

FABIO GIUNTA

Tra retorica e pittura: la letteratura figurativa di Giovan Battista Marino

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FABIO GIUNTA

Tra retorica e pittura: la letteratura figurativa di Giovan Battista Marino

Il saggio intende rimarcare una linea interpretativa della poesia di Marino che punta sull'idea di un linguaggio figurato il quale, sulla scia degli studi di Giovanni Pozzi, Marzio Pieri, Francesco Guardiani, Marc Fumaroli, Mario Andrea Rigoni e Françoise Grazianni, attribuisce al nesso di emblema e analogia il momento fondante della poetica dell'autore delle 'Dicerie sacre', della 'Galeria' e dell'Adone'. Così, in un Seicento fortemente connotato dalla teatralità e alla visione, la verbalità iconica del Marino prefigurata da un «disegno interno» diviene una delle cifre più significative del secolo.

A lungo nel Novecento si è discusso della presunta 'qualità' della letteratura di Giovan Battista Marino¹ e la svolta forse più incisiva per la sua fortuna critica avviene con gli studi di padre Giovanni Pozzi a partire dagli anni Cinquanta. È attraverso la ricognizione delle fonti di Marino e Tesauro che Pozzi riscopre il rinnovato linguaggio dell'emblematica e dell'impresistica che viene a costituire, a partire dal secondo Cinquecento, una sorta di teoria figurata dell'universo, dove la parola, nell'intelaiatura visibile e invisibile del cosmo che si esprime per cifre e geroglifici, diviene anche immagine. In particolare, il Pozzi ricomponne quella compiuta tradizione nella quale l'emblema diventa lo strumento di un linguaggio figurato che riscopre nuove relazioni nell'universo, recuperando Valeriano, Ruscelli, Giovio, Aresi e soprattutto Tesauro. Il suo lavoro, fondato per molti versi sugli studi del Curtius, riprende così «i due termini di sensualismo e ingegnosità» stigmatizzati dal Croce,² «per trasformarli al positivo e farli diventare momenti qualificanti della cultura del Seicento».³ La modernità di Marino può quindi essere attribuita a un calcolatissimo lavoro di rinnovamento di antichi moduli che riconfigura il rapporto fra immagine e parola in seno alle due grandi questioni cinque-secentesche circa il confronto tra letteratura e arti figurative e tra antichi e moderni. Si assiste dunque – e lo si vede molto bene nelle *Dicerie sacre*⁴ – a una nuova «sintassi delle forme» dove, come ha scritto Ezio Raimondi, «la spazialità diventava più importante della temporalità e il narrare veniva sostituito dal vedere o dall'espone. Si trattava di un prosa che, a

¹ Si veda E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2009, con gli aggiornamenti sempre di E. RUSSO, *Le ricerche su G.B. Marino (1988-2013)*, in G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, G. FERRONI, E. PIETROBON (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014) Roma, Adi editore, 2016.

² «La prima di esse [due tendenze, che erano particolarmente accentuate nel Marino] è la tendenza che diremo sensuale, e allora si chiamava "lasciva" [...]. La seconda tendenza è quella che diremo ingegnosa, e allora si chiamava "concettosa"», in B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, 381-382.

³ E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento*, in F. Lepori (a cura di), *Metodi e temi della ricerca filologica e letteraria di Giovanni Pozzi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2014, 75-90: 78.

⁴ Si vedano le introduzioni di G. POZZI a G.B. MARINO, *Le Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, Torino, Einaudi, 1960 e di E. ARDISSINO, *Dicerie sacre*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 e almeno il capitolo di E. ARDISSINO, *Le Dicerie sacre del Marino e la predicazione di primo Seicento*, in E. RUSSO (a cura di), *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 165-184.

poco a poco, forzava i rapporti per trasferirsi lentamente dal livello del significato a quello del significante, convertendosi in una nuova forma di esposizione»⁵ che surrogava il livello semantico.

