la prima edizione, assai dimessa, del libro imprimerà nella penna del poeta gli accenti d'un acuto risentimento del quale lo stampatore Ciotti, responsabile di tanta sciatteria, sarà bersaglio²¹.

Una sorte consimile, in sèguito, confonderà e menomera – tra disgraziati naufragi e fortunosi ritrovamenti – la galleria che il poeta di Adone aveva fantasticato, implorato e riscattato in una vita da «cùpido di cose d'arte». Casse di manoscritti, bagagli, tele e disegni verranno fermate in dogana, e non otterranno mai il ricongiungimento col loro legittimo proprietario.

²¹ Cfr., p.es., G.B. MARINO, *Lettere*, cit., nn. 138-139, pp. 257-261.

2.
I pittori del Marino

Un altro modo per avvicinarsi alla *Galeria* è quella di vagliarne uno dei sensi attraverso l'appello di presenze e assenze di artisti in essa nominati. Nella *Galeria* le scelte dei pittori possono essere di volta in volta dettate da ragioni di diplomazia, da occasioni d'amicizia, da convenienza d'encomio verso i mecenati, da conformismo o da ragioni di altra utilità (magari accidentali conoscenze che comportavano però la possibilità di dare refrigerio alla sete collezionistica, non sempre selettiva, del Marino). Vi si possono anche incontrare nomi che rinviano semplicemente ad altri nomi: sicché di frequente i "pittori del Marino" sono in realtà i pittori di Ippolito Agostini, Bali di Siena, o quelli di Carlo Emanuele di Savoia, o di Vincenzo Gonzaga, oppure quegli'altri collezionati dal Principe di Conca.

L'evidente sbilanciamento delle preferenze del Poeta verso l'arte contemporanea, che tradisce forse anch'esso l'ambizione del Marino di dar principio a una nuova epoca d'arte, comprende in modo patentemente asistematico nomi, generi pittorici e maniere differenti. In generale, inclusioni ed esclusioni dalla *Galeria* non si conformano a un livello medio di qualità e neppure riflettono una continuità di gusto. Figurano un po' tutte le scuole, con prevalenza di alcune: l'emiliana su tutte (quasi 30 opere), con a seguire la scuola genovese, la veneta e quella fiorentina (con 10 artisti e 16 opere); ovvero quelle scuole (tranne la genovese) che nella storia dell'arte successiva si distinguono dal Barocco o in quanto autonome (Venezia), o per controtendenza (Firenze e il 'classicismo' emiliano)²²: e tanto serve – una volta di più – a scampare dalle facilonerie d'etichetta.

²² Qui di necessità si semplifica anche un po' grossolanamente: ma di certo il Seicento fiorentino (il cui speciale barocco è illustrato in P. BIGONGIARI, *Il Seicento fiorentino. Tra Galileo e il Recitar cantando*. Firenze, Sansoni 1982.), dopo le algide ebbrezze della Maniera, tornerà al Rinascimento, mentre anche in Emilia «La "révolution" introduite dans la peinture italienne et européenne par les Carrache suppose en effet un retour aux classiques de la Renaissance, à l'Antiquité, et à la Nature dont les Classiques et les Anciens ont observés les lois profondes», M. FUMAROLI, *Rome 1630: entrée en scène du spectateur*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra, Milano, Electa 1994, p. 68. Sui rapporti tra letteratura bolognese e pittura: cfr. E. RAIMONDI, *La*

Vediamo qualche esempio. Nella galleria mariniana il Veneto ricorre con un rimarchevole gruppo di 22 opere: oltre all'obbligato omaggio a Tiziano, il pittore più di tutti congeniale già a Pietro Aretino, vi si annoverano opere del tizianesco Jacopo Palma, del 'minore' Giovanni Constarini, del Maganza e del Malombra. Seguitando a scorrere l'indice, troviamo l'ambito pittorico milanese rappresentato dalla triade borromaica Cerano-Morazzone-Procaccini, dal solista Caravaggio, oltre che dalla cruciale figura di transito del Figino (allievo del manierista e leonardesco Lomazzo e maestro del Merisi, e già nel 1608 dedicatario e interlocutore del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*)²³; troviamo quindi qualche pittore senese, alcuni pittori cremonesi e mantovani (più vicini al clima figurativo emiliano che a quello milanese), nonché un pugno di artisti attivi per Carlo Emanuele di Savoia. Non compaiono pittori meridionali (anche perché l'area era rimasta arretrata in fatto d'arte)²⁴ e – fatti salvi i due campioni d'Arpino e Baglione (il primo al soldo degli Aldobrandini, come il Marino giovane) – nella *Galleria* c'è anche poca scuola romana. Quest'ultimo fatto ci offre uno spunto non inutile, se pensiamo che la Romabarocca (quella consolidata nell'immaginario cartolinistico e manualistico) non accoglierà mai davvero il Marino²⁵. Anzi, la sorte intreccia talvolta i destini in parabole di sorprendente esattezza, e per un Marino acclamato a Parigi e assai ridimensionato a Roma, ci sarà un Bernini²⁶ che, pur osannato nell'urbe papalina, una volta a Parigi non riuscirà a conquistare la corte francese.

