



POESIA E PITTURA NEL SEICENTO

GIOVAN BATTISTA MARINO E LA MERAVIGLIOSA PASSIONE

19.11.2024 — 09.02.2025

a cura di

Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
galleriaborghese.beniculturali.it

@galleriaborgheseufficiale
 @galleriaborgheseufficiale
 @GallBorghese
 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M +39 340 8797779
alberto@larafacco.com

Roma, 18 novembre 2024. Con *Poesia e Pittura nel Seicento. Giovan Battista Marino e la meravigliosa passione*, la mostra in programma dal 19 novembre 2024 al 9 febbraio 2025, insignita della Medaglia del Presidente della Repubblica, la Galleria Borghese esplora con un progetto inedito le connessioni tra poesia e pittura, sacro e profano, letteratura, arte e potere nel primo Seicento.

Seguendo la traccia offerta dai testi di **Giovan Battista Marino (1569-1625)**, la mostra disegna un percorso attraverso la grande arte rinascimentale e barocca, da **Tiziano a Tintoretto, da Correggio ai Carracci, da Rubens a Poussin**, celebrando il più grande poeta italiano del Seicento e la sua “meravigliosa” passione per la pittura.

A cura di **Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza**, l'esposizione si concentra sulla stagione d'oro del Barocco in pittura e in letteratura, un periodo durante il quale il rapporto tra le due arti trova forse l'espressione più alta nella vita e nelle opere del poeta.

Noto per il suo poema *Adone* (1623), incentrato sulla storia d'amore tra Adone e Venere, Giovan Battista Marino è infatti autore anche de *La Galeria* (1619), una raccolta di 624 componimenti poetici dedicati ad altrettante opere d'arte divise tra *Pitture e Sculture, Favole e Historie*, realizzata con un gioco di rispecchiamenti e di continua sfida espressiva tra testi poetici e opere d'arte, reali o immaginarie.

La vita e la produzione letteraria di Giovan Battista Marino sono strettamente legate ai maestri e ai capolavori dell'arte figurativa di primo Seicento, con i quali entra in contatto nei circoli intellettuali e nelle corti più importanti dell'epoca, quella di Matteo di Capua a Napoli, di papa Clemente VIII Aldobrandini a Roma, di Giovan Carlo Doria e Giovan Vincenzo Imperiali a Genova, di Carlo Emanuele I a Torino; in questi ambienti, al cospetto di ricche collezioni, il poeta stringe rapporti diretti con artisti come il Cavalier d'Arpino, Bernardo Castello, Caravaggio, Agostino Carracci, Ludovico Cigoli e Palma il Giovane.

Nel 1615, perseguitato dall'**Inquisizione**, Giovan Battista Marino è costretto a lasciare l'Italia trovando rifugio a Parigi, alla corte di Luigi XIII e Maria de' Medici, dove rimane fino al 1623: lì conosce **Nicolas Poussin**, per il quale scrive una sorta di lettera di presentazione che l'artista avrebbe portato con sé al suo arrivo a Roma. Con questo passaggio simbolico l'ultima fase della parabola del poeta si lega al decisivo approdo romano del grande pittore francese.

Con la sua collezione unica di capolavori iniziata dal cardinale Scipione Borghese nei primi decenni del Seicento, la cura delle opere e l'allestimento scenografico prettamente barocco, la **Galleria Borghese** rappresenta il **contesto ideale** per rileggere la figura di Giovan Battista Marino poeta e il suo rapporto con le arti figurative, e di come nel Seicento queste ultime abbiano cominciato a influenzarsi vicendevolmente con la produzione letteraria.



Articolato in cinque sezioni, il percorso espositivo si apre con alcuni **grandi capolavori di Correggio, Tiziano e Tintoretto** raccolti nella sezione dal titolo *Poesia e pittura nel Seicento. Introduzione a Giovan Battista Marino* con cui lo spettatore viene introdotto al **rapporto tra tradizione poetica e tradizione figurativa** già nel corso del Cinquecento. Un rapporto che diventa la lente attraverso cui osservare l'arte barocca e di cui Giovan Battista Marino, con i suoi interessi e le sue relazioni trasversali, è stato un rappresentante esemplare.

Nella sezione *La Galeria e il dialogo di Giovan Battista Marino con gli artisti*, dedicata alla raccolta *La Galeria*, la mostra ripercorre il rapporto di Giovan Battista Marino con la grande arte del Rinascimento e Barocco, grazie a un serrato confronto tra dipinti, sculture e la loro trasposizione letteraria. Qui sono presenti capolavori di **Luca Cambiaso, Tiziano, Palma il Giovane, Pietro Paolo Rubens, Cavalier d'Arpino, Alessandro Turchi, Pietro Bernini**, tutti artisti in qualche modo legati alla vita e agli scritti di Giovan Battista Marino.

Nella sezione su *La Strage degli innocenti*, che prende il titolo da uno dei capolavori del poeta, si approfondisce un altro tema affrontato da Giovan Battista Marino a partire dalla tradizione figurativa. L'opera viene pubblicata postuma solo nel 1632, ma all'inizio del secolo il tema biblico era tornato in auge anche in pittura grazie a opere di grande formato realizzate, tra gli altri, da **Guido Reni, Giovanni Battista Paggi, Nicolas Poussin, Pietro Testa**, che si misurano con la rappresentazione di un orrore capace di generare meraviglia.

La sezione intitolata *L'Adone tra sacro e profano* raccoglie le opere legate al mito di *Adone* – giovinetto bellissimo amato da Venere, destinato a una tragica fine – protagonista dell'omonimo poema mariniano, che può essere considerato l'**opera simbolo del Seicento italiano**, trionfo di una poesia tra sacro e profano costruita per *tableaux*, come accostamenti di quadri poetici. In questa parte sono raccolti alcuni capolavori di **Palma il Giovane, Scarsellino e Poussin** legati al mito, opere che spaziano dagli esiti più sensuali, propri della storia d'amore tra Adone e la dea, a quelli più tragici relativi alla sua morte e al compianto di Venere, in cui entrano in scena anche sottili rimandi a raffigurazioni sacre.

L'ultima sezione della mostra, *Commiato. L'apoteosi di Giovan Battista Marino e la scoperta di Nicolas Poussin*, rende merito al lascito più significativo della passione artistica di Giovan Battista Marino: l'intuizione della grandezza del giovane **Nicolas Poussin**. L'incontro tra i due alla corte di Maria de' Medici a Parigi è la premessa del viaggio di Poussin a Roma e della realizzazione negli anni successivi di alcune opere come il *Compianto su Adone morente*, il *Parnaso* e *L'ispirazione del poeta*, tutte legate con evidenza alla **celebrazione della poesia mariniana**.

Con *Poesia e Pittura nel Seicento. Giovan Battista Marino e la meravigliosa passione* la **Galleria Borghese** invita il pubblico a esplorare l'affascinante intreccio di parole e immagini che ammaliò Giovan Battista Marino, portando a riscoprire l'**eredità seminale di un letterato** che ha saputo intrecciare la bellezza della poesia e la seduzione dell'arte figurativa.

La mostra offre inoltre l'opportunità di riscoprire gli **spazi della Pinacoteca appena restaurati** dopo un anno di lavori finanziati anche grazie al Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) Italia Domani. Con questi fondi Galleria Borghese ha realizzato interventi di rinnovamento e ha sviluppato progetti per migliorare l'**accessibilità culturale del museo e della sua collezione**. L'aggiornamento dell'**illuminazione, delle tappezzerie e dei serramenti** ha contribuito tanto a una più efficace conservazione delle opere quanto all'**efficientamento energetico**. Un **percorso di visita rinnovato anche esteticamente** dunque, con nuovi colori alle pareti della Pinacoteca, ispirati alle tonalità dei capolavori che ospitano.







POESIA E PITTURA NEL SEICENTO

GIOVAN BATTISTA MARINO E LA MERAVIGLIOSA PASSIONE

19.11.2024 — 09.02.2025

BIOGRAFIA GIOVAN BATTISTA MARINO (1569-1625)

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
galleriaborghese.beniculturali.it

 @galleriaborgheseufficiale
 @galleriaborgheseufficiale
 @GallBorghese
 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M +39 340 8797779
alberto@larafacco.com

Nasce a Napoli nel 1569. Poco è noto della sua giovinezza, ma sappiamo che si dedica presto alla poesia e che intorno al 1593 entra a far parte della corte di Matteo di Capua, principe di Conca, dove può ammirare l'imponente quadreria di Matteo, ricca di opere attribuite a Raffaello, Correggio, Tiziano.

In questi anni di fine secolo emergono anche i primi episodi di un carattere irregolare: viene per due volte incarcerato, prima nel 1598, poi nel 1600, per accuse che rimangono in parte misteriose. Nel 1600 riesce a fuggire a Roma, dove riesce presto a guadagnare la protezione della famiglia di Melchiorre Crescenzi, chierico di camera di Clemente VIII Aldobrandini. Si tratta di un passaggio decisivo, perché consente a Marino di entrare in relazione con l'ambiente letterario e con il mondo aristocratico, in particolar modo quello romano. Conosce cardinali, poeti, pittori, tra cui il Cavalier d'Arpino e Caravaggio.

Nel 1602 pubblica a Venezia le *Rime*, ottenendo uno straordinario successo, tanto che poco dopo riesce ad essere ammesso al servizio di Pietro Aldobrandini, cardinal nipote di Clemente VIII. Dopo la morte di Clemente VIII, però, la condizione diventa meno favorevole: Marino è costretto a spostarsi a Ravenna al seguito dell'Aldobrandini. Cerca presto un'altra sistemazione cortigiana e, nel 1608-1609, si avvicina al duca Carlo Emanuele I di Savoia e alla corte di Torino.

Giunto a Torino, il successo ottenuto fa scoppiare la rivalità con il poeta Gasparo Murtola. Lo scontro inizia con uno scambio di sonetti ingiuriosi, ma Murtola, vedendosi sconfitto, decide di eliminare Marino sparandogli per strada. L'attentato fallisce, Murtola viene arrestato e Marino rimane padrone del campo. Nello stesso tempo, però, a Roma è stato aperto un dossier a carico di Marino da parte dell'Inquisizione: l'accusa è quella di aver composto «poesie oscene ed empie».

A testimonianza di un temperamento irrequieto, nell'aprile del 1611 Marino viene di nuovo arrestato, questa volta per ordine del duca Carlo Emanuele, per motivi che restano misteriosi. Rimarrà in prigione per oltre un anno e, particolare eloquente, gli vengono sequestrati tutti i manoscritti. Dopo essere stato liberato, nel 1614 pubblica un'altra raccolta di rime, la *Lira*, e una lunga opera in prosa, le *Dicerie sacre*. Quest'ultima, dedicata al papa, doveva attenuare la minaccia dell'Inquisizione, ma l'operazione non riesce e Marino viene più volte convocato a Roma per essere interrogato dagli inquisitori.





Nel 1615, per timore di un arresto, Marino si trasferisce a Parigi, alla corte della regina Maria de' Medici, e anche qui guadagna rapidamente una posizione di prestigio. A Parigi vive per otto anni, pubblicando alcune opere (e in particolare nel 1619 la *Galeria*, una raccolta di 624 componimenti, ciascuno pensato come esercizio poetico in rapporto a opere d'arte). Verso la fine del soggiorno francese, nel 1623, si registrano due eventi decisivi: la stampa dell'*Adone*, il capolavoro del Marino, e l'incontro con il giovane Nicolas Poussin, che riceverà da Marino l'apprezzamento e il sostegno per arrivare a Roma.

Nel 1623 decide di tornare in Italia. Arrivato a Roma, però, si trova di fronte uno scenario sfavorevole: il nuovo papa Urbano VIII Barberini non frena il processo contro Marino che è ancora attivo presso il Sant'Uffizio. Marino è pertanto costretto prima agli arresti domiciliari, poi all'umiliazione di una pubblica abiura nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

Nel 1624 l'*Adone* viene sospeso dall'Inquisizione; Marino decide di lasciare Roma e parte per Napoli, dove progetta di organizzare una grande casa-museo, nella quale raccogliere i suoi libri e le tante opere d'arte collezionate negli anni. Verso la fine dell'anno si ammala e muore però il 26 marzo 1625. Il racconto di un testimone riporta che, prima di morire, Marino decide di bruciare i propri manoscritti delle opere profane: «Comandò nel testamento che si ardessero tutti i suoi manoscritti, non solo delle cose satiriche e delle lascive, ma di tutte quelle che non fossero sacre».