L'assenza quasi totale di scritti di poetica, se si escludono certe lettere e alcuni riferimenti contenuti nelle opere,⁶ ha sempre contribuito a mettere in difficoltà gli interpreti del Marino. Si può sostenere insieme a Françoise Graziani che quella del Marino è una «poétique en acte [...] ingénieusement dissimulée»⁷ nella quale, il poeta della *Sampogna*, come scrive nella nota lettera a Claudio Achillini, si confronta con i modelli dell'antichità – aggiungendo, mutando e alterando – ma «senza guastar la sostanza del sentimento originale».⁸ Nella lettera Onorato Claretti, posta ad introduzione della *Lira*, Marino rivendica la fatica e la difficoltà di questa operazione e si scaglia contro la presunzione «troppo ingorda e sfacciata» di quelle persone che «per natura» non hanno «tanto ingegno» o che «con lo studio non vogliono affaticarsi, conoscendosi da se stessi inabili a saper ritrovar novità»; tale schiatta «pretenderà di mietere quel frutto ch'essi non hanno coltivato e d'appropriarsi quella gloria ch'altri per molti stenti e sudori merita di conseguire».⁹ Si sofferma quindi sul concetto di imitazione attraverso delle efficaci similitudini:

Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, il quale volendo (per essemplio) d'una statua di Venere fare una Diana, la fonde, ma quantunque il metallo sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; e quella parte di materia che là era nel capo, qui peravventura viene ad essere collocata nel piede. Non altrimenti ancora fanno l'Api, le quali vanno depredando varia quantità di fiori per comporre il miele; ma quando poi il miele è composto, non si può in esso distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa. [...].¹⁰

Dunque al Marino «non piacque mai murare (come si dice) sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio».¹¹ Per questo motivo, ed è significativo che dopo l'analogia col gettatore di metalli si avvalga di modelli tratti dalle arti figurative, «suole egli 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».¹² Annuncia di seguito il

⁵ E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento...*, 83-84.

⁶ Beatrice Rima ha rintracciato diversi aspetti della poetica del Marino in molti versi della *Lira* e dell'*Adone*. Si veda B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991, 182-210.

⁷ F. GRAZIANI, *Marino moderne? Les imbarass de l'interprétation*, «Le Lettres Romanes», LXX (2016), 3-4, 285-314: 288.

⁸ G.B. MARINO, *La Sampogna*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1993, 43.

⁹ *Honorato Claretti a chi legge*, in G.B. MARINO, *La Lira*, II, Parte terza, Torino, Edizioni RES, 2007, 32.

¹⁰ *Ivi*, 33.

¹¹ *Ivi*, 34. E aggiunge subito: «È ben vero che se egli è venuto fatto di servirsi a tempo e luogo di colonna, di cornice o di statua tratta da qualch'edificio antico, si è ingegnato di situarla in modo che ne sia cresciuto ornamento alla fabrica. Né giamai seppe piegarsi a questa viltà di rappezzar cenci logori e rotti secondo l'usanza de' Giudei; ma h voluto tagliar dalla pezza il panno a senno suo [...]».

¹² *Ibidem*.

progetto della *Galeria*¹³ e sottolinea la sua erudizione eterodossa riguardo alla novità e alla quantità del materiale letterario di cui dispone (è «il suo fondaco assai dovizioso di simil merce»).¹⁴ In questo senso la poetica di Marino si delinea in un movimento che intende dar nuova forma a cose antiche, ovvero a inventare trasformando. Nella citata lettera a Claudio Achillini, Marino ribadisce il concetto avvalendosi stavolta di statue e fabbriche:

Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; et chi così non fa, non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole et mancante, et senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute, quando l'opportunità il richiede. [...] Le statue antiche et le reliquie de' marmi distrutti, poste in buon sito et collocate con bell'artificio, accrescono ornamento et maestà alle fabbriche nuove. Perciò se secondo i precetti et le circostanze nel sopracitato discorso contenute, razzolando col detto ronciglio, ho pur commesso qualche povero furtarello, mene accuso et mene scuso insieme, poiché la mia povertà è tanta che mi bisogna accattar delle ricchezze da chi n'è più di me dovizioso. Assicurinsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pesco et dove io trafico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo.¹⁵

Ma tali trasformazioni, nel caso di Marino, comportano anche degli addensamenti. Quindi la novità 'tecnica', nell'uso delle metafore in particolare, implica, come Françoise Graziani ha opportunamente segnalato, un *surplus* di senso:

La “merveilleuse” nouveauté des métaphores marinistes réside précisément dans ce surplus de sens qu'elles ajoutent aux choses déjà connues, non seulement en reconnectant le sensible et l'intelligible, mais en faisant entendre par les yeux et voir par les oreilles. [...] les modernes qui “suivent à la trace” l'enseignement de Marino ne sont-ils ni des conservateurs qui entretiennent religieusement les choses du passé, ni des réformateurs oublieux de tout qui ne connaissent que leur présent, mais des archéologues qui parcourent en imagination le temps et l'espace pour maintenir vivant le patrimoine de l'humanité.¹⁶

Le citate *Dicerie sacre* divengono così l'esempio formidabile di un'operazione che dilata «la dimensione epigrammatica» nell'alveo di un'unica metafora, mentre attenua «l'incalzare della narrazione».¹⁷ Consapevole di tale novità tecnica, il Marino ne annunciava con grande fervore la pubblicazione a Guidubaldo Benamati sottolineandone la novità e la stravaganza:

¹³ Si vedano C. CARUSO, *La Galeria: questioni e proposte esegetiche*, in E. RUSSO (a cura di), *Marino e il Barocco...*, 185-207; B. RIMA, *L'idea della pittura e La Galeria degli specchi*, «Letteratura & Arte», 10, 2012, 65-106; R. STILLERS-Ch. KRUSE (a cura di), *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis "Galeria"*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2013.

¹⁴ Ivi, 35.

¹⁵ Ivi, 51-52.

¹⁶ F. GRAZIANI, *Marino moderne?...*, 307.

¹⁷ E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento...*, 87.

Intanto qui in Torino fo stampare certi miei discorsi sacri, i quali ardisco di dire (e scusimi la modestia) che faranno stupire il mondo. Parrà cosa stravagante ed inaspettata, massime a chi non sa gli studi particolari ch'io fin da' primi anni ho fatti sopra la Sacra Scrittura. Ma è opera da me particolarmente stimata ed in cui io ho durata fatica lunghissima. Spero che piaceranno, sì per la novità e bizzaria della invenzione, poichè ciascun discorso contiene una metafora sola, sì per la vivezza dello stile e per la maniera del concettare spiritoso.¹⁸

E nella citata lettera Claretti, più distesamente si legge:

Non tacerò le sue *Dicerie sacre*, le quali sono veramente dettate in istile alquanto poetico, e quasi in quello che Marco Tullio chiama sofisticò benché delizioso. Ma bisogna considerare che questi se bene son ragionamenti la maggior parte in genere dimostrativo, non son però da recitarsi nel foro, ma si accostano più al modo predicabile che all'oratorio; onde a me pare ch' a si fatta specie di sermoneggiare, che tiene del Panegirico più che all'Orazione, si convenisse una simile elocuzione. Ha voluto in esse quanto agli ornamenti imitar più tosto Plinio che cicerone, per compiacere all'umor del proprio capriccio e secondare l'inclinazione del secolo corrente. Son dottrinali, lunghe e diffuse [...] Il modo del discorrere è nuovo, perciocché se gli altri che fin qui hanno ragionato scrivendo hanno dato a' loro ragionamenti unità di forma, egli ha data a' suoi unità di forma e di materia, obligandosi alla perpetua continovazione d'una metafora sola; il quale obbligo è stato difficilissimo a sostenere, essendogli convenuto rifiutare tutti i concetti (per nobili e belli che fussero) di diversa allegoria e lontani dal filo della sua materia.¹⁹

Nelle *Dicerie sacre* si vede dunque come Marino sia capace di «traslitterare i generi e inventarne di nuovi attraverso tali slittamenti». Il poeta infatti, «lungi dall'improvvisare, [...] calcola, ha il senso preciso delle operazioni letterarie, si interroga sul rapporto con il pubblico, scopre via via i testi importanti, e in molti casi non ricorre direttamente ai Padri della Chiesa, ma a scrittori moderni che rimandano a essi».²⁰ Decisamente importante a questo proposito è la prima 'diceria', *La pittura*, poiché qui, attraverso la celebrazione della Sacra Sindone,²¹ viene esplicitata la celebre teoria sul nesso tra pittura e letteratura.²² È con il *topos* del 'Deus pictor'²³ che si assiste all'identificazione delle due arti, con una serie di «suggestioni uditive e suggestioni visive daranno poi luogo nell'*Adone* ad

¹⁸ G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 167.

¹⁹ *Honorato Claretti a chi legge ...*, 45-46.