Nel complesso, le scelte dei pittori paiono quindi determinate dall'estro d'un gusto che non si dà pena di elogiare la grandiloquenza di Rubens, maestro internazionale d'un italianizzante e maiuscolo Barocco, e di elogiare con pari enfasi sciappe figure come quella di Alessandro Casolani, del Finzoni o di Ercole Sarti, tanto per dire. L'enco-

metafora ingegnosa. Letteratura a Bologna nell'età di Guido Reni, in ID., *Il colore eloquente*, Bologna, Il Mulino 1995, pp. 21-53.

²³ Su quest'opera mariniana vedi M. GUGLIELMINETTI, *Un «portrait du roi» avant lettre? Note sul mariniano Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del convegno internazionale (Torino, 21-24.2.1995), a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki 1999, pp. 191-214. Nel saggio si suggerisce come nel panegirico mariniano il Principe diventi «non tanto l'immagine del potere politico, quanto del potere della parola» (p. 214).

²⁴ In proposito, p.es., di Napoli si veda A. QUONDAM, *La parola nel labirinto: società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza 1975.

²⁵ Malgrado il soggiorno dei primissimi anni il secolo, Marino non farà mai davvero parte della poesia ufficiale romana e, anche al trionfale rientro dalla Francia nel 1623, la corte del neoletto Urbano VIII gli preferì altri poeti. Tempestiva, del resto, sarà la stessa messa all'indice dell'*Adone*, accusato di oscenità, nel 1627.

²⁶ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) fu invitato nel 1665 da Luigi XIV, che gli commissionò il progetto – mai realizzato – per una nuova reggia.

mio di una materia cromatica preziosa fino al fasto come quella di Cristofano Allori, o eroticamente luminosa come quella, per esempio, di Ludovico Carracci, si accompagna con disinvoltura a scelte che parrebbero poco compatibili con i modi del Poeta: penso ai tributi – replicati anche fuori della *Galeria*²⁷ – a un pittore livido e sofferito come il Morazzone tutto tremori e sudori ed estatiche anoressie, presente però in galleria con un perduto e raro soggetto mitologico.

Con queste discrasie di selezione contrastano quei certi guizzi d'intuito che non solo – ed è il caso più famoso – indussero Marino ad antivedere il talento di Poussin, da lui poi introdotto a Roma, ma anche a valutare con precoce attenzione la pittura di Caravaggio, del quale apprezzò il gusto dell'orrore-dilettevole, ben più che il realismo²⁸.

Tornando ora a considerare le più esplicite preferenze del Marino, potremo notare come l'opzione per la scuola genovese²⁹ – oltre a rispondere all'occasione del destinatario della *Galeria*, Giovanni Carlo Doria – sposi l'estro del poeta all'eclettismo di una tradizione figurativa che, tra fine-Cinquecento e prima metà del Seicento, era assai aperta (grazie allo status di città portuale di Genova) ad influssi ispanici e fiamminghi: si pensi a Cambiaso, ai Castello (da soli presenti con un nucleo di 16 opere), ai molti genovesi che al volgere del Cinquecento vennero chiamati a lavorare all'Escorial, e naturalmente a Rubens, Pourbus e, anche se dopo Marino, al Van Dyck (del resto originari dei Paesi Bassi rimasti cattolici, dopo la separazione nel 1579 dalle Province del Nord riformate)³⁰. Ben prima che altrove, inoltre, a Genova si affermò – secondo caratteri commerciali in sostanza ancora attuali – un mercato dell'arte vivace e “affaristico”, che probabilmente non mancò di consuonare con le ambiziose attitudini del Marino. Come dato non secondario, si ricordi infine che i principali artisti

²⁷ Cfr. *Adone*, VI, 55 e XVIII, 99; *Tempio*, 40.