POESIA E PITTURA NEL SEICENTO

GIOVAN BATTISTA MARINO E LA MERAVIGLIOSA PASSIONE

19.11.2024 — 09.02.2025

BIOGRAFIE DEI CURATORI

EMILIO RUSSO

Emilio Russo insegna Letteratura italiana alla “Sapienza” Università di Roma. Ha dedicato i suoi studi soprattutto ad autori collocati tra Rinascimento e Barocco, tra cui Ariosto, Tasso e Marino, e nell’Ottocento italiano, Leopardi e Nievo. Tra le sue pubblicazioni: la monografia *Marino* (2008); l’edizione commentata dell’*Adone* di Giovan Battista Marino (2013); la *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso* (2014); la monografia *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi* (2017); l’edizione commentata dei *Pensieri* di Leopardi (2022).

PATRIZIA TOSINI

Patrizia Tosini insegna Storia dell’arte moderna all’Università Roma Tre. I suoi studi ruotano intorno alle arti figurative nell’età della Controriforma, in particolare pittura e disegno a Roma tra Cinque e Seicento; rapporti tra poesia e arti figurative nella Roma di primo Seicento; le famiglie nobili capolinee e la loro committenza artistica. Tra le sue principali pubblicazioni, le monografie *Girolamo Muziano. Dalla Maniera alla Natura* (2008); *Immagini ritrovate. La decorazione di villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento* (2015); e le curatele di *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento* (2017); *Tra Campidoglio e Curia. L’ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum tra Medioevo ed età moderna* (2017); *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome* (2020); *Marino e l’arte tra Cinque e Seicento* (2021); *Lo stucco nell’età della Maniera: cantieri, maestranze e modelli* (2022); *L’Europa della porpora. Arte e politica dei Principi della Chiesa (1564-1605)* (cds). Con Barbara Agosti ha curato la nuova edizione delle *Vite de’ pittori, scultori et architetti* di Giovanni Baglione (2023). È stata inoltre curatrice, con N. Navone e L. Tedeschi, della mostra *«Le invenzioni di tante opere». Domenico Fontana e i suoi cantieri*, Pinacoteca Züst di Rancate (Svizzera), 2023.

ANDREA ZEZZA

Andrea Zezza insegna Storia dell’arte moderna all’Università della Campania “Luigi Vanvitelli”. Si è occupato principalmente dell’arte del Rinascimento in Italia Meridionale e di letteratura artistica dal Cinque al Settecento. Negli ultimi anni ha cominciato ad occuparsi stabilmente di Technical Art History, contribuendo a fondare un laboratorio diagnostico congiunto tra Museo di Capodimonte, Università e CNR. Tra le sue pubblicazioni principali si ricorda il volume *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca* (2020); l’edizione commentata in quattro volumi delle *Vite de’ pittori scultori e architetti napoletani [Napoli 1742-1745]*, (2003-2014 e 2a ed. 2017); e la monografia *Marco Pino. L’opera completa* (2003). Recentemente ha curato le mostre *Otro Renacimiento. Artista españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, con Riccardo Naldi, Museo del Prado, Madrid (18 ottobre 2022-29 gennaio 2023) e *Raffaello a Capodimonte*, con Angela Cerasuolo, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli (giugno-novembre 2021).

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
galleriaborghese.beniculturali.it

@galleriaborgheseufficiale
 @galleriaborgheseufficiale
 @GallBorghese
 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M +39 340 8797779
alberto@larafacco.com









POESIA E PITTURA NEL SEICENTO

GIOVAN BATTISTA MARINO E LA MERAVIGLIOSA PASSIONE

19.11.2024 — 09.02.2025

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
galleriaborghese.beniculturali.it

 @galleriaborgheseufficiale
 @galleriaborgheseufficiale
 @GallBorghese
 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M +39 340 8797779
alberto@larafacco.com

INFORMAZIONI

**Poesia e pittura nel Seicento.
Giovann Battista Marino
e la meravigliosa passione**

Anteprima stampa
Lunedì 18 novembre 2024
Ore 9.30 – 12.30

Inaugurazione
Lunedì 18 novembre 2024
18.00 – 21.00

Aperto al pubblico
19 novembre 2024 – 9 febbraio 2025

GALLERIA BORGHESE

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma, Italia

Giorni e orari di apertura del museo
Dal martedì alla domenica,
dalle 9.00 alle 19.00
(ultimo ingresso alle ore 17.45)
Chiuso tutti i lunedì
I turni di ingresso sono ogni ora

BIGLIETTI

Intero € 13
Ridotto 18-25 anni € 2,00
Gratuito
Prenotazione obbligatoria, per tutte le
tipologie di biglietto € 2,00

BIGLIETTERIA E MODALITÀ DI PRENOTAZIONE

La prenotazione è obbligatoria
e la biglietteria chiude 30 minuti
prima del museo

Prenotazione
+39 06 32810
www.galleriaborghese.beniculturali.it

Prenotazione gruppi e scuole
+39 06 32810
info@tosc.it

Call center attivo dal lunedì al venerdì
9.30 – 18.00





POESIA E PITTURA NEL SEICENTO

GIOVAN BATTISTA MARINO E LA MERAVIGLIOSA PASSIONE

19.11.2024 — 09.02.2025

PERCORSO MOSTRA

IL CAVALIER MARINO ALLA GALLERIA BORGHESE

Giovan Battista Marino (1569-1625) è tra i maggiori poeti del Seicento, noto per il grande poema dell'*Adone* (1623) e per la *Galeria* (1619), una raccolta di centinaia di componimenti costruiti in rapporto ad altrettante opere d'arte.

Egli è testimone delle più grandi collezioni d'arte del suo tempo, ammirate in una vita che lo ha portato in giro per l'Italia e poi in Francia, prima del ritorno a Roma nel 1623, al culmine della gloria. Un ritorno però drammatico, a causa delle accuse di eresia che lo costringono all'umiliazione di una pubblica abiura e all'esilio a Napoli, dove muore nel 1625. In questa vita avventurosa, Marino incrocia tutti i protagonisti dell'arte della sua epoca, tessendo relazioni con molti di loro, dei quali colleziona disegni e dipinti. Obiettivo della mostra è, dunque, attraverso la lente offerta dagli scritti mariniani, rileggere il rapporto tra scrittura e arte nella stagione del primo Seicento, nel momento della nascita del Barocco in letteratura.

Il percorso vuole anche provare a intrecciare la collezione ideale di Marino con quella iniziata a costruire dal cardinale Scipione Borghese (1577-1633). Il poeta e il porporato, entrambi amatori d'arte e tra i personaggi più influenti del loro tempo, raccolsero e commissionarono dipinti provenienti da tutta Italia, pur nella differenza dovuta alla loro enorme distanza sociale. I due non ebbero però buoni rapporti: Marino tentò più volte di ingraziarsi il potente cardinale, ma questi rimase tra i suoi principali avversari, insofferente alla licenziosità delle sue opere, e tra i responsabili delle accuse dell'Inquisizione che portarono alla condanna di Marino nel 1623. Nel percorso della mostra l'opposizione tra il cardinale e il poeta si dissolve in nome della comune passione per lo splendore delle opere d'arte, descritte, celebrate, collezionate.

I. POESIA E PITTURA NEL SEICENTO.

INTRODUZIONE A GIOVAN BATTISTA MARINO

«Di me in Roma son stati fatti mille ritratti»: così scrive Giovan Battista Marino nel 1623, tornato nell'Urbe dopo un trionfale soggiorno parigino. I ritratti del poeta furono certamente molti e di autori eccellenti, come quelli perduti di Caravaggio, Simon Vouet, Guido Reni. Tra i superstiti spicca quello magnifico di Frans Pourbus che mostra il poeta orgoglioso con il libro, simbolo dei suoi successi e del suo ingegno poetico, lo strumento con il quale ha ottenuto la croce di Cavaliere.

Solo un anno dopo la morte del poeta, il fiorentino Francesco Furini avrebbe dipinto il 'manifesto' delle arti sorelle, il sodalizio tra Poesia e Pittura che informa tutta la produzione mariniana. Difatti, grazie ai sommi maestri del Rinascimento italiano, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Correggio, Tiziano, la Pittura nel Cinquecento trionfa sulla Poesia, e di questa supremazia «danno eloquente testimonianza gli sforzi dei poeti di gareggiare con i pennelli nelle loro sensuali descrizioni» (Praz). Le 'favole' dipinte da Raffaello, Correggio, Tiziano, e più tardi Luca Cambiaso e Jacopo Tintoretto, ispirandosi ai miti descritti nei capolavori letterari dell'antichità, fecero la fortuna nel Seicento di queste 'poesie' figurate, che, come si vedrà nelle successive sezioni, nutriranno costantemente la vena poetica di Marino e guideranno i suoi appetiti di collezionista.

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
galleriaborghese.beniculturali.it

f @galleriaborgheseufficiale
i @galleriaborgheseufficiale
x @GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



II. LA GALERIA E IL DIALOGO DI MARINO CON GLI ARTISTI

La *Galeria*, una raccolta di poesie costruite in rapporto ad altrettante opere d'arte, reali o immaginarie, esce a stampa nel 1619, dopo una lunga gestazione, presso l'editore veneziano Giovan Battista Ciotti. Tra le opere più celebri di Marino, la *Galeria* raccoglie 624 componimenti – per lo più madrigali e sonetti – suddivisi in *Pitture* e *Sculture*, a ricreare un'ideale galleria seicentesca, in un gioco di rispecchiamenti che è una continua sfida espressiva.

All'inizio Marino la immagina illustrata «con intaglio di bellissimi disegni», per cui commissiona a pittori amici disegni di «favole antiche», intento a cui dovrà però rinunciare. Le *Pitture* includono opere a tema mitologico – le *Favole* – e sacro – le *Istorie* –, i *Ritratti* e i *Capricci*, mentre le *Sculture* comprendono *Rilievi*, *Modelli*, *Medaglie*, a cui si aggiunge una sezione di *Capricci*. Nel 1614 così il poeta illustra il progetto: «Havvi la Galeria, ch'è come dir Pinacoteca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conservano le Pitture... L'Istorie sono sacre e profane, e vengono spiegate con varie fantasie Poetiche e con le lodi de' maestri più famosi... Le Favole sono le più notabili, cavate da' Poeti Greci e Latini».

Le opere esposte in questa sezione vogliono evocare, grazie al puntuale accostamento ai versi mariniani, temi e composizioni di quelle opere che il poeta ammirò nelle raccolte dei grandi collezionisti da lui frequentati, rispecchiate e celebrate nella *Galeria*, con l'intento di ricreare l'immaginario figurativo che affascinò gli occhi di Marino, e nutrì, di conseguenza, i versi della sua poesia.

II. MARINO E CARAVAGGIO

Marino e Caravaggio sarebbero stati, secondo il racconto di Giovan Pietro Bellori, «amicissimi»: eppure sul rapporto tra i due abbiamo poche informazioni, e non sempre attendibili. È certo però che il poeta riserva lodi generose all'artista in diverse opere, con omaggi composti e mandati a stampa anche quando il pittore era ormai scomparso da tempo. A Caravaggio sono infatti dedicati due testi nella *Galeria*: un sonetto in lode di un ritratto di Marino (*Ritratti*, XV, 11), e un madrigale per il celebre tondo con la testa di Medusa, oggi agli Uffizi (*Pitture*, 48). Caravaggio è inoltre ricordato nel pometto *Il Tempio*, del 1614, e ancora nell'*Adone*, dove Marino ritaglia un omaggio di ben quattro versi, caso eccezionale rispetto alle fugaci menzioni riservate ad altri pittori. Si intende dunque una ammirazione sincera, anche se la loro dovette essere una frequentazione breve, avvenuta nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini tra 1600 e 1605, all'inizio della carriera del poeta e sul finire di quella dell'artista. Forse in quegli anni Marino riuscì a ottenere quella *Susanna* «di mano del Caravaggio», che ricorda in una lettera come parte della sua collezione (*Lettere* 1620). Ad oggi, né questa *Susanna* né il ritratto di Marino sono stati rintracciati.