²⁰ E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento...*, 83. Per un aspetto particolare di questo argomento mi permetto di rimandare al mio articolo *La Pittura di Giovan Battista Marino. Note sull'adorazione della Sacra Sindone tra Cinque e Seicento*, «Studi e Problemi di Critica Testuale» (in corso di stampa).

²¹ Si veda il capitolo «Grandezze e meraviglie» della *Sindone nella letteratura del Seicento*, in M.L. DOGLIO, «Scrivere di sacro». *Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, 65-87.

²² Si veda il capitolo *Muta eloquentia: la visione della parola nella pittura di Nicolas Poussin*, in M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, 209-256.

²³ Per il *topos* del *Deus pictor* si guardi almeno il capitolo «Deus geometra». *Appunti per la storia di una rappresentazione di Dio*, in F. OHLY, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo* (1984), Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 189-247 e ovviamente il XXIII capitolo *La teoria artistica di Calderón e le artes liberales*, di E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*.

infinite variazioni» nel comporsi di uno «spettacolo percepito contemporaneamente dall'occhio e dall'orecchio [...]».²⁴ Il testo suggerisce numerose similitudini poiché la pittura «est du côté de la métaphore, des associations d'idées, de l'allusion, et non du côté de la représentation mimétique»,²⁵ e in questo senso Marino «s'est employé [...] à redynamiser le système de pensée analogique».²⁶ 'Dire' diviene così 'significare', e per Marino bisogna 'dire' per similitudini.

Per quanto riguarda il progetto della *Galeria*, sappiamo che era già in uno stato avanzato dalla lettera a Bernardo Castello del 1613²⁷ e dalla lettera Onorato Claretti.²⁸ Ma già da una lettera del 1609 scritta da Ravenna allo Stigliani si constata come l'idea di questa raccolta provenisse da molto più lontano.²⁹ E nella premessa dell'opera chiariva che l'intenzione dell'autore non è quella di comporre «un Museo universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla Pittura e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi Poetici che alla giornata gli sono venuti in fantasia».³⁰ Galleria di artisti quindi, o museo, enciclopedia, giardino, gabinetto, con, secondo la definizione di Francesco Guardiani, un «nuovo coibente che salda nell'unico corpo della *Galeria* i suoi oltre seicento membri indipendenti, nel loro individuale delinearsi intorno ad un concetto ed alla forma che esso produce».³¹ Ma Marzio Pieri commentava: «Si ha, nel complesso, l'impressione che qui intervenisse, più che la sagacia di volonteroso amatore d'arte di un Marino abile a cogliere il 'nuovo' o il 'meglio' di una situazione *in progress*, il giro, mai o di raro esaltante, delle sue effettive relazioni con gli artisti. Non il prepotente delinearsi di un

²⁴ G. POZZI, *Ludicra mariniana*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», VI (1973), 132-162: 136.

²⁵ F. GRAZIANI, *L'image merveille. Figurer et dire selon le Cavalier Marin*, «Littérature», 87, 1992, 24-30: 28.

²⁶ F. GRAZIANI, *Marino moderne?...*, 287.

²⁷ «Ora io non so se V.S. sia bene informata dell'opera ch'io ho per le mani. È intitolata la *Galeria*, e 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», in G. MARINO, *Lettere...*, 143.

²⁸ «Havvi la *Galeria*, ch'è come dir Pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservano le Pitture. [...] 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 bellissimi disegni dal Cavaliere accumulati, opere d'artefici eccellenti. Tra i Ritratti entrano i simulacri di diversi uomini illustri sì 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 [...]», in *Honorato Claretti...*, 38-9.

²⁹ «[...] da un tempo in qua ho raccolto quasi un museo coll'immagini di tutti gli uomini illustri ed eminenti de' nostri tempi, fra i quali voglio dare a lei quel luogo riguardevole che è conveniente al suo sommo valore. [...] penso in breve di tornare alla corte del serenissimo di Savoia e di là trasferirmi a Vinegia, dove ho da pubblicare undeci volumi d'opere mie, una delle quali sarà la raccolta dei detti ritratti, ciascheduno col suo elogio, intitolata la *Galeria*, come mi pare averle critto altre volte [...]», in G. MARINO, *Lettere...*, 103.

³⁰ G.B. MARINO, *La Galeria*, Padova, Liviana, I, 1979, 3.

³¹ F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G.B. Marino*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, II, Firenze, Olschki, 1988, 647-654: 648.