²⁸ Sulla scoperta di Poussin da parte del Marino cfr. l'antica testimonianza belloriana nella *Vita di Nicolò Pussino*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi 1976, pp. 424-425 e nn.; sul rapporto Marino-Poussin si vedano i saggi di M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi 1995. L'incontro Marino-Caravaggio – quasi inevitabile viste le comuni frequentazioni romane dei due artisti – è già illustrato in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori*, cit., pp. 218-219.

²⁹ Si ricordi inoltre che il patrizio genovese Gian Vincenzo Imperiali è figura importante nell'*Adone*, e – più in generale – che, nel panorama artistico del tempo, la città rappresentava a tutti gli effetti una “eccezione”: cfr. p.es. G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana, Questioni e metodi*, Torino, Einaudi 1979, vol. 1, pp. 76-79. Vedi P. BOCCARDO (a cura di), *L'Età di Rubens*, catalogo della mostra (Genova, marzo-luglio 2004), Milano, Skira.

³⁰ Solo a partire da quella data la cultura pittorica delle Province olandesi vedrà lo sviluppo di peculiari caratteri, soprattutto di stampo borghese.

fiamminghi passati per Genova soggiornarono anche a Mantova. La corte dei Gonzaga era il luogo dove era cominciata l'avventura moderna della favola pastorale (dall'*Orfeo* di Poliziano a quello di Monteverdi), era la città che a lungo aveva ospitato Claudio Monteverdi e via discorrendo. Al servizio del Duca di Mantova furono le più acclamate compagnie comiche dell'epoca, i "Gelosi" di Francesco e Isabella Andreini, prima, e i "Fedeli" di Giovan Battista Andreini e della "Florinda"³¹, poi. Ecco, con ciò si vuole suggerire che Mantova, o il confine permeabile di Genova, o la Torino di un barocco presentito, rappresentano come emblemi certe precise disposizioni del Marino, non meno proteso verso l'avanguardia, che verso le situazioni – per così dire – di passaggio: per Marino, come per Montaigne (*Essais*, III, II), l'importante non è dipingere l'essere ma – per l'appunto – il passaggio. Fermiamoci qui, non prima di aver ricordato, fuor delle sintesi analogiche, che di fatto fu il Duca di Mantova a far liberare dal carcere Marino, dopo una prigionia torinese dalle cause³² mai chiarite.

Per riprendere ora il sommario censimento intrapreso, ecco che un imperfetto prospetto, molto orientativamente organizzato secondo criteri incrociati di periodizzazione, scuole pittoriche di riferimento e aree d'attività, vedrebbe i pittori della *Galeria* distribuiti come segue (le cifre tra parentesi a fianco del nome di ciascun artista riassumono il numero delle opere citate nella *Galeria*):

³¹ La Florinda (Virginia Ramponi Andreini), fu la prima *Arianna* di Monteverdi a Mantova nel 1608, il Marino doveva essere tra gli spettatori di quel memorabile spettacolo, tanto che celebra l'attrice e cantatrice in *Galeria, Ritratti-Donne* (III), 8, e in *Adone* VII, 88. Non è inutile ricordare che i Gelosi e i Fedeli furono a in ripetuti e lunghi soggiorni prestati dal Duca di Mantova, loro mecenate, alla corte di Francia, dopo documentate e forti pressioni di Maria de' Medici. Isabella Andreini è cantata in *Galeria, Ritratti-Donne* (III), 7.

³² La prigionia a Torino, di oscure ragioni, probabilmente per maldicenze del Marino nei riguardi del Duca, durò per 14 mesi a partire dall'aprile 1611.