II. FAVOLE E ISTORIE

La *Galeria*, maestosa raccolta di 624 componimenti dedicati da Marino a opere d'arte, si apre con due sezioni, idealmente complementari, ma opposte negli ideali e nei toni, che riprendono i filoni più importanti della pittura narrativa cinque e seicentesca: da un lato Marino raccoglie le *Favole*, costruite sul patrimonio mitologico ovidiano, dall'altro compone le *Istorie*, sulla base di episodi ispirati alle Sacre scritture e alle vite dei santi. Si tratta di due sezioni con origini diverse: le *Favole* sono spesso collegate alla collezione di disegni che il poeta aveva accumulato negli anni, raccolta di cui i fogli qui esposti sono esempi eloquenti. Le *Istorie* rappresentano piuttosto un'evocazione letteraria delle opere che Marino aveva osservato nelle grandi collezioni d'arte visitate nel corso della sua carriera itinerante, quasi un elenco dei capolavori che lo avevano maggiormente impressionato per lo stile, ma anche per la resa del soggetto. Nella prima sezione della *Galeria* entrambi i filoni che alimentano la fantasia mariniana, il sacro e il profano, accolgono il lettore nel museo immaginario ricreato dai versi, evocando anche l'eccitazione suscitata dall'incontro con l'opera d'arte nel registrare reazioni di sorpresa, talora confusione, o anche piacere misto a disagio. È poesia che rinuncia di proposito allo sviluppo narrativo per restituire l'attimo, e approssimarsi così all'istantaneità comunicativa del mezzo visivo.

III. LA STRAGE DE GL'INNOCENTI

Accanto al Marino profano, c'è quello sacro, capace di dedicare versi splendidi ad argomenti religiosi. Il punto più alto è rappresentato da la *Strage de gl'Innocenti*, un poemetto in ottave dedicato all'episodio del Vangelo di Matteo che narra la strage da parte di Erode di tutti i fanciulli ebrei nati in Galilea. In una lettera a Bernardo Castello, Marino chiede dei disegni all'artista, immaginando di realizzare un'edizione in cui i versi erano accompagnati da immagini. Tramontato il progetto illustrato, solo dopo il 1623 Marino penserà di pubblicare il poema, organizzando a tal fine pubbliche letture in Campidoglio, che suscitano l'ammirazione dei contemporanei. L'opera rimane però inedita, uscendo postuma solo nel 1632, con grandissimo successo.

Per la descrizione della strage, che Marino immagina in confronto con un quadro del Cavalier d'Arpino, il poeta si appoggia da un lato all'ininterrotta tradizione figurativa cinque e seicentesca, dal modello di Raffaello tradotto a stampa da Marcantonio Raimondi fino ai capolavori di Giovan Battista Paggi e Guido Reni, dall'altro agli esempi letterari, e in particolare all'*Umanità di Cristo* di Pietro Aretino. La stampa di Raimondi e il frammento pittorico di Paggi sono alcune tra le fonti che alimentano la fantasia di Marino, all'insegna di un principio estetico che intreccia orrore e diletto. Le opere di Poussin e di Testa attestano la vitalità del tema nell'arte del Seicento, una fortuna cui avrà certo contribuito proprio la pubblicazione del capolavoro mariniano.

IV. L'ADONE TRA SACRO E PROFANO

La genesi dell'*Adone* accompagna tutta la carriera di Marino, divenendo nel corso degli anni il centro della sua scrittura. Il mito, raccontato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, narra l'amore di Venere per il giovane, coronato dall'unione sessuale e conclusosi in tragedia, con l'uccisione di Adone da parte di un cinghiale a causa della gelosia di Marte. Nel corso del Cinquecento diversi letterati si dedicano al tema e sul mito di Adone sono incentrati alcuni capolavori pittorici di Tiziano, Veronese e Tintoretto.

Marino inizia a comporre l'*Adone* nel corso della sua giovinezza a Napoli, e poi lo tiene con sé per molti anni, continuando a lavorarci. Il poema, all'inizio di misure contenute, dopo il 1615 si dilata fino a diventare lunghissimo, venti canti per oltre quarantamila versi. Pubblicato a Parigi nel 1623, l'*Adone* diventa così il capolavoro per eccellenza del Barocco in poesia: un'opera impastata di materia figurativa, seguendo la grande passione di Marino per l'arte.

In questa sezione i dipinti restituiscono il mito in relazione al poema: da un lato gli amori, con le opere di Cambiaso e Palma il Giovane, dall'altro, quelle di Scarsellino, Turchi, de la Hyre, e Poussin, che mettono in scena il lamento di Venere sul corpo di Adone morente, in un atteggiamento che evoca il pianto della Vergine sul Cristo deposto. In tutto il poema Marino gioca difatti sulla contaminazione tra sacro e profano, una scelta rischiosa che finirà per determinare la condanna dell'*Adone* e il suo inserimento all'*Indice dei libri proibiti*.

V. COMMIATO. L'APOTEOSI DI MARINO E LA SCOPERTA DI NICOLAS POUSSIN

La scoperta del talento di Nicolas Poussin è il lascito più evidente del poeta alla storia delle arti figurative. Marino incontrò Poussin a Parigi nel 1622, e «lo raccolse a dipingere in casa sua», dove «dimorando egli per lo più indisposto in letto, godeva di rappresentare in disegno le sue proprie poesie, e quelle particolarmente di Adone» (Bellori). Invitò poi il giovane pittore a seguirlo a Roma nel 1623: ma quando questi arrivò, il poeta, incalzato dall'Inquisizione, si era rifugiato a Napoli, dove sarebbe morto poco dopo.

L'amicizia con Marino determinò il colore poetico delle creazioni poussiniane. La *Morte di Chione* è una testimonianza dell'interesse di Poussin per le *Metamorfosi* di Ovidio e della sua fascinazione per Roma e per la sua cultura antica e moderna. Il *Lamento sul corpo di Adone* di Caen esprime la stratificazione di significati e sentimenti dei versi mariniani dedicati alla morte dell'eroe, descritta in toni lirici e sensuali. Il confronto con la *Lamentazione sul Cristo morto* di Monaco rivela le analogie che Poussin, come Marino, adombra tra la resurrezione di Adone e quella di Cristo.

Il *Parnaso*, secondo Erwin Panofsky, raffigurerebbe un ritratto ideale di Marino accolto da Apollo con le sue due opere più impegnative: l'*Adone* e la *Strage de gl'Innocenti*. L'interpretazione è dubbia, ma il dipinto esprime il consolidarsi del legame tra immaginazione figurativa e tradizione poetica nel Seicento.

Il *Regno di Flora* è l'opera più intensamente mariniana di Poussin: attraverso i miti ovidiani, il pittore medita sulle stagioni, l'amore, la nascita e la morte.

Poesia e pittura nel Seicento

Giovan Battista Marino
e la «meravigliosa» passione



OFFICINA
LIBRARIA

GALLERIA
BORGHIESE



Prefazione

Lina Bolzoni

Il poema di Marino, l'*Adone*, pubblicato a Parigi nel 1623, ha la straordinaria capacità di unire in sé i contrari: è un poema epico di pace, come dice con un geniale ossimoro Jean Chapelain, nella lettera in francese che accompagna il testo.¹ Nel canto X, intitolato *Le meraviglie*, Adone sale in cielo con Venere, sotto la guida di Mercurio e, arrivato al cielo della luna, interroga il dio sulle macchie lunari. Nella risposta Mercurio inserisce una profezia sia dei viaggi di Colombo, sia delle scoperte che Galileo farà grazie all'«ammirabile strumento» del telescopio (X, 42, 3), aprendo così nuovi spazi alla conoscenza umana:

Aprendo il sen del'oceano profondo,
ma non senza periglio e senza guerra,
il ligure argonauta al basso mondo
scoprirà novo cielo e nova terra.
Tu del ciel, non del mar Tifi secondo,
quanto gira spiando e quanto serra
senza alcun rischio, ad ogni gente ascose
scoprirai nove luci e nove cose.²

Marino riprende qui l'idea tradizionale che vedeva nel viaggio di Colombo l'adempimento di una tradizione che si rifaceva a Tifi, il mitico inventore della nave degli Argonauti. Ma, nel momento stesso in cui cita puntualmente il linguaggio profetico di cui quella interpretazione si era nutrita («scoprirà novo cielo e nova terra»), ne capovolge il senso, toglie via quelle componenti «imperiali», di esaltazione della conquista politica e religiosa, che erano molto diffuse, fino a comparire nell'ultima versione dell'*Orlando Furioso* (canto XV, 21-36). Come già era successo in alcune pagine splendide, e violentemente polemiche, della *Cena de le ceneri* di Giordano Bruno, le scoperte astronomiche si collocano sì come momento culminante di una tradizione di viaggi e di scoperte geografiche, ma nello stesso tempo ne ribaltano la logica violenta e sanguinaria che già il mito di Medea, associato a quello degli Argonauti, lasciava prevedere.³ Per Bruno e per Marino la superiorità dei «moderni» navigatori della conoscenza è legata alla pace (e la sua natura «celeste» ne è conferma ed emblema). Se Bruno inseriva sé stesso, la sua scoperta dei mondi infiniti, in questo nuovo ciclo di viaggiatori e ne traeva auspici per una possibile «mutazione» del mondo, Marino canta la scoperta galileiana dei nuovi cieli con un linguaggio che associa i ricordi del *Sidereus nuncius*⁴ con il fascino per il nuovo strumento, la nuova «macchina» del telescopio e assume esplicitamente i toni erotici dell'incontro amoroso:

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 osservator d'ogni suo modo
e di qualunque ha in lei parte nascosta,
potrai, senza che vel nulla ne chiuda,
novello Endimion, mirarla ignuda.⁵

L'*Adone* è, si diceva, un poema epico di pace e Galileo, che scruta la luna da vicino, senza veli, è il navigatore pacifico, sedotto dalla dimensione erotica della conoscenza.

Un pittore, Lodovico Cardi, detto il Cigoli, legato da amicizia sia a Marino che a Galileo, aveva celebrato nel 1612 la scoperta delle macchie lunari nella cupola della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, rappresentando la Vergine coronata da dodici stelle col paesaggio lunare visto attraverso il telescopio di Galileo. È questo solo un esempio di come Marino possa fare da guida in quel complesso intreccio fra poeti e artisti, fra il mondo della cultura e dell'arte da un lato, e dall'altro i grandi cambiamenti che investivano fra Cinque e Seicento la visione del mondo e i rapporti internazionali.

A giusta ragione Marino diventa dunque l'elemento centrale della mostra, curata da Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza, che si apre il 19 novembre 2024 alla Galleria Borghese. Fra Napoli, Roma, Genova, Torino, Parigi, Marino entra in contatto con le grandi collezioni d'arte di principi, re, papi e cardinali, è affascinato da quel mondo, e sogna di realizzare, come cercherà di fare negli ultimi anni, una sua personale collezione. Vastissima è anche la rete di rapporti con gli artisti che viene intrecciando, artisti che, come possiamo vedere dalla mostra, sono a loro volta affascinati dalla poesia di Marino, dai miti che riscrive, dai personaggi che ricrea, dal suo complesso rapporto con il sacro. Ad esempio a Parigi Marino incontra l'arte di Rubens ed è colpito dal giovane Poussin; in Italia è amico fra gli altri del Cavaliere d'Arpino, di Bernardo Castello, di Agostino Carracci, e Caravaggio gli fa un ritratto.

