

Beatrice Tomei

*Giovan Battista Marino*

*La scrittura d'arte, la collezione, gli artisti*



BIT&S



BIT&S  
Testi e Studi

## BIT&S

### Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito [www.bitesonline.it](http://www.bitesonline.it).

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

#### *Comitato Scientifico*

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,  
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,  
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,  
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Beatrice Tomei

*Giovan Battista Marino*

*La scrittura d'arte, la collezione,  
gli artisti*

BIT&S

UNIVERSITÉ | UNIVERSITÀ  
**FRANCO** | **ITALO**  
ITALIENNE | FRANCESE

Questo volume è pubblicato con il contributo  
del Bando Vinci 2020 dell'Università Italo Francese

In copertina:

Jacopo Palma il giovane, *Venere e Adone*, 1610 ca., part.,  
Magonza, Landesmuseum

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2024

BIT&S

via Boselli 10 - 20136 Milano

redazione@bitesonline.it

www.bitesonline.it

ISBN 9791280391353 (brossura)

ISBN 9791280391360 (PDF)

## Sommario

7	Introduzione
27	Napoli (Prologo)
37	1. Roma (esordio)
81	2. Siena e Firenze
113	3. Venezia
165	4. Genova
205	5. Bologna
253	6. Torino
279	7. Parigi
313	8. Roma (epilogo)
357	9. Una geografia delle arti e