‘gusto’, ma l’informato radicarsi nel contingente, difatti mediocre». ³² E aggiunge: «Ma – arrivati al punto – che farne, per dirne d’una poesia che, oltre ad essere imbarazzantemente sprovvista di spiriti magnanimi, è povera di immagini sensuali, di ardite metafore, di valori referenziali, di colori se non quelli, schematici e spenti, della retorica? Perché allora sì: prosopopee, iperboli, chiasmi, inversioni, dittologie, poliptoti, antitesi, anafore, paronomasie a manciate. Non un’altra ‘Bibbia dei pittori’, com’erano state dette le ‘fantastiche’ *Metamorfosi* e come provò, almeno provò ad essere l’*Adone*. No, un libriccino, un taccuino, un *vademecum* di esercizi retorici. Rigorosamente, smaccatamente *dry*». ³³ A questo proposito il Guardiani ha tentato di distinguere l’ ‘immagine’ dalla ‘figura’: «l’immagine che sta veramente a cuore a Marino non è quella della figura chiusa permanentemente nella tela, ma quella che sta a monte della realizzazione pittorica, è la figura evanescente tracciata dall’intelletto». ³⁴ Sin dai madrigali che si riferiscono ai dipinti, nella seconda *Lira*, il Marino «impostava le sue liriche come didascalie di secondo grado: non riproduceva il quadro con le parole, ma assumendo in vita le figure rappresentate [...] si poneva con esse nel mondo meta-fisico creato dall’immagine e commentava da lì *argutamente* la composizione. Sottintendeva così proprio quello che più gli stava a cuore mostrare: la sopraelevazione della realtà dell’arte su quella del mondo dell’esperienza». ³⁵ Sostiene Guardiani che per Marino l’immagine è «il fulcro di ogni figurazione poetica. [...] quello che egli raccoglie dalle opere altrui è un furto (legittimo, ma pur sempre furto), mentre quello che prende dalla pittura non lo è. Ciò spiega, in parte, perché l’epistolario è così parco di notizie sulle fonti letterarie, mentre è tanto aperto a proposito di arti figurative». Le immagini di Marino sono «scorci parziali, provvisori, che continuamente rimandano ad un disegno intero che non si esprime mai». [...] c’è pur sempre un’immagine mentale a monte dell’arguzia mariniana» ³⁶ ovvero il «disegno interno» di cui parlava Federico Zuccari, ³⁷ cioè il concetto o l’idea dell’artista, poi ripreso da Marino nella *Pittura* ³⁸ delle

³² M. PIERI, *L’intelligenza della Galeria*, «Paragone» (Letteratura), XXIX (1978), 346, 30-48: 33.

³³ Ivi, 35-36.

³⁴ F. GUARDIANI, *L’idea dell’immagine...*, 650.

³⁵ Ivi, 651.

³⁶ Ivi, 651-52.

³⁷ «[...] per disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra per potere conoscer qual si voglia cosa, et operare di fuori, conforme alla cosa intesa, in quella maniera che noi altri pittori, volendo disegnare o dipingere qualche degna istoria, come per essemplio quella della saluatione angelica fatta a Maria Vergine [...], formiamo prima nella mente nostra un concetto di quanto allhora potiamo pensare ch’occorresse così in Cielo come in Terra [...]. Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile formando e disegnando in carta, e poi co’ pennelli e colori in tela o in muro colorando. Ben’è vero, che per questo nome di disegno interno io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore, ma anco quel concetto che forma qual si voglia intelletto, se bene per maggior chiarezza et capacità de’ miei coprofessori ho così nel principio dichiarato questo nome del disegno interno in noi soli, ma se vogliamo più compitamente et comunemente dichiarare il nome di questo disegno interno, diremo ch’è il concetto et l’idea che per conoscere et operare forma chi si sia», in F. ZUCCARI, *L’idea de’ pittori, scultori et architetti*, Torino, Agostino Disserolio, 1607, c. 4.

³⁸ Nella *Pittura* il Marino distingue il disegno in «intellettivo interno» e «pratico esterno», e mentre l’«interno intellettivo specola queste forme nell’idea del pittore, secondo il suo sapere, l’esterno pratico in

Dicerie. Una breve epifania dell'oggetto che non può più essere descritto ma soltanto illuminato fugacemente.