È carico di significati, leggiamo nel progetto dei curatori, il luogo in cui si colloca la mostra:

Da un lato permette di intrecciare lo sguardo di Marino sull'arte, le sue predilezioni figurative, con la collezione concretamente costruita da Scipione Borghese nei primi decenni del Seicento: ragionare cioè delle 'gallerie' reali o immaginarie del Marino al cospetto della Galleria Borghese, come testimonianza esemplare di collezione costruita tra passato e presente. In secondo luogo, sarà possibile riavvicinare idealmente due schieramenti opposti, se è vero che, tra il 1610 e il 1615, furono proprio Paolo V Borghese (1605-1621) e il cardinale Scipione i principali avversari del Marino, insofferenti dei suoi azzardi e della lascivia delle sue opere.

Con lo sguardo dei posteri siamo così in grado di ricomporre un quadro che fu per certi aspetti dilacerato. E lo facciamo a Roma, la città che fu sempre nel cuore di Marino, come ci ricorda Patrizia Tosini, che ricostruisce «la ragione di alcuni innamoramenti visivi» e anche di alcune idiosincrasie del nostro poeta. Vi arriva, leggiamo, nel 1600, in occasione del Giubileo di papa Clemente VIII. È quella l'occasione di uno straordinario incontro con i molti cantieri artistici aperti in città; nello stesso tempo Marino si trova di fronte un rapporto fra arte e potere (ad esempio il ruolo di primo piano che il Cavalier d'Arpino svolge alla corte del cardinale Pietro Aldobrandini) che lo affascina e che cercherà di riprodurre sul piano letterario.

Ma col mondo degli artisti Marino entra in un rapporto anche più intimo e personale, che coinvolge la sua poesia, il modo raffinato, di volta in volta allusivo o competitivo, con cui si misura con le immagini. Della pittura «non dico ch'io mi diletto, ma impazzisco», scrive Marino in una lettera,⁶ come ricorda Andrea Zezza. L'esempio più ricco, emblematico e problematico allo stesso tempo, di questo «impazzimento» è costituito dalla *Galeria*, un progetto che, come mostra Carlo Caruso, matura negli anni cambiando via via, in una «variazione infinita» che diventa la cifra della sua scrittura e che nello stesso tempo si intreccia con diversi modelli: dall'idea di una raccolta di ritratti di uomini illustri, accompagnati dai rispettivi elogi, sulla scorta di Paolo Giovio, al progetto di un'edizione illustrata di componimenti brevi, di taglio epigrammatico, suggerito dalla edizione illustrata della *Gerusalemme liberata* del 1590, con le incisioni dei disegni di Bernardo Castello, fino alla complessa struttura del testo pubblicato nel 1619, in cui 624 poesie sono distribuite fra *Pitture* e *Sculture*, collocate nei luoghi del libro a stampa, appunto come le opere d'arte sono collocate nei luoghi della galleria. La tradizione

dell'epigramma ecfrastico della *Antologia greca* vien così rivissuta e ricreata alla luce dell'esperienza artistica contemporanea, del collezionismo e insieme del sovrapporsi fra luoghi fisici e luoghi mentali, spazi del libro e spazi degli edifici, che il diffondersi dell'arte della memoria aveva contribuito a creare.⁷ Oltre ai titoli di raccolte poetiche che indicano il libro come un edificio, possiamo ricordare in questo senso lo splendido passo di Galileo: «quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intiere, e le migliori, di pittori illustri».⁸ Gallerie e poemi si possono sovrapporre anche nella ricezione dei lettori-visitatori.

Marino, scrive Caruso, gareggia con l'opera d'arte nel senso che vuole ricreare l'eccitazione suscitata dall'incontro con l'immagine, «un'intera gamma di sensazioni contrastanti ma, nonostante ciò, miracolosamente compresente»; la poesia vuole così restituire una ricezione vicina all'immediatezza della comunicazione visiva.

Una galleria di testi poetici: questa mostra e il catalogo che la accompagna, cogliendo anche i frutti di una ricca e recente stagione di studi, ci aiutano a riflettere sulla complessità del rapporto fra poesia e arte, fra parola e immagine, e sull'idea stessa di collezione, e di galleria. Ce ne offre un ricco quadro Andrea Zezza e ci invita a farlo anche il saggio di Beatrice Tomei, che infatti si intitola *Collezionare immagini, opere e testi* e si conclude con l'idea di un «collezionismo accademico», per ricostruire il quale bisognerà tener presenti anche le diverse figure sociali che nelle corti fanno da mediatori fra i signori e gli artisti, e bisognerà anche allargare la ricerca, ad esempio ai carteggi, ai dibattiti che si svolgevano nelle Accademie, e alle tenzoni in versi.

A cogliere i segreti intrecci fra opere diverse, e il profondo dialogo con le immagini che le caratterizza ci invita il saggio di Emilio Russo, dedicato a individuare i legami sotterranei che uniscono, nella lunga e complessa gestazione, l'*Adone* e la *Strage de gl'Innocenti* da un lato, la *Galeria* dall'altro. «È come se i testi nella *Galeria*, a stampa nel 1619», leggiamo, «dovessero funzionare da anticipazione, annuncio o semplice richiamo ai cantieri più grandi dei due poemi che Marino ha in serbo oramai da molti anni, aggiungendovi il fascino indubbio di una triangolazione con opere figurative di grande rilievo, realizzate da alcuni dei più grandi artisti contemporanei. Un gioco di rispecchiamenti e di rilanci in puro stile mariniano». È così, ci mostra Russo, che opere celebrate nella *Galeria* evocano personaggi e miti che si possono accostare all'*Adone*. Memoria letteraria e memoria figurativa operano insieme, in una «mescidazione e fusione a caldo di materiali disparati, tra biblioteche e gallerie», dando vita a un testo in cui il frammento, l'immagine, hanno decisamente il sopravvento sulla narrazione, creando «un'opera costruita come una collezione». A riprova della sua lettura, il critico cita il passo di una lettera di Tommaso Stigliani, grande nemico di Marino, e quindi, possiamo osservare, attendibile. Marino, scrive Stigliani,

soggiugne ch'gli nel comporlo [l'*Adone*] non ha avuto intenzione di dilettrar col tutto, ma con le parti, pretendendo che quello si leggesse non filatamente dal principio alla fine, ma a squarci e in qua e in là [...] sì come il palazzo Vaticano, con tutto che non sia uno intero edificio, ma uno aggregato d'abitazioni e d'appartamenti, supera per la magnificenza delle stanze, e per la ricchezza, e per la copia, e per gli agi, quello de' Farnesi, che è uno edificio compiuto; così l'*Adone* con tutto che non abbia buon proporzion di parti, supera per l'eccellenza di quelle e per l'abbondanza gli altri poemi che son meglio intrecciati.⁹

Torna qui, ma dal punto di vista dell'autore, il paragone del poema con un palazzo che abbiamo trovato nel passo in cui Galileo esprime la sua ammirazione per l'*Orlando furioso*. È un paragone che, come si diceva, ci induce a recuperare l'antico legame fra i luoghi dei poemi, i luoghi fisici e i luoghi mentali. È un paragone, possiamo osservare, che può aiutarci a muoverci fra i diversi luoghi della mostra, con le loro affascinanti immagini, con la rete di connessioni che testimoniano e che abbiamo a lungo dimenticato.

1. Marino 1623, ed. 2013, I, pp. 99-136.

2. Ivi, I, p. 977 (X, 45).

3. Bruno 1584, ed. 2000, p. 27 e ss.; cfr. Battistini 1992.

4. Cfr. la descrizione della superficie lunare: Marino 1623, ed. 2013, I, pp. 974-975 (X, 39-40).

5. Ivi, I, p. 976 (X, 43).

6. Marino ed. 1966, n. 154.

7. Bolzoni L. 1995, pp. 198-202 e pp. 210-216.

8. Galilei 1587-1592 ca., ed. 1970, p. 503.

9. Stigliani 1627, pp. 117-118.



Marino tra Amore e Morte.

L'Adone e la Strage de gl'Innocenti

Emilio Russo

Nel corso della sua non lunghissima carriera letteraria, circa trenta anni, posto che assai poco sappiamo della prima stagione napoletana,¹ Marino impiega con costanza e con grande abilità una strategia di promozione preventiva delle proprie opere: le annuncia, le presenta come prossime alla stampa, descrive in anticipo le loro caratteristiche; in questo modo da un lato sollecita le attese di lettori comuni e di principi, ma soprattutto di scrittori sodali, dall'altro rivendica una superiorità nella società letteraria in termini di innovazione e di successi, condannando i rivali a consumarsi di rabbia.² In questo percorso due opere di fatto incomparabili come il poema su Adone e quello sulla strage degli innocenti corrono parallele e spesso persino appaiate negli annunci: e già solo la contiguità tra un'opera profana e un'opera sacra dice della natura ambigua ed eterodossa della musa mariniana, del resto non ascrivibile a nessun credo preciso se non a quello, incrollabile, della propria eccellenza letteraria.³

Ancora, *Adone* e *Strage* sono le due opere di più lunga permanenza sullo scrittoio del Marino: la *Strage* viene elaborata almeno per una ventina d'anni, e vedrà la luce solo postuma, all'inizio degli anni '30, in una serie di edizioni non coordinate;⁴ quasi un trentennio occorre invece a Marino per portare a termine l'*Adone*, annunciato con toni di ammirazione già negli ultimi anni del Cinquecento, in una lettera di Camillo Pellegrino, quando Marino era figura emergente a Napoli nella corte di Matteo di Capua.

Ho inteso far le meraviglie del poema d'Adone, che il Signor Marino ha per le mani, e tutto che dal suo felice ingegno il mondo si possa permettere assai, se ne sperano etiamdico le cose impossibili dalle quali nasce il credibile meraviglioso dei poeti.⁵

Un «poema d'Adone» che si può immaginare intriso, a quell'altezza, della maniera napoletana di fine secolo, tramato dunque di concettismo.⁶ Questa prima forma dell'*Adone* rimane tra le carte in lavorazione e passa a Roma con il Marino nella trasferta avventurosa del 1600, la prima delle tante fughe del poeta per lasciarsi alle spalle rigori e minacce di autorità politiche e religiose.⁷

Il poema riappare pochi anni dopo, nel 1605, ma già, di fatto, in un'altra stagione, con Marino ormai riconosciuto come un caposcuola, premiato dal successo indiscusso delle *Rime* del 1602 e arrivato in cima nelle gerarchie romane, alla corte del cardinal nipote di Clemente VIII, Pietro Aldobrandini.⁸ Quando molti si attendono la prova di maturità dell'epica, del resto più volte annunciata in pubblico e in privato nelle forme di una *Gerusalemme distrutta* di caratura

tassiana, Marino prepara e indirizza a Venezia un pacchetto di ben cinque poemetti, tra i quali appunto l'*Adone* e la *Strage de gl'Innocenti*. Le notizie al riguardo, comprese quelle di un'ombra di minaccia avanzata dagli inquisitori, ci arrivano da una lettera ben nota agli specialisti ma che conviene rileggere da vicino, almeno nelle parti dedicate ai due poemi, perché si tratta per diversi aspetti di un testo capitale. Così dunque, nell'aprile del 1605, Marino descrive il progetto di una stampa dell'*Adone*:

L'*Adone*, il quale è diviso in tre libri. Il primo contiene l'origine dell'innamoramento fra la dea e 'l giovane; e qui potrebbe entrare una figura d'Adone addormentato in un prato, con la faretra appesa ad un'arbore e i cani a' piedi, e la dea che gli sta sopra in atto di vagheggiarlo. Nel secondo si raccontano gli amori e i godimenti dell'uno e dell'altro; e vi sarebbe a proposito la figura di Venere e di Adone, che stanno trastullandosi in un boschetto abbracciati insieme, ovvero in atto di stare ascoltando gli uccelli, che vengono a mover lite inanzi a loro. Nell'ultimo si narra la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato.⁹

Queste invece la descrizione riservata alla *Strage*:

Séguita la *Strage* degl'Innocenti, divisa in due libri. Nel primo si potrà rappresentare la Crudeltà, con una face in una mano e nell'altra una sferza di serpi, e vestita tutta d'un abito fregiato di vipere, la qual viene a stuzzicare Erode mentre che dorme di notte; ovvero quando lo stesso Erode risvegliatosi fa convocare il consiglio de' suoi prencipi, ed espon loro la cagione de' suoi sospetti, assiso nel trono, che si descrive con una umbrella sopra il capo e con sei scalini con dodici leoni dai lati, due per ciascun gradile. Il secondo libro contiene la strage e la uccisione de' miseri bambini, *la quale si potrà dipingere conforme al solito*.¹⁰

Fig. 1 Bernardo Castello, *Erminia tra i pastori*, 1602 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 9434, recto.