PRIMO '500

SECONDO '500

'600

Scuole Cremonese, Mantovana ed Emiliana	<i>Correggio (2) Parmigianino (1)</i>	<i>I. Andreasi (2) Agostino Carracci (1) N. dell'Abate (1) il Malosso (1)</i>	<i>Annibale Carracci (2) L. Carracci (3) L. Fontana (1) G. Lanfranco (1) B. Schedoni (4) L. Spada (2) G. Reni (4) G.L. Valesio (4)</i>
Scuola Fiorentina		<i>C. Alberti (1) A. Boscoli (2) Santi di Tito (1)</i>	<i>C. Allori (2) L. Cigoli (2) P. Guidotti (1) D. Passignano (3) B. Poccetti (1) C. Pomarancio (2) A. Tempesta (1)</i>
Scuola Genovese		<i>L. Cambiaso (6) B. Castello (10)</i>	<i>G.B. Castello il Genovese (6) G.B. Paggi (3) S. Scorza (2)</i>
Scuola Lombardo-milanese		<i>A. Figino (4)</i>	<i>Caravaggio (2 + 1) il Cerano (1) F. Galizia (1) il Morazzone (2) C. Procaccini (1)</i>
Scuola Romana		<i>S. Pulzone il Caetano (-) F. Zuccari (2)</i>	<i>G. d'Arpino (6) G. Baglione (5)</i>
Scuola Senese	<i>D. Beccafumi (1)</i>		<i>A. Casolani (2) V. Salimbeni (2) F. Vanni (3)</i>
Scuola Marchigiana e Romagnola	<i>Raffaello (5)</i>	<i>F. Barocci (1) L. Gentiloni (1) E. Sarti il Muto (1)</i>	<i>F. Finzoni (2)</i>
Scuola Veneta	<i>Sebastiano del Piombo (1) Tiziano (5)</i>	<i>F. Bassano il Giovane (1) G. Contarini (4) P. Veronese (1)</i>	<i>A. Maganza (1) P. Malombra (3) J. Palma il Giovane (5) C. Saraceni (1)</i>
Incisori e miniatori	<i>A. Dürer (1, falsa attrib.)</i>		<i>A. Tempesta (1) F. Villamena (1)</i>
Pittori attivi a Torino			<i>L. Brandin (1) V. Conti (1) G. Donnabella (1) M. Fréminet (2) G. Maina (1)</i>
Pittori Caravaggeschi			<i>O. Borgianni (1) L. Spada (2)</i>
Pittori Fiamminghi			<i>C. Cornelisz van Haarlem (3) F. Pourbus il Giovane (1) P.P. Rubens (3)</i>

La presa in esame di questo schema porta a interrogarsi su qualche assenza significativa. Verrebbe per esempio da chiedersi perché, tra i nove pittori di scuola veneta citati non figurino Tintoretto (la cui arte fu poi gemellata a quella del Tasso)³³, ma verrebbe pure da domandarsi perché un maestro sublime e già classico come Michelangelo compaia nella *Galeria* solo come scultore. Forse perché, mentre la pittura michelangeloesca impagina ancora discorsi unitari pur nella molteplicità, la scultura del grande artista – per contro (e qui è ben facile rinviare alla lettura ungarettiana della *Pietà Rondanini* come incunabolo del Barocco) – cerca di rappresentare il passaggio (non il principio o il fine) ed è perciò gravida di un'estrema tensione tra pieno e vuoto, tra completezza e imperfezione. Non per nulla, in un saggio sulla *Galeria* di qualche anno fa³⁴ si è letta la proposta di vedere il madrigale dedicato alla *Notte delle Cappelle Medicee* (*Sculture-Statue*, 26) proprio come dimostrazione della dialettica parola/silenzio. Al Marino interessa il tentativo di fissare l'effimero, proprio della scultura, più che della pittura, michelangeloesca. E se il non-finito di Michelangelo poneva l'indicibile come elemento costitutivo e irrinunciabile della pienezza dell'arte, Marino provava da parte sua a metter il testo in condizione di testimoniare come la pittura fosse risolvibile in letteratura.

³³ È una nota tesi espressa negli anni '50 del Novecento dall'Argan, che oggi si può leggere in G.C. ARGAN, *Tasso e le arti figurative*, in ID., *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, Bulzoni 1970, pp. 115-121; sul tema vedi inoltre *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, catalogo mostra a cura di A. Emiliani e G. Venturi, Venezia, Marsilio 1997.

³⁴ Cfr. E. PAULICELLI, *Parola e spazi visivi nella Galeria*, in *The Sense of Marino. literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, edited by F. Guardiani, New York-Toronto-Ottawa, Legas 1994, pp. 263-264.