Ora, ricorda Marc Fumaroli, la moda dell'epigramma ecfastico nasce in Italia con la pubblicazione nel 1506 dell'*Antologia greca* di Massimo Planude curata dal Lascaris e delle *Eikónes* di Filostrato tradotte dal greco in francese nel 1578 da Blaise de Vigenère.³⁹ L'epigramma diviene così l'intermediario tra la cultura letteraria e le arti plastiche presso gli artisti e i letterati e vi si rinvergono i caratteri dell'ecfrasi e del collezionismo da *Kunstkammer*.⁴⁰ Ma nella *Galeria* più che all'ecfrasi si assiste alla composizione di un tessuto concettuale dagli effetti imprevisi e singolari. E più che descrivere l'opera, come talvolta avviene, questa poesia epigrammatica racconta l'intensità del piacere che l'opera stessa suscita. E, aggiunge ancora Fumaroli, poiché le situazioni mitologiche sono solamente un pretesto attraverso il quale la poesia esibisce se stessa, quello che emerge è soltanto «un gioco, con tutta la serietà che hanno i veri giochi; ma resta un gioco, che lo spazio illusorio della Favola pagana autorizza meglio di qualsiasi altro».⁴¹

È nell'*Adone* (1623) che Omero, Virgilio e i grandi classici vengono sostituiti da Nonno, Claudiano e i nuovi modelli dell'ellenismo, con l'effetto di dilatare la dimensione epigrammatica e di attenuare l'incalzare della narrazione, mentre il racconto inventa tanti racconti secondari. Una «disarticolazione narrativa», l'ha definita nel suo intervento a questo congresso Mario Andrea Rigoni.⁴² E proprio a sottolineare la singolarità e la novità di questa operazione dell'*Adone* intervengono i giudizi ostili dell'*Occhiale* di Tommaso Stigliani che del poema di Marino scrive:

[...] i suoi episodi attaccano male, appartengono quando poco e quando nulla, e sono infiniti di numero. Anzi tutto il libro non è altro ch'una grandissima farraggine di digressioni, le quali stanno appiccate una all'altra senza appoggio di favola, in quella guisa appunto che le foglie de' fichi d'India s'uniscono tra sé senza aver troncone o pedale. Cosa che è tanto strana nell'Arte quanto strana sarebbe nella Natura, quando gli accidenti non si soggettassero nella sostanza ma stessero astrattamente l'uno su l'altro. Da ogni minimo vocabolo nominato casualmente qui si piglia occasione d'episodiare [...]. Appiccatura ed unione, la quale, chi volesse seguire potrebbe senza fatica d'ingegno far crescere un volume all'altezza d'un palazzo, anzi farlo arrivare alle nuvole del cielo. [...] Ma che parlo io d'unione e d'appiccatura? Certamente in questo poema esse digressioni non hanno per lo più altro connettimento tra sé che 'l solo esser vicine. Sicché, stando contigue, anzi isolate, s'assomigliano più tosto che alle predette frondi,

carta, in tela o altrove materialmente le spiega, per giudicarle con l'occhio corporale, e, secondoché fa di mestieri, rassettarle poi e correggerle insino all'ultima perfezione», in G. B. MARINO, *Dicerie sacre...*, 127.

³⁹ Si veda il capitolo «*La Galeria* di Marino e la *Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600*, in M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio...*, 61-80.

⁴⁰ Il Caruso ricorda che almeno fino al Romanticismo «[...] l'opera non cessò di rappresentare il modello principe per la poesia epigrammatica ecfastica in forme volgare: così che in Italia, dalle *Rime degli Arcadi* al Parini al Monti» e in genere alla poesia dell'età neoclassica, la *Galeria* esercitò il proprio persistente influsso a livello tematico, stilistico, linguistico e metrico, in C. CARUSO, *Saggio di commento alla Galeria di G.B. Marino: 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», X (2002), 71-89: 75.

⁴¹ Ivi, 79.