Secondo un'impostazione valida anche per gli altri testi che sono presentati nella lettera (*Il Polifemo cieco*, *Il pescatore*, *I Sospiri d'Ergasto*, tutti dal profilo quanto meno incerto),¹¹ Marino parla dell'*Adone* e della *Strage* in relazione a immagini, a partire da un orizzonte figurativo. Questo avviene, naturalmente, perché la lettera è indirizzata al pittore ligure Bernardo Castello,¹² interlocutore fondamentale di questi primi anni del Seicento, utile per Marino anche per tessere una serie di legami con il mondo artistico, genovese e non solo.¹³ E questo avviene anche perché Marino ha il progetto di replicare il grande precedente della *Gerusalemme liberata* che era stata accompagnata appunto da incisioni tratte da immagini del Castello (fig. 1), con una prima edizione del 1590 e una nuova stampa nel 1604:¹⁴ era un modello di grande successo che, particolare non secondario, Marino intendeva riprendere non pubblicando un poema epico ma appunto un gruppetto di poemi di materia assai eterogenea. Quello che qui importa, in ogni caso, è che *Adone* e *Strage* si costruiscano in relazione a immagini che fanno parte di un patrimonio figurativo comune (si noti, per il brano sulla *Strage*, l'indicazione conclusiva: *la quale si potrà dipingere conforme al solito*), patrimonio che Marino segue come traccia anche nell'impostazione narrativa delle opere. A questa altezza i due poemi hanno una struttura narrativa esile (tre libri per l'*Adone*, due libri per la *Strage*) che poi, soprattutto nel caso dell'*Adone*, andrà incontro a un eclatante meccanismo di dilatazione.¹⁵

Fissato, quasi simbolicamente, questo snodo comune e questa matrice condivisa, e una volta tramontata l'ipotesi di una stampa veneziana, i percorsi delle due opere rimangono di fatto sommersi per una decina d'anni, fino al 1614, quando vengono annunciate, con fisionomia non troppo mutata, nella cosiddetta *Lettera Claretti*, una complessa prosa di presentazione delle tante opere in cantiere che Marino pubblica a margine di *Lira* III, facendola firmare dal conte Onorato Claretti, funzionario di Carlo Emanuele I di Savoia,¹⁶ ma indubbiamente scrivendola in prima persona.¹⁷ *L'Adone* ha in questi anni subito un allargamento, diventando un poema in quattro libri:

L'Adone, il quale è poco meno di mille stanze, et in questo si compiacque egli ne' primi anni della sua gioventù alquanto di vaneggiare. È distribuito in quattro libri, cioè Amori, Trastulli, Dipartita e Morte.¹⁸

A contare non è tanto l'indicazione di un poema giovanile (*si compiacque egli ne' primi anni della sua gioventù*), composto persino nei primi anni napoletani, né quell'indicazione sul *vaneggiare*, come per un esercizio poetico all'insegna della leggerezza sensuale, ma, come ha indicato Pozzi, l'aggiunta di un canto dedicato alla *Dipartita* di Venere da Adone, con l'allontanamento della dea che prelude alla morte del giovane.¹⁹ Una mossa decisiva perché apre la perfetta struttura ternaria del poemetto a una serie di possibili aggiunte, allargamenti, interposizioni. Per la *Strage*, nel paragrafo immediatamente precedente, invece si legge:

Gl'Innocenti in quattro libri, e ciascun libro dintorno ha dugento stanze. Il primo ha l'origine del sospetto di Erode. Il secondo il consiglio de' suoi Satrapi. Il terzo l'esecuzione della strage. Il quarto l'arrivo di quell'anime al Limbo.²⁰

I libri della *Strage* sono dunque passati da due a quattro, con l'aggiunta di una conclusione che prevede l'arrivo delle *anime al Limbo*, e le dimensioni sono simili a quelle dell'*Adone*, non lontane dal migliaio di stanze. Nei due brani della *Lettera Claretti* vengono meno, come è evidente, i riferimenti alla sezione figurativa che dominavano nella lettera a Bernardo Castello, e questo proprio mentre nella *Lettera Claretti* ha guadagnato un eccezionale rilievo un progetto cui Marino lavora dalla fine del primo decennio del secolo e che è tutto figurativo, la *Galeria*.²¹

Malgrado queste descrizioni così asciutte, con le loro direttrici antitetiche sul piano dei temi, e malgrado rimangano in sospeso, come cantieri tenuti aperti da Marino all'altezza del 1614 e poi ancora negli anni successivi in Francia, l'*Adone* e la *Strage* conservano tutta intera la loro radice figurativa e si specchiano nel poderoso cantiere tra poesia e arte che Marino sta costruendo nella *Galeria*. Non è forse un caso che la *Galeria* si apra su Venere prima (il testo inaugurale è per una Venere *in atto di scoprirsi a Marte* di Palma il Giovane, seguito da un testo per una Venere *assisa in una conca* di Bernardo Castello)²² e poi sugli amori di Venere e Adone (celebrando opere di artisti come appunto Palma il Giovane, Morazzone, Francesco Vanni),²³ né che, ancora, nella zona sacra delle *Istorie* un breve ma decisivo componimento (il madrigale *Che fai, Guido, che fai?*) dedicato appunto alla strage degli innocenti da parte di Erode venga spostato tra Giovanni Battista Paggi e Guido Reni (fig. 2), riprendendo due dei capolavori più importanti di quegli anni sul tema.²⁴ Nel gioco di tempi sovrapposti determinato da Marino con la composizione e gestione dei propri scritti, i testi sul mito di Adone e quelli sull'episodio biblico della *Strage* escono all'interno della *Galeria* prima delle opere dedicate a quegli stessi temi che Marino pure ha annunciato da tempo: ed è come se i testi nella *Galeria*, a stampa nel 1619, dovessero funzionare da anticipazione, annuncio o semplice richiamo ai cantieri più grandi dei due poemi che Marino ha in serbo oramai da molti anni, aggiungendovi il fascino indubbio di una triangolazione con opere figurative di grande rilievo, realizzate da alcuni dei più grandi artisti contemporanei.²⁵ Un gioco di rispecchiamenti e di rilanci, in puro stile mariniano.



Fig. 2 Guido Reni, *Strage degli innocenti*, 1611. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

e inserita all'interno del canto XVIII del poema (figg. 3-4).³⁰ La richiesta del primo *quadretto* mira, dunque, a nutrire la collezione di Marino, ordinata e omogenea anche in termini di misure (*per mettergli nel mio studio fra molti altri d'eccellenti maestri, ch'io n'ho fatti fare della medesima misura*), in un dialogo implicito con le trame della sua opera più importante. L'altra richiesta indirizzata sempre al Palma riguarda una scena di Venere e Marte, e richiama il rapporto con un signore e un collezionista di prima grandezza come Giovan Carlo Doria, al quale nei mesi precedenti era stata dedicata la prima parte della *Galeria*.³¹

Simile un'altra lettera, con ogni probabilità da collocare nel settembre 1620, indirizzata a Torino, a Lorenzo Scoto, con una richiesta di intercessione presso il pittore francese Louis Brandin:

servigio segnalato e non mancarmi, cioè pregare monsù Brandin a farmi tre quadretti della misura ch'io vi mando qui inclusa: in uno desidero Mercurio ed Apollo, quando si donavano l'un l'altro la lira, ed il caduceo di quel medesimo disegno appunto ch'egli fece al signor conte di Rovigliasco; nell'altro Venere, quando si fa acconciare la testa inanzi allo specchio dalle tre Grazie, come quello che fece al signor conte Gioia, se ben non ha da esser sì grande né così largo per traverso;

A questo rapporto tutto implicito con la *Galeria*, per l'*Adone* si aggiunge un ulteriore elemento, più complesso e insieme più affascinante. Accanto al Marino scrittore si collocano infatti le mosse del Marino collezionista, secondo traiettorie che solo in astratto è possibile tenere disgiunte.²⁶ La dinamica riguarda soprattutto l'*Adone*, perché le richieste di opere d'arte che Marino indirizza con insistenza in Italia sono tutte di argomento profano e non riguardano mai, a stare ai documenti che fin qui conosciamo, la materia sacra. Al contrario, i *desiderata* mariniani vanno spesso a toccare il mito di Adone, come in questa lettera più volte ricordata dagli specialisti:

Ora io vi voglio pregare d'un altro servigio, ed è ch'io desidero tre quadretti in tela, cioè un dal signor Malombra e due dal signor Palma, per mettergli nel mio studio fra molti altri d'eccellenti maestri, ch'io n'ho fatti fare della medesima misura. [...] Nell'uno del signor Palma ha da essere *Adone morto dal cinghiale o moribondo e Venere che lo piagne, con qualche amorino attorno*. Nell'altro ha da essere Marte, che si fa spogliar l'armatura da una ninfa per andarsi a corcar con Venere, la quale ignuda l'aspetta in letto. Questa medesima invenzione fu da lui dipinta in un altro quadro, ch'io ebbi da esso signor Palma, ma grande, il quale al presente è in potere dell'illustrissimo signor Giovan Carlo Doria, che mel dimandò ed io glielo donai. Ora desidero le medesime figure nella medesima attitudine ma più piccole e situate più strettamente secondo la capacità del quadro, come vedrete di sotto.²⁷

La lettera è datata da Fulco all'ottobre del 1619,²⁸ e a quell'altezza è verosimile che la scena di Venere china sul corpo di Adone morente,²⁹ una delle più incisive sia in termini letterari che figurativi, fosse stata già scritta



Fig. 3 Iacopo Negretti, detto Palma il Giovane, *Venere e Adone*, 1620 circa. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 2009.82.2.

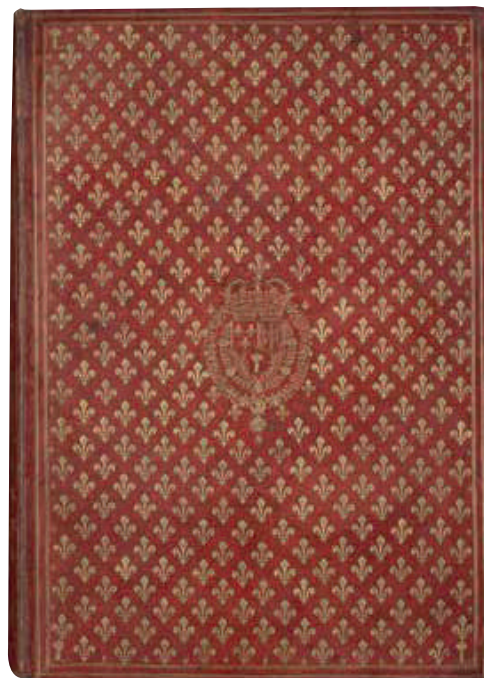


Fig. 4 Coperta gigliata dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, 1623. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

nell'ultimo *Venere in atto dolente, quando gli amorini gli menano il cinghiale innanzi*, conforme a quel disegnetto che me ne fece.³²