3. *Gusto fiammingo*

La penetrazione dell'immagine nella natura genera il soprannaturale

Josè LEZAMA LIMA (*Autobiografia poetica*)

Quella del Marino è una galleria da contemplare a porte chiuse, quasi come rappresentazione d'un delirio d'immensità in un luogo ristretto, di chiusura indefinitivamente aperta, dove ogni barriera abbattuta resta nel contempo presente. Questa esaltazione dell'infinitamente piccolo (da confrontare con la rideterminazione di misure e distanze rivelata dal cannocchiale scientifico³⁵) si specchia sul gusto straordinariamente costante del Marino per la miniatura³⁶. La miniatura è il risvolto moderno della grottesca (specie quella tardorinascimentale, licenziosa, bizzarra e – parola-chiave – ambigua) e introduce una variante minimalista nella lettura della poesia del Marino.

Che l'*Adone* fosse censurabile in quanto poema composto da un interminabile rosario di madrigali lo pensavano già certi detrattori coevi del Marino, con lo Stigliani in testa, ma c'è di più.

La ricerca dell'infinitamente piccolo corregge la consuetudine di pensare il Barocco come lustro e declamazione e fa ricordare uno dei trovati più intelligenti del monumentale studio di Marie-France Tristan sulla poesia filosofica del Cavalier Marino. Oltre a dirci qualcosa del gusto del poeta per il frammento e la scomposizione dei gesti (un cui

³⁵ Si veda l'elogio del telescopio in *Adone* X, 43-44: «Del Telescopio a questa etate ignoto/ Per te fia, Galileo, l'opra composta,/ L'opra, ch'al senso altrui, benché remoto,/ Fatto molto maggior l'oggetto accosta./ Tu solo osseruator d'ogni suo moto,/ E di qualunque ha in lei parte nascosta,/ Potrai, senza che vel nulla ne chiuda,/ Nouello Endimiön, mirarla ignuda.// E col medesimo occhial non solo in lei/ Vedrai dapresso ogni atomo distinto...».

³⁶ Oltre alle miniature di Battista Castello in *Pitture, Capricci*, 4-4e, e alle minuzie da *wunderkammer* sparse qua e là nelle *Sculture*, si veda *La Pittura*, in *Dicerie Sacre*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi 1960, p. 98: «Provossi ancora, siccome alluminatore eccellentissimo, a far delle miniature delicate e gentili: mirate l'Api, guardate le Zanzare, investigate i Ragni, osservate i Bigatti, contemplate le Lucciole, considerate le Formiche, minutissimi fra tutti i corpi viventi: volete dilicatura maggiore? E come potevano con più esquisito artificio o con più accurata sottilità esser dal suo diligente pennello organizzate?» e *Adone* VII, 39: «mirabil arte in ogni sua bell'opra/ (ciò negar non si può) mostra Natura;/ ma qual Pittor che'ngegno e studio scopra/ vie più che'n grande, in picciola figura,/ ne le cose talor minime adopra/ diligenza maggiore, e maggior cura./ Quest'eccesso però sopra l'usanza/ D'ogni altro suo miracolo s'avanza».

riflesso, naturalmente infedele, è da vedersi nell'interesse del Marino per la danza)³⁷, questa passione per il minimo produce dei cambi di scala nella percezione degli eventi e degli oggetti, con effetti che Marino cerca anche mediante il ricorso a tecniche di *zoom* o di *ralenti*. Isolando l'energia dal suo contesto esistenziale, è così messo in evidenza «le prodige que représente sa lumineuse et improbable présence»³⁸.

Nella *Galeria* l'effetto d'insieme soccombe all'assedio del particolare e della frazione, gli effetti emotivi e prospettici di accelerazione improvvisa o di ingigantimento d'un particolare arbitrariamente estratto intendono però riqualificare il particolare stesso. Quando la Natura viene miniaturizzata o rifratta e – in una sorta d'inquietante animismo – moltiplicata nella particolare e brulicante descrizione di cose, ecco, quando avviene tutto ciò, si assiste appunto al passaggio dal naturale al soprannaturale. È un procedimento che gli artisti del Nord, grandi incisori e visionari (su una linea che da Bosch e Grünewald porterà al Surrealismo e alle dissacrazioni di un Rops), ben conoscevano e che può inoltre essere ricollegato alla forma aforistica (tipica delle epoche in cui il pensiero sistematico entra in crisi) che proprio nel Seicento si affermerà. La vasta riserva di sogno dell'*imagerie* fiamminga non poteva perciò lasciare indifferente il Marino: pare quasi di poter dire che nel gusto fiammingo l'immagine – data come sempre parziale – sia «il complemento continuo di ciò che è intravisto, parzialmente udito, il temibile *entredeux* pascaliano si può colmare solo con l'immagine. L'*horror vacui* è la paura di restare senza immagini»³⁹.