⁴² M.A. RIGONI, *Manierismo figurativo e manierismo letterario*, intervento per *La letteratura italiana e le arti*. XX congresso ADI, Napoli, 7-10 settembre 2016.

alle numerose Cicladi dello arcipelago. Né credo io che l'Idra d'Ercole fusse sì fertile di digressioni scompigliate, avvenendo assai volte che da una ne nascano separatamente due e da ciascuna delle due qualcuna altra, e così di mano in mano. [...] Questo sì fatto modo d'episodiare si è tanto nuovo e tanto insolito nello scrivere che non era ancora caduto in mente umana, né se ne trova esempio in poeta alcuno antico né moderno, ma è totale invenzione del presente autore.⁴³

L'insistito riferimento alle 'digressioni' potrebbe già far pensare alla futura tecnica della digressione nel moderno romanzo settecentesco. Ma ciò che qui conta è che con tale «appiccatura», che lega la «mostruosa congiunzione»⁴⁴ del poema, Marino introduce una diversa dimensione del racconto costituita da certa materialità dell'eloquio e da una parola di immagine sonora. Sonorità che ha fatto sentenziare Lope de Vega su un Marino 'gran pittore dell'udito'.⁴⁵ Se ne ottiene l'idea di un linguaggio unitario dove il testo esprime, come si diceva, una sorta di teoria figurata del mondo in cui la contemplazione di una galleria di pitture si concretizza ricorrendo alla visualizzazione mentale delle immagini. Certo, a ciò bisogna aggiungere un'altra osservazione del Pozzi: «[...] a livello retorico e fonemico si apre un'altra ed opposta prospettiva [...]. Sono parole che di per sé non esprimono nessun concetto legato a sensazioni uditive; ma gli accoppiamenti così insistiti e così collocati assumono un valore rappresentativo indipendente dal senso delle parole [...]. Questa pittura fissata sulle pareti della galleria non riflette nessuno di quei valori plastici che sono propri di una rappresentazione legata al senso della vista: il che è sconcertante nell'autore della *Galeria* e collezionista raffinato che conosciamo».⁴⁶ Il Pozzi indica dunque in cosa consiste lo «stratagemma» di Marino: «[...] più che indicare le scene, egli si mette a narrare l'episodio».⁴⁷ Ma secondo Mario Andrea Rigoni questo processo compositivo deriva comunque interamente «dal concepire e dal comporre per emblemi» in quanto «la rappresentazione non è governata dalla logica, ma dall'analogia».⁴⁸ E più in particolare:

La riduzione, la trasformazione o lo sprofondamento della «tradizione letteraria» non meno che della «realtà» in un puro repertorio di immagini che, sottrae all'economia del tempo e dello spazio, ricevono l'organizzazione e il senso che viene loro attribuito dal principio allegorico. Esso tratta gli oggetti, senza riguardo alla loro storicità, come frammenti da sfruttare e ricomporre in quegli «intarsi» o «mosaici» significativi che sono (anche etimologicamente) gli *emblemi*. Secondo la visione propria della sua epoca, l'*Adone* inscena un mondo poetico che non conosce né «caratteri» né «eventi», né interiorità psicologica né verità naturale o azione storica, ma soltanto un'ininterrotta sequenza emblematica: essa soltanto spiega la struttura e la qualità specifica dell'intero poema.⁴⁹

⁴³ T. STIGLIANI, *Dello occhiale*, Venezia, Pietro Carampello, 1627, cc. 38-42.

⁴⁴ Ivi, 20.

⁴⁵ «Marino, gran pintor de los oídos», dal sonetto *Que no es hombre el que no hace bien a nadie* della raccolta *Rimas humanas y divina del Licenciado Tomé de Burguillos*.

⁴⁶ G. POZZI, *Ludicra mariniana...*, 142-3.

⁴⁷ Ivi, 143.

⁴⁸ M.A. RIGONI, *L'Adone del Marino come poema di emblemi*, «Lettere Italiane», XXIX (1977), 1, 3-16: 8.

⁴⁹ *Ibidem*.

E forse mai, come nel caso del poema di Marino, «il principio dell'*ut pictura poësis* ha trovato un'applicazione così vasta, serrata e profonda». ⁵⁰ Rigoni conclude infine con grande efficacia osservando che con l'*Adone* ci si trova «all'interno di un teatro dove gli attori e gli oggetti non sono personaggi e cose, ma emblemi». ⁵¹ In analogia quindi con la metafora di Paul Claudel che rimandava a un 'occhio che ascolta' ⁵² le pitture, si potrebbe forse sostenere che la poesia figurata di Marino attivi 'un orecchio che guarda'.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, 10.

⁵² P. CLAUDEL, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1960.