Un brano per diversi aspetti decisivo: per l'indicazione della *misura* dei quadretti (*la misura ch'io vi mando qui inclusa*), a indicare la volontà/necessità di costituire una serie omogenea anche per dimensioni;³³ per il ricordo di altre opere già realizzate da Brandin e che Marino doveva aver visto oramai diversi anni prima in Italia;³⁴ infine per la progressione che vede, sulla materia di Adone (sia la toeletta di Venere, sia e in particolare il processo al cinghiale che avviene dopo la morte del giovane, nella seconda parte del canto XVIII),³⁵ un passaggio dal *disegnetto* al dipinto, seguendo le due collezioni distinte di disegni e tavole.³⁶ Ma, all'altezza di questi ultimi anni francesi, l'*Adone* ha ormai assunto proporzioni considerevoli, si è dilatato e ha così inghiottito parte dei cantieri secondari, diventando per certi versi una rassegna raffinata di miti ovidiani.³⁷ Ed è in ragione di questa nuova natura del poema, che è un poema di pace ma soprattutto un poema di celebrazione della mitologia classica e della sua forza di fascinazione,³⁸ che alle ottave dell'*Adone* possono essere senz'altro avvicinate diverse delle opere celebrate nella *Galeria*. Qui basteranno pochi esempi, dal mito di Narciso trattato nella *Galeria* intorno a dipinti di Francesco Vanni e ancora di Bernardo Castello³⁹ e poi disteso nel canto V dell'*Adone*, al mito di Amore e Psiche celebrato nella *Galeria* grazie a una tela di Pietro Malombra e che poi, sulla scorta dei precedenti di Apuleio e del volgarizzamento di Ercole Udine, va a occupare l'intero canto IV del poema.⁴⁰ O ancora il mito, sensuale e funzionale a una dilatazione sontuosa, del giudizio di Paride, che Marino aveva inserito nella *Galeria* in relazione a un'opera del *Cornelio Fiammingo*, e per il quale poteva conoscere opere del Rubens italiano o di Turchi,⁴¹ e a cui poi aveva riservato il canto II sulla base anche di un recente libretto francese (il *Jugement de Paris* di Jean Puget de la Serre) stampato a Parigi nel 1616.⁴² O ancora la sezione sul mito di Polifemo, Aci e Galatea che si colloca nel canto XIX,⁴³ in connessione con tante opere, dal disegno della *Galatea* del Cavalier d'Arpino fino al *Polifemo con Galatea* di Annibale Carracci,⁴⁴ e che va a riprendere quell'antico progetto espresso nella lettera al Castello del 1605.

Tutti episodi che si nutrono della passione irrefrenabile, davvero meravigliosa, del Marino per l'arte,⁴⁵ nei quali la versificazione sembra collocarsi congiuntamente nell'alveo di una ster-

Fig. 5 Louis Brandin (attr.),
Il giudizio di Paride, inizio del
 XVII secolo. Parigi, Musée du
 Louvre, Département des Arts
 graphiques, inv. 1535, recto.



minata memoria letteraria e di una cospicua memoria figurativa. Quanto risulta, almeno per le zone che meglio conosciamo, è un addensarsi di elementi nell'impasto dei versi, che finisce per rendere vertiginosa e per larghi tratti imperscrutabile la scrittura mariniana, e finisce di conseguenza per rendere talora piatte, monodimensionali, le operazioni pure meritorie di ricerca e individuazione dei modelli, la sfida che da sempre gli esegeti raccolgono rispetto alla celebre affermazione mariniana sull'imprevedibilità delle proprie fonti:

Assicurinsi nondimeno cotesti latroncelli che nel mare dove io pesco et dove io traffico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo.⁴⁶

Una tracotanza, quella di Marino, che si fonda su un'operazione di mescolazione e fusione a caldo di materiali disparati, tra biblioteche e gallerie;⁴⁷ e che avviene non solo sulla misura ampia degli episodi, ma anche sulla scala contenuta di poche ottave, come in un caso celebre di un'ottava del canto VI dell'*Adone*:

VI 179

Or, dov'altri donzelli in varie guise
de' primieri elementi apprendean l'arte,
il malvagio scolar giunto s'assise
ne la più degna ed onorata parte;
quindi poi sorto, a recitar si mise
la lezion su le vergate carte
e, quasi pur con indice o puntale,
la tabella scorrea con l'aureo strale.

La descrizione dell'educazione di Amore per opera di Mercurio va a chiudersi sul particolare del *malvagio scolar* che segue la lettura con l'*aureo strale*. Sembrerebbe un particolare minimo, se il medesimo dettaglio non tornasse in un'altra lettera scritta dalla Francia, all'interno di una richiesta di un quadro indirizzata, tramite Giovanni Battista Ciotti, al giovane Raffaello Vanni:

Il soggetto potrà scegliere a suo beneplacito tra i seguenti. Se si diletta di far molte figure, potrà far Minerva quando va a visitar le Muse in Parnaso. Se ama di farne poche, faccia Mercurio quando ruba gli armenti ad Apollo e Batto pastore che discopre il furto; ovvero il medesimo Mercurio in atto d'insegnare a leggere ad Amore, il quale Amore gli stia innanzi a prender la lezione, scorrendo la carta con la punta dello strale, e Venere in disparte che lo stia rimirando e ridendo.⁴⁸

Ancora un intreccio, difficile in questo caso da determinare in termini di cronologia relativa, tra i percorsi della poesia e i sentieri del collezionismo, anche solo tentato.

Si può però, credo, fare un passo ancora, e ipotizzare che nel caso dell'*Adone* Marino abbia fatto valere il modello di marca figurativa non solo nella confezione delle singole tessere, ma anche nella tecnica di loro impaginazione all'interno di una sequenza blandamente narrativa (padre Pozzi parlava di «anarrazione»)⁴⁹ ove i miti vengono accostati l'uno all'altro come in una collezione.⁵⁰ E che il Marino non tenesse particolarmente all'aspetto narrativo è provato, oltre che dall'impianto stesso dell'*Adone*, da una serie di testimonianze, a partire da quella in cui era proprio l'autore a consigliare una lettura non continuata del poema, ma piuttosto rapsodica, per cogliere non lo sviluppo quanto la fattura dei singoli tasselli. A riferire il tutto era Tommaso Stigliani, il nemico più ostinato, che così raccontava:

Appresso [Marino] soggiugne che egli nel comporlo non ha avuto intenzione di dilettrar col tutto, ma con le parti, pretendendo che quello si leggesse non filatamente dal principio alla fine, ma a squarci in qua e in là. Della qual seconda ragione egli arreca per conferma due esempi. Il primo è che sí come ai riguardanti diletta molto un libro di disegni stampati, nel qual non sia figura veruna, ma separati membri (cioè occhi, orecchie, braccia, gambe e simili), fatte da' pittori per insegnare a' giovani di disegnare, così esse parti del detto poema, leggendosi divisamente, e senza badare a dipendenza, potrebbero dilettere non meno che farebbe il tutto se fusse bene unito, e serviranno a' principianti per tipo di comporre. Il secondo esempio è che sí come il palazzo Vaticano, con tutto che non sia uno intero edificio, ma uno aggregato d'abitazioni e d'appartamenti, supera per la magnificenza delle stanze, e per la ricchezza, e per la copia, e per gli agi, quello de' Farnesi, che è uno edificio compiuto; così l'*Adone* con tutto che non abbia buon proporzion di parti, supera per l'eccellenza di quelle e per l'abbondanza gli altri poemi che son meglio intrecciati.⁵¹

Brano per tanti aspetti fondamentale, anche per quel riferimento doppio al mondo dell'arte (il libro di disegni stampati e persino il palazzo Vaticano) come termini di paragone convenienti al

poema grande su Adone. Al di là dei tentativi di individuare messaggi riposti di ordine morale, o anche eleganti strutture a due fuochi, l'*Adone* in effetti si offre al lettore come una raccolta pregiata di frammenti della maniera mariniana.⁵² Quello che sembra operare non è dunque un principio di coerenza tra gli episodi, o uno stringente nesso logico-causale, ma piuttosto un principio di accostamento e di accumulo che si fa spazio accanto, e sovente persino in contrasto, all'esile trama degli amori di Venere e Adone. Un'opera costruita come una collezione, nella quale il rapporto con la dimensione figurativa diventa qualcosa che va oltre il capriccio dell'invenzione, l'estro della singola immagine, ma permea la struttura, per *tableaux* accostati, del poema più lungo della letteratura italiana.

Si tratta di qualcosa che è molto evidente nei canti mitologici, quelli che costituiscono la massa dominante del poema: lasciando da parte i canti III, VIII, XVIII, in un certo senso la base originaria del poema su innamoramento, amore e morte, abbiamo i canti I-II, poi ancora IV-VII, il canto IX, e poi ancora i canti XVII-XX, mentre su altre zone del poema altri vettori mettono in ombra la materia mitologica, per dar modo a Marino di celebrare ad esempio le glorie sabaude della guerra del Monferrato (canto X) o le bellezze femminili francesi che davano lustro alla corte di Maria de' Medici.⁵³ E altro sarebbe il discorso per i canti XII-XIV, la parentesi romanzesca che rimane ancora oggi forse la più misteriosa nell'impianto del poema, per il canto XV della partita a scacchi, per il canto XVI del concorso di bellezza. Si tratta, in questo caso, di pezzi di bravura che stanno fuori dall'asse mitologico, ma forse non da matrici figurative, che andranno individuate in ricerche di taglio interdisciplinare, in concorso con le perlustrazioni necessarie di ciò che ci rimane della biblioteca di Marino.⁵⁴

Un discorso in parte analogo, ma di portata più contenuta, va condotto per le future indagini da dedicare al poema sacro, muovendo per forza di cose dai suoi accidentati destini editoriali.⁵⁵ La *Strage de gl'Innocenti* torna tardi in prima fila nei progetti di Marino, proprio in corrispondenza delle prime disavventure italiane dell'*Adone*. Rientrato in Italia su invito e rassicurazione di Gregorio XV Ludovisi,⁵⁶ Marino si trova di fronte al papato di Urbano VIII (eletto nell'agosto del 1623) e intuisce presto il cambio di scenario.⁵⁷ Non è un caso che la prima lettera che risulta scritta da Roma, nell'edizione Guglielminetti dell'epistolario, parli proprio di una lettura pubblica della *Strage*:

Sono invitato per dimattina a pranzo da' signori conservatori di Roma nel loro appartamento in Campidoglio, ma non ho voluto accettar l'invito senza V.S. [...] Dopo pranzo io leggerò un canto della *Strage degl'innocenti*.⁵⁸

Non sarà stato un episodio isolato e si può, direi si deve, immaginare un Marino impegnato a spostare sull'epica luttuosa della *Strage* l'attenzione delle gerarchie romane, proprio mentre sull'*Adone* si addensavano sospetti e si profilavano ostacoli. Già dalla Francia, ma già nella prospettiva di un rientro in Italia, Marino aveva rovesciato i giudizi di amici e sodali, mostrando una preferenza per il poema sacro:

Tengo in procinto la *Strage degl'innocenti*, a mio gusto una delle migliori composizioni che mi sieno uscite della penna e senza comparazione più perfetta dell'*Adone*, il qual poema presso di me non è in tanta stima quanta ne fa il mondo.⁵⁹

L'obiettivo, soprattutto dopo il ritorno a Roma, era quello di temperare le lascivie con la descrizione opulenta della *Strage*. Risulta difficile, allo stato, dire se, come voleva padre Pozzi, le ottave della *Strage* fossero un prodotto lontano nel tempo,⁶⁰ per larga parte un relitto di un'altra stagione, o se, come pure appare plausibile, Marino avesse rimesso mano al poema

che si trascinava da anni in quelle convulse e amare settimane del 1623, poco prima di essere costretto all'umiliazione di una abiura nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva.⁶¹ Certo è che le pubbliche letture non portarono a una stampa seguita dall'autore e lasciarono invece lo strascico complesso di tre stampe postume, neppure omogenee in termini di testo e di articolazione interna:

Napoli, Beltrano, 1632 (due libri)

Roma, Mascardi, 1633 (sei canti)

Venezia, Scaglia, 1633 (quattro libri).⁶²

Questo lo sviluppo dell'opera, scandito sui quattro canti dell'edizione veneziana, nella suddivisione più seguita dalle ristampe secentesche e accolta anche da Pozzi nell'edizione moderna.⁶³ Dopo le ottave proemiali, l'azione muove da un concilio di demoni entro il quale Lucifero trama una vendetta contro Dio che consiste nello sterminio degli Ebrei: la Crudeltà viene inviata da Erode e gli si presenta come Giusippo, il fratello morto (canto I). Reso furioso, Erode convoca il concilio dei Satrapi che delibera la strage dei fanciulli. La Pietà, invocata da Rachele, si rivolge inutilmente a Dio per evitarla, mentre un Angelo cerca, nella casa del Sonno, una Visione da inviare a Giuseppe per avvertirlo dalla minaccia e procurare l'esodo in Egitto (canto II). Segue una lunga descrizione della strage (canto III) che si chiude con il canto di David dopo l'ingresso degli Innocenti nel Limbo (canto IV). Come è evidente, dopo l'esordio sul concilio infernale, sul modello di *Gerusalemme liberata*, IV, Marino indulgeva a parentesi descrittive nei canti I-II (con lunghe descrizioni della figura di Rachele, della Pietà, persino di Dio, con la distesa esposizione del concilio dei Satrapi), prima dell'esplosione della strage, nella quale operava quel binomio di *orrore-diletto* alla radice dell'intera opera.⁶⁴

Nell'insieme della *Strage de gl'Innocenti*, comunque, la componente figurativa annunciata nella lettera a Castello, e certo incrementata dall'ammirazione per le opere di Paggi, di Guido Reni, ma certo anche di altri, dalla lunga e complessa tradizione figurativa che rimontava a Raffaello e a Marcantonio Raimondi,⁶⁵ rimaneva a costituire un perno della scrittura di Marino, abbinata – con mossa d'azzardo degna del cavaliere – a quella *Umanità di Cristo* di Pietro Aretino che figurava, come tutte le opere dell'Aretino, all'*Indice dei libri proibiti* da una manciata di decenni.⁶⁶ Una sovrapposizione che, una volta ancora, rende l'opera mariniana un dossier complesso da analizzare, secondo percorsi interdisciplinari che attendono di essere tracciati in un nuovo commento puntuale. Si rilegga intanto, a riprova di una precisa poetica mariniana, l'ottava di apertura del canto III, in cui giusto prima di avviare la descrizione della strage viene richiamata l'arte pittorica del Cavalier d'Arpino:

Deh perché la mia lingua e lo mio stile
non punge al par de le crudeli spade,
perché potesse in ogni cor gentile
mille piaghe stampar d'alta pietade?
O perché la mia penna oscura e vile,
ch'a ritrar tanti orror vien meno e cade
del gran martirio ebreo l'istoria amara
Arpin dal tuo pennello non impara?
(*Strage*, III, 1)

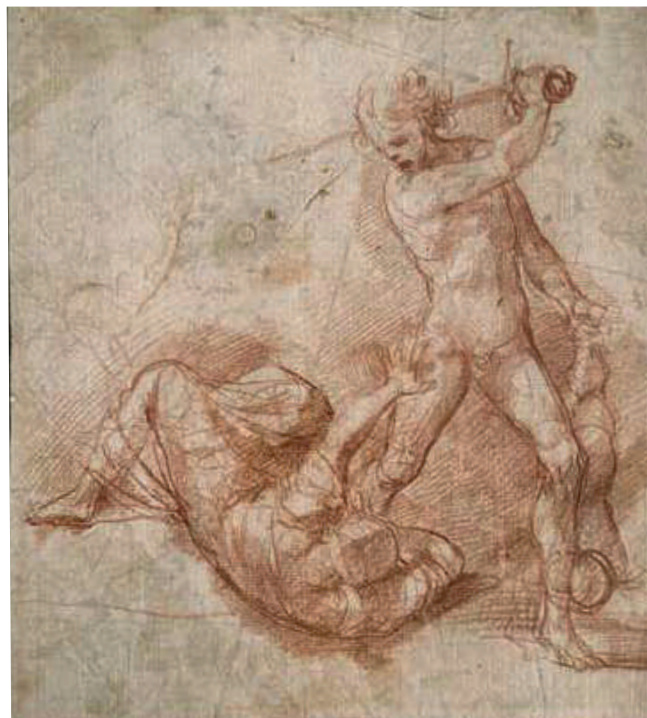


Fig. 6 Cavalier d'Arpino, *Strage degli innocenti*, inizio del XVII secolo. Oxford, Christ Church Gallery, inv. 0394.

Fig. 7 Nicolas Poussin, *Il Trionfo d'Ovidio*, 1624-1625. Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini.



Non una descrizione, quanto una menzione d'omaggio che rimane una volta ancora senza un riferimento puntuale; in ogni caso, in bella evidenza, è la dichiarazione di un orizzonte implicito e allo stesso tempo lasciato indefinito,⁶⁷ che rimarrà vigente, per l'opera del Cesari come per quella di molti altri artisti (fig. 6), in tutta la lunga sezione di descrizione della strage, alimentata anche dal modello nascosto di Aretino. Così, ad esempio, nella scena dei cinque figli straziati di fronte alla madre di *Strage*, III, 70-71: ottave sontuose, tra le più belle del *corpus* mariniano, che presuppongono opere d'arte e che poi si proiettano in avanti verso altre opere d'arte, a partire dalle versioni della *Strage* elaborate in quegli stessi anni da Nicolas Poussin.

E, in attesa di nuove indagini sulla trama dei due capolavori, per i quali i tempi sembrano ormai maturi, questa ripresa a valle appare la linea più profondamente mariniana, che si dipana silenziosa ma ben avvertibile a partire dalle edizioni dell'*Adone* e della *Strage*: oltre il 1623 della *princeps* parigina del poema del secolo ci sono i capolavori di tema adonio (o latamente mariniani) del primo Poussin romano,⁶⁸ da *Venere e Adone* al *Trionfo di Ovidio* (fig. 7);⁶⁹ oltre i primi anni '30 delle diverse stampe del poema sugli Innocenti c'è la larga ripresa della tradizione figurativa sulla *Strage*, appunto Poussin, ma poi anche Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione, Pietro Testa⁷⁰. I semi della poesia mariniana, così contrastati e quasi sradicati con violenza dal terreno della letteratura, complice la condanna del Sant'Uffizio e la cortina di prudenza che scese sulle opere principali, attecchivano e risultavano fertili nel mondo dell'arte. Un trapianto che, c'è da immaginarlo, avrebbe lusingato, persino appassionato la fantasia del Cavaliere.

1. Per le ricostruzioni biografiche moderne (che riprendono e integrano le biografie antiche di Baiacca 1625; Chiaro 1632 e quella di fine Ottocento di Borzelli 1898) si vedano: Martini 2008; Russo 2008a, pp. 17-44.
2. Su questo aspetto della poetica mariniana si veda ivi, pp. 317-339.
3. Si veda al riguardo anche Carminati 2008.
4. Per un quadro iniziale si può rinviare all'edizione curata da Giovanni Pozzi nel 1960, con una soluzione in termini di testo e commento che andrà rivista e aggiornata alla luce della nuova stagione di studi.
5. La lettera si legge in Borzelli 1898, pp. 209-210; per l'ambiente di Matteo di Capua, essenziale per la prima stagione di Marino a Napoli, si veda Zezza 2021; *Arti e lettere a Napoli* 2020 (in particolare Zezza 2020a, pp. 41 e ss.).
6. Per questa fase iniziale del percorso dell'*Adone* si vedano Russo 2008a, pp. 251-254; Russo 2010; e anche quanto raccolto nell'introduzione ad *Adone* in Marino 1623, ed. 2013, pp. 5-29.
7. Per una ricostruzione della parabola biografica di Marino sulla base dei nuovi documenti emersi soprattutto in relazione ai verbali del Sant'Uffizio si veda Carminati 2008, volume ricco di documentazione essenziale. Sempre a cura di Carminati si veda Baiacca 1625, ed. 2011.
8. Per un quadro sull'ambiente della corte di Pietro Aldobrandini si rinvia a: Robertson 2008; Testa 2009; Robertson 2015, in particolare pp. 57-121; Testa 2021.
9. Marino ed. 1966, n. 35.
10. *Ibidem* (sono sempre miei i corsivi, a testo e in nota, in assenza di indicazioni contrarie).
11. Un ragguaglio delle notizie disponibili su questi progetti in Russo 2008a, pp. 72-75.
12. Per la figura di Castello si veda ancora Erbentraut 1989; per la sua relazione con il mondo dei letterati, e soprattutto con Chiabrera: Stagno 2008; Lukehart 2012; e ancora Orlando 2022; ancora utile pure Fusconi 1978.
13. Per le relazioni tra Marino e Castello anche in rapporto a Chiabrera si veda Carminati 2016; su Marino e il mondo artistico genovese soprattutto Farina 2002, imperniato intorno alla figura di Giovan Carlo Doria.
14. Si tratta dell'edizione Tasso 1590, per diversi aspetti fondamentale; si veda Erbentraut 1989, pp. 227-229. Per una successiva ristampa del 1613 a Marino sarebbero stati richiesti degli argomenti in ottave per introdurre i canti, proprio per il tramite di Castello. Il poeta avrebbe seccamente rifiutato, con questi argomenti: «Io, se ben non son tale, che possa impromettere di me nulla di buono, ho però data qualche aspettazione delle cose mie, e vorrei pur corrispondere al concetto che ne ha fatto il mondo; il quale, se dopo tanti anni e tanta opinione, sperando qualche scoppio segnalato, vedesse alla fine i monti partorire un topo, dico quattro argomenti sopra la *Gerusalemme*, avrebbe ragionevolmente materia non solo di scandalo, ma di riso. Siam lecito in confidenza di rompere il freno della modestia e di smoderare alquanto in arroganza. *Iddio mi dotò (la sua mercé) d'intelletto tale, che si sente abile a comporre un poema non meno eccellente di quel che si abbia fatto il Tasso*» (Marino ed. 1966, n. 77). Per un quadro sul tema, tra edizioni e opere originali, si veda Martini 2013.
15. Per la crescita dell'*Adone* ricordo le splendide pagine di Giovanni Pozzi nella sua *Guida alla lettura* che accompagna l'edizione *Adone* (Marino 1623, ed. 1988, II, pp. 103-121); si veda anche Russo 2010, soprattutto mirato alla stagione parigina.
16. Su Claretti la ricostruzione che si legge in Russo 2005b; Carminati 2012.
17. Per la ricostruzione della *Lettera Claretti*, andata incontro a modifiche non secondarie nel corso della stampa Ciotti del 1614, si veda la presentazione e l'edizione che si leggono in Russo 2005a, pp. 101-137. Da questa edizione, con relativa parafrasatura, riprendo le citazioni che seguono.
18. *Lettera Claretti*, 43.
19. Si vedano le note di Pozzi in Marino 1623, ed. 1988, II, pp. 107 e ss.
20. *Lettera Claretti*, 42.
21. Per la storia della *Galeria* rinvio al quadro aggiornato offerto da Caruso 2021, nonché al saggio ancora di Carlo Caruso presente in questo stesso catalogo.
22. Per il primo componimento si vedano il commento in Caruso 2002, le note di Russo 2021 e soprattutto l'accurata ricostruzione dei rapporti tra Marino e Palma che si legge ora in Tomei 2024.
23. I testi di questa prima sezione della *Galeria*, intitolata alle *Favole*, insieme a quelli di matrice sacra, intitolati alle *Istorie*, sono al momento in cui scrivo in corso di stampa all'interno del primo volume di una nuova, e attesissima, edizione critica e commentata della *Galeria*: l'edizione è coordinata da Carlo Caruso, e realizzata dallo stesso Caruso, da Lorenzo Sacchini e Beatrice Tomei sul piano del commento, da Marco Landi sul piano del testo critico.
24. Cospicua la bibliografia, soprattutto sul capolavoro di Reni: per cui si vedano almeno Guido Reni e l'Europa 1988; Iseppi, Tomei 2022, pp. 83-107, 182-188; per Paggi almeno Galassi 2000. Per quanto attiene al testo di Marino, che nel manoscritto autografo di Torino viene collegato all'opera di Paggi (Landi 2017) e che poi invece è spostato su Reni nella stampa della *Galeria* del 1619, si rinvia a Caruso 2009b; con una nuova ipotesi critica e filologica Tomei 2022.
25. Su questi aspetti, e su alcune tangenze testuali tra *Galeria* e *Adone*, rinvio a Russo 2021.
26. Si tratta della linea interpretativa proposta negli studi di Fulco, apparsi a partire dalla fine degli anni '70 del Novecento, e poi raccolti in Fulco 2001, studi che hanno inciso in profondità sull'ultima stagione di indagine; per una serie di aggiunte postume, prelevate da studi di Fulco rimasti inediti: Fulco 2010; Fulco 2011. Oltre ad alcuni saggi precedenti (come Berti Tescas 1952; Ackerman 1961; Cropper 1991; Cropper 1992), si vedano anche alcune notazioni in Russo 2016 e Russo 2018 ma soprattutto ora Tomei 2024.

27. Marino ed. 1966, n. 133. Su questa lettera, e sulle opere di Palma il Giovane a essa riconducibili, si vedano Russo 2021, pp. 114-116 e soprattutto Mason Rinaldi 1984, pp. 88-91; Mason Rinaldi 1990, p. 186.
28. Per la datazione di questa e delle altre testimonianze epistolari del periodo francese faccio riferimento alla tabella di datazione presente in Fulco 2001, pp. 204-205. A una nuova edizione critica e commentata dell'epistolario, con verifica delle singole datazioni, lavora da anni Clizia Carminati, per cui si vedano i lavori preparatori in Carminati 2012.
29. Si vedano al riguardo lo studio di ampio respiro presente in Caruso 2013; per la resa figurativa della morte di Adone in relazione a Marino Mandarano 2010a.
30. Si veda il commento in Marino 1623, ed. 2013, II, pp. 1937-1941.
31. Si vedano: Farina 2002; quanto proposto in Russo 2021, pp. 105-120; il bilancio in Tomei 2024, pp. 123-127.
32. Marino ed. 1966, n. 155.
33. Al riguardo si veda anche la testimonianza valorizzata in Carminati 2021.
34. Su Brandin si rinvia a: Thuillier 1980; Serooskerken 2002; Failla 2009; in relazione a questa lettera si veda ancora Russo 2021, pp. 117-118.
35. Per l'episodio del canto XVIII: Cabani 2005a; Cherchi 2009.
36. Per le due collezioni si veda il bilancio ora disponibile in Tomei 2024.
37. Così Marino aveva annunciato in una lettera collocata da Fulco alla fine del 1616: «L'Adone è in procinto di stamparsi, e finalmente è ridotto a tale ch'è quasi maggior del *Furioso*, diviso in ventiquattro canti. Gli amici se ne compiacciono e mi sforzano a publicarlo. *Non so come riuscirà, ma insomma è fabbrica risarcita, o (per meglio dire), gonnella rappezzata*» (Marino ed. 1966, n. 121); si veda anche l'altra testimonianza epistolare rinvenuta da Clizia Carminati e sempre relativa alla poetica di aggregazione attiva nel poema: Carminati 2013b. Sul rapporto tra Marino e Ovidio: Russo 2008a, pp. 332-339, con recupero della bibliografia precedente.
38. Fondamentale in questa chiave Fulco 2001, pp. 83-117; Fulco 2011; si veda anche Frare 2010.
39. Per Francesco Vanni mancano in realtà notizie su opere di ambito profano; si vedano: *Francesco Vanni* 2013; Tomei 2024, *ad indicem*.
40. Si veda Besomi 1989.
41. Per Turchi si veda Scaglietti Kleschian 2019, ai nn. 18, 23, 55, 95 del catalogo; ma si può anche aggiungere, sul fronte degli artisti che sono in modo documentato assai vicini a Marino, un disegno oggi al Louvre, in passato attribuito al Cavalier d'Arpino e più di recente assegnato al Brandin: Serooskerken 2002 (fig. 5).
42. Sul canto II rinvio al commento a mia cura in Marino 1623, ed. 2013, I, pp. 225-304.
43. Per l'ipotesi di una confluenza dell'antico poemetto su Polifemo nel penultimo canto del poema si veda Russo 2010; e Cabani 2005b.
44. Si veda Bolzoni M.S. 2013, pp. 364 e 387.
45. Celebre al riguardo una delle tante testimonianze presenti nell'epistolario: «Se bene 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 dilletto, ma impazzisco» (Marino ed. 1966, n. 154).
46. Marino 1620b, lett. IV, p. 52.
47. Si vedano: Giunta 2018; Russo 2021.
48. Marino ed. 1966, n. 158; si veda Russo 2021, pp. 118-119, per una discussione più ampia di questa richiesta.
49. Si veda Pozzi 1986-1987.
50. In questo senso alcune proposte interpretative erano già presenti nel capitolo sull'Adone in Russo 2008a; e poi ancora in Russo 2010.
51. Il testo si cita da Stigliani 1627, pp. 117-118; una nuova edizione dell'*Occhiale* di Stigliani è in corso di stampa per cura di Federica Chiesa. Su questa lettera le proposte che si leggono in Lazzarini 2011.
52. Per l'impiego mariniano del termine *maniera* si vedano almeno diversi passaggi della *Lettera Claretti* e il commento relativo in Russo 2005a, pp. 138-184.
53. Si veda *Maria de' Medici* 2005.
54. Per gli inventari della biblioteca di Marino Fulco 2010, pp. 111-176; per tessere figurative nel poema si vedano esempi efficaci di indagine in Tomei 2021b; Tomei 2022.
55. Si veda intanto Arbizzoni 2009.
56. Si vedano le informazioni raccolte in Russo 2005a, pp. 201-208; assai utile il quadro offerto in Volpi 2022.
57. Si veda il quadro dettagliato offerto in Carminati 2008, pp. 180-201; sull'opposizione Marino-Urbano VIII alcune proposte in Russo 2023.
58. Marino ed. 1966, n. 189, scritta ad Antonio Bruni con ogni probabilità nell'estate del 1623.
59. Ivi, n. 160, del marzo 1621, inviata a Giovanni Battista Ciotti. Si veda anche ivi, n. 146, sempre a Giovanni Battista Ciotti, databile all'agosto 1620, lettera nella quale si ipotizzava un'uscita congiunta della *Strage* con l'Adone.
60. Si veda l'introduzione di Giovanni Pozzi in *Dicerie sacre* (Marino 1614b, ed. 1960, pp. 445-463).
61. Si veda Carminati 2008, pp. 184-190.
62. Per la *princeps* napoletana occorre segnalare un intervento editoriale del nipote di Marino, Francesco Chiaro, da lui stesso dichiarato nell'avvertenza ai lettori: «Eccovi, benigni lettori, il poema della *Strage degli innocenti* del cavalier Marino mio zio, parto che sebene è suo perché egli fu l'autore che lo concepì e lo ridusse a quello stato ch'è presente si vede, potrebbe anco dirse mio per tanti sudori e angosce sostenute per partorirlo alla luce del mondo». Tralascio qui le stampe di Bologna, Torino e Milano che si registrarono nello stesso 1633, a testimonianza di un interesse vivissimo per l'opera postuma di Marino.
63. Sulla base soprattutto della lettera al Bruni citata sopra («Ne manderò a V.S. alcuni canti con l'altra posta»), oltre che su un'analisi delle ripartizioni narrative, Pozzi ha nella sua edizione adot-

tato la divisione in quattro libri, in linea con quanto previsto dalla *Lettera Claretti* (ove però, come abbiamo visto, si parla di libri della misura di 200 stanze ciascuno).

64. Si veda ancora Caruso 2009b.

65. Si vedano Stimato 2011; Cieri Via 2017.

66. Per una riflessione su questa ripresa si veda il commento di Pozzi all'edizione *Dicerie sacre* (Marino 1614b, ed. 1960, *passim*); sul rapporto, ancora da ragionare, tra Marino e Aretino e i rispettivi orizzonti figurativi può essere utile rinviare

a Sacchi 2006; *Pietro Aretino e l'arte* 2019; *Pietro pittore Arretino* 2019.

67. Altra menzione del Cavalier d'Arpino in *Strage*, III, 59; i due riferimenti appaiono più facilmente collocabili nella stagione di inizio secolo, per la comune militanza di Marino e Cesari presso la corte degli Aldobrandini: ma è questione da approfondire in altra sede.

68. Si veda *Poussin et Rome* 1996 (in particolare nel saggio di Françoise Graziani su un Poussin «mariniste»); Unglaub 2006; Mérot 2022; per una collocazione precedente

alla conoscenza con Marino i celebri disegni di Poussin di materia ovidiana, tradizionalmente noti appunto come «Marino drawings», si vedano: Rosenberg, Prat 1994, pp. 6-31; Costello 1955; Simon 1978; Pericolo 2001; ma soprattutto le pagine di Mickaël Szanto in questo stesso catalogo.

69. Si veda Pericolo 2003.

70. Si vedano Cropper 1992; Schütze 1992; su Poussin soprattutto la proposta di Caruso 2006.

Roma, Galleria Borghese, 19 novembre 2024 – 9 febbraio 2025

Poesia e pittura nel Seicento

Giovan Battista Marino e la «meravigliosa» passione

A cura di Emilio Russo, Patrizia Tosini, Andrea Zezza
con Beatrice Tomei

Dopo la stagione dei grandi pittori del Rinascimento, il prestigio delle arti figurative cresce come mai prima nella storia. Nel corso del Cinquecento l'artista passa dall'essere un comune artigiano a ricoprire uno *status* pari a quello dei maggiori intellettuali del suo tempo. L'inscindibile rapporto tra poesia e pittura si consolida nel Seicento, e diviene stretto, vicendevole, persino competitivo quando artisti e letterati si confrontano con i medesimi temi sull'agone delle arti. In questa cornice gioca un ruolo fondamentale la poesia di Giovan Battista Marino (1569-1625), i cui componimenti vivono di scambi continui con la pittura e la scultura contemporanei. La sua produzione poetica è ricca di suggestioni visive, derivate tanto dal contatto diretto con le collezioni d'arte visitate nel corso della sua vita itinerante, quanto dalla memoria delle immagini dei grandi artisti del passato, a partire dalla *Galeria* (1620), che proietta sulle pareti di un'immaginaria galleria i nomi degli artisti e le opere d'arte che hanno segnato l'esperienza cortigiana del poeta, pur non tralasciando i numerosi rapporti figurativi dell'*Adone* (1623) e della *Strage de gl'innocenti* (1632). Il catalogo è arricchito anche da un'antologia di testi mariniani in dialogo con le opere in mostra, oltre che da numerose tavole a colori.

TAGS: *Giovan Battista Marino; Barocco; Galleria Borghese; Poussin; Tiziano; Rubens; La Galeria; Adone; Strage de gl'innocenti; Cavalier d'Arpino; Bernardo Castello; Giovanni Battista Paggi; Arti e Lettere*

Emilio Russo insegna Letteratura italiana alla «Sapienza» Università di Roma. Le sue ricerche si concentrano su autori del Rinascimento e del Barocco (Ariosto, Tasso, Marino) e dell'Ottocento (Leopardi, Nievo). In ambito mariniano ha pubblicato *Studi su Tasso e Marino* (Antenore, 2005), *Marino* (Salerno Editrice, 2008), e ha curato l'edizione commentata dell'*Adone* (Rizzoli, 2013).

Patrizia Tosini è professoressa associata di Storia dell'arte moderna all'Università Roma Tre. I suoi studi ruotano intorno alle arti figurative della Controriforma, in particolare pittura e disegno a Roma tra Cinque e Seicento, tema su cui ha pubblicato numerosi studi, tra cui la monografia *Girolamo Muzia no. Dalla Maniera alla Natura* (Ugo Bozzi, 2008).

Andrea Zezza è professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università della Campania «Luigi Vanvitelli». Si occupa prevalentemente di storia dell'arte in Italia meridionale tra Cinquecento e Settecento. Per Officina Libreria ha curato *Arte e Lettere a Napoli tra Cinque e Seicento. Matteo di Capua, principe di Conca e Raffaello. 500 anni dopo*.



Via dei Villini 10, Roma
www.officinalibreria.net



2024, 296 pp., 116 ill. a colori
Cartonato in plancia, 23x28 cm
Cataloghi di mostre
€ 39,00
ISBN: 9788833672922

SUL NOSTRO SITO