E quel terrore il Marino lo conosceva.

Ma, dopo tutto, il Marino non s'accontenta di una contemplazione *ab exteriori* e adotta la tecnica madrigalistica per conseguire un pari effetto (si veda la miniatura multipla, metrica e parodistica dell'*Altante nano*). Nella *Galeria*, come nella pittura fiamminga, sono le molte e singole affermazioni a comporre la molteplicità dell'insieme. Ora, però, ci si potrebbe chiedere quali significati abbiano le contraddizioni tra le smaniose e *modernissime* grandiosità prospettiche di Rubens o del Lanfranco, pur accolti dal Marino nel novero dei nomi aurei, e la capricciosa inclinazione per gioielli d'ambra, sculture di zucchero e di neve, o per le entomologie di Battista Castello. È quella una svolta di retroguardia, un modo di dire l'interiorità, o che cos'altro?

³⁷ In tale direzione, si consideri che i numerosi balletti di *Adone* XX, 70 sgg., danno importantissime indicazioni all'arte della danza che si svilupperà in seguito.

³⁸ M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., p. 369.

³⁹ J. LEZAMA LIMA, *Autobiografia poetica*, in *Racconti*, Torino, Einaudi 2004, p. 72, l'*entredeux* pascaliano affiora anche in chiusura alla lunga meditazione della TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., p. 615.

Forse si tratta di una scelta che segna un'urgenza privata. Sono scelte, vorrei dire, che comportano gelosia. Una gelosia – sia ben chiaro – nient'affatto metaforica, ma carnale e tutta vera. È come se si trattasse di dividere le scelte pittoriche tra quelle di rappresentanza e quelle di privato godimento, oltreché di contemperare due punti di vista: quello prospettico-razionale del linguaggio pittorico italiano, e quello onirico-analitico e luministico della pittura nordica.

Ancora una volta, si tratta di depistare il visitatore adescato all'ingresso di una galleria che si vuole tutta per sé («Oh tu, che passi il passo/ Arresta...», intona la sirena mariniana)⁴⁰. Fingendo di volerlo guidare, il Marino sta invece sempre alle spalle dell'eventuale curioso⁴¹. Anche nella macrosezione dei «Ritratti» maschili (vero museo nel museo) – per esempio – Marino è guida malfida che accompagna fuori strada il lettore, non offrendogli immagini degli elogiati, ma spingendo il suo gioco al *trompe l'oeil* della prosopopea o alla tautologia, come risulta dai molti 'attacchi' in un registro clamorosamente indicativo («Io scoglio, io muro, io torre»...) ⁴² che variano la partitura da una polifonia di canto all'assolo drammatico.

Ma il grande poeta, si dice anche, è un grande giocatore e un maestro del *bluff* (il poeta è un ladro⁴³ di fuoco, dirà Rimbaud) la sua maschera – che Marino con la consueta *verve* spaccona non manca di dichiarare alla prima persona singolare – è la maschera del camaleonte⁴⁴.

⁴⁰ *Sculture-Statue*, 25, ma cfr. anche ivi, 34: «Deh ferma alquanto, oh tu che passi il passo».

⁴¹ Verso questo suggerimento convergono le osservazioni di A. MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, cit., pp. 655-664, che non solo ha riconnesso i capricci della *Galeria* al Berni, ai *Grotteschi* lomazziani e al gusto emblematico, ma ha voluto richiamare ai lettori la suggestione d'una splendida e pertinente icona. Nello studio in questione, Martini assume *I bari* di Caravaggio (New York, Metropolitan Museum) come *exemplum* di quell'attitudine del Marino a star alle spalle del lettore-spettatore, non però al modo stregonesco del Lomazzo «adoratore del caos», bensì nelle vesti di un «laborioso e avveduto aggiratore del nulla» che come pochi altri sentì il raccapriccio del vuoto.

⁴² *Ritratti-Huomini*, (I), 7.

⁴³ Che ci voglia eccellenza nel furto lo proclama ai giorni nostri, senza false modestie, P. VALDUGA, *Lezione d'amore*, Torino, Einaudi 2004, p. 52: «Sì, rubo. Perché mi è stato insegnato che i piccoli imitano e i grandi rubano. Preferisco imitare i grandi piuttosto che i piccoli». In tema, la posizione del Marino si può leggere ne *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Milano, Guanda 1993, *Lettera* IV, p. 42 sgg., dove il poeta distingue i tre fini per cui il poeta può accostare la tradizione: tradurre, imitare e, appunto, rubare.

⁴⁴ «Chi vuol veder, Marcello,/ Proteo d'Amor novello,/ Novel camaleonte,/ a me giri la fronte», *Amore incostante. Al Signor Marcello Sacchetti*, in *Lira*, III.

4.

Viatico per un ritorno

Lungo e fitto di malcerti passaggi è stato l'attraversamento della *Galeria*. Molti i mesi di una ricerca condotta nella sospensione d'intelletto che corre tra l'emozione della scoperta e la permanente consapevolezza delle insidie di un'impresa costitutivamente impura ed ambigua. Per un gran tempo all'esultanza di fronte al ritrovamento di un'immagine per la *Galeria*, è immediatamente seguito il freno prudente della cognizione di quanto tenui fossero quelle medesime scoperte. Non è difficile immaginare che certi storici dell'arte potranno indispettirsi di fronte alla violazione di campo che porta dei letterati a ricostruire il possibile catalogo di una galleria cantata in versi, ma il tipo di recupero qui tentato

si colloca in un ordine del conoscere meno «scientifico» – nel senso post-cartesiano del termine – di quello cui pretende a buon diritto di accedere lo storico strettamente filologo: un ordine in cui il probabile, il verosimile, l'ipotetico, per quanto circoscritti e prudenti intendano essere, rivendicano i propri diritti nell'arte di recuperare non «fatti» ma modalità dimenticate di percezione. È appunto in quest'ordine, un po' rischioso e sospetto, che uno storico delle Lettere può sperare di offrire il suo modesto contributo agli esperti di storia dell'arte.⁴⁵

L'operazione di suggerire per la prima volta all'occhio le pitture che Marino amava, si presenta perciò e soprattutto come una carta per la ricerca d'un tesoro nascosto, che documenta il gusto di un *connaisseur* d'arte secentesco (anzi, d'un *amateur*, e il vocabolo lampeggia qui in un contesto nel quale non si può dimenticare come l'amore sia cieco...). Se accettiamo la distinzione filosofica che oppone icona (generatrice di interrogazione) e idolo (simulacro affermativo), dovremo senz'altro assumere le stesse *Pitture per la Galeria* come domande e non come affermazioni. Di fatto, poi, una volta messe a confronto le scelte di pitture per la *Galeria* con i documenti delle *Lettere* che rinviano alle trattative per quadri e disegni da collocare nella galleria napoletana del Poeta o destinati a illustrare la sezione delle "Favole", si

⁴⁵ M. FUMAROLI, «La Galeria» di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600, in *La scuola del silenzio*, cit., pp. 61-62.

vedrà che non c'è affatto corrispondenza ma, anzi, regna una gran confusione. Se la labilità di piani e definizioni potrà dispiacere a qualcuno, resta dopo tutto il verosimile sospetto che al Marino questa sospensione non sarebbe dispiaciuta.

In questa lunga esplorazione per biblioteche e istituti d'arte, un terzo del catalogo complessivo che si poteva dedurre dalla *Galeria* è stato illustrato. Il risultato raddoppia all'incirca gli esiti raggiunti nel 1979 in occasione della prima edizione moderna della *Galeria*⁴⁶. Dei circa 150 pezzi nominati, o in qualche modo definiti dal Marino, se ne ripropongono oggi 51. Quello che si fornisce in appendice al libro è anche il catalogo di una mostra possibile e la mappa per una sorta di ritorno da quell'esilio al quale le immagini, complice il loro collezionista, sono state per secoli condannate. Si tratta di una mappa virtuale sì, ma non in senso tecnologico, quanto ideologico: è la proiezione presunta (nel senso "conjectural" di Borges) di una galleria immaginaria, che pare quasi che per una qualche gelosia il Poeta (e la malasorte a lui complice in quel frangente) si sia impegnato a custodire nell'invisibilità. Altrimenti sennò, via dal fascino di letture metafisiche al limite della superstizione, anche la *Galeria* potrebbe esser letta alla luce di quel principio di non-agnizione, ben attivo nella letteratura e nel teatro barocco, già individuato tra i meccanismi segreti dell'*Adone*⁴⁷: un principio che va insomma a imparentarsi con la dissimulazione del baro, del camaleonte o con le ritrosie gnostiche del *Deus absconditus*.

Per riprendere, variandola, la formula di uno dei più assidui studiosi della *Galeria*, l'intera ricerca che oggi si presenta intende mettere in luce in Marino la virtù dell'immaginazione, e non il «vizio dell'immagine»⁴⁸ (che avevamo detto essere presenza): perché la *Galeria* è un'opera *in absentia*, che si forma nella reale – se non perfino fisica – attesa del quadro e del disegno che dovranno arredare gli interni di un libro o di una camera privata.

Le identificazioni proposte, pur restando imperfette, emendabili ed integrabili, sono state dedotte una ad una, adottando un criterio di verosimiglianza. La pretesa del vero sarebbe stata – questo sì – un vizio di principio: sarebbe infatti poco utile e un poco vanesio cavillare a oltranza in dubbio se il *Meleagro e Atalanta* di Rubens sia

⁴⁶ L'edizione curata da Marzio Pieri e uscita a Padova (Liviana editrice) poté giovare per la parte artistica dell'assistenza di Mina Gregori; la primaria intenzione di quella edizione non era tuttavia – altrimenti da questa che oggi si propone – quella di una sistematica esplorazione del *côté* pittorico della *Galeria*.

⁴⁷ M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., pp. 520-521.

⁴⁸ Cfr. G. FULCO, *Il sogno di una «galeria»*, in Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice 2001, p. 105.

quello oggi conservato al Museo di Kassel o quell'altra tavola d'una collezione privata, oppure arrovellarci indecisi se il *San Francesco* di Camillo Procaccini sia quello ora in un castello trentino, o quell'altro fumigato da secoli d'incenso sull'altare d'una chiesa milanese. Lo si era premesso: è l'*idea* di un san Francesco, è l'idea dell'immagine, e non la figura, ad importare al Marino. Al poeta non basta vedere i dipinti con gli occhi, perché egli sa bene che il piacere della mente – le cui porte per Aristotele erano i sensi – è maggiore se i cinque sensi tutti partecipano. Questo è il punto. E tutto il relativismo etico di Marino s'incardina proprio sull'interferenza tra occhio cieco e occhio accecato:

L'intérference est totale entre l'œil «aveugle» qui dans l'acte de voir et de connaître souffre d'impuissance innée due aux limites de la perception et de l'entendement humains, et l'œil «aveuglé» pour avoir voulu contempler [...] une lumière trop vive à laquelle n'était pas préparé.⁴⁹

In Marino, spiega Marie-France Tristan, la messa in discussione della vista come senso sovrano conferisce a sorpresa al Tatto il compito di custodire l'interiorità (ed ecco tornare il risvolto contemplativo della poesia mariniana). Per affinare l'intelligenza della poesia e delle cose bisognerebbe dunque entrare nella *Galeria* a occhi chiusi (cioè pur a lume di memoria) e, quasi come un esercizio spirituale, con l'applicazione ai sensi. Del resto:

de la vista il difetto adempie il tatto.⁵⁰

Sotteso quindi alla competizione che il Marino poeta ingaggia con le altre arti vi è l'intento dimostrativo di qualificare le arti fuori dalle gerarchie e di ribadire che non può esserci *logos* senza *eros*, da un lato, e, dall'altro, di affermare che ciò che fa l'eccellenza del poeta è la sua capacità di produrre *tensione* e non di descrivere e rappresentare estensioni spaziali, temporali o morali che siano.

E poi, in congedo, non si può che convenire una volta ancora con Marie-France Tristan, quando ricorda che lo specifico del Barocco, e del Marino come suo campione, non è l'eccesso, ma è una sorta di paradossale *mediocritas*⁵¹. Perché, come spiega la raffinata studiosa, di fronte al dilemma della scelta tra gli estremi dell'esilio verso il mondo e del ritorno allo stato prima-del-mondo, il Barocco non sceglie e anzi anticipa la posizione pascaliana dell'*entre deux*. E nel cuore di questa tensione il Poeta lascia il proprio mondo, e il mondo intero, in sospeso.

⁴⁹ M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., p. 409.

⁵⁰ *Adone*, IV, 98.

⁵¹ M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture*, cit., p. 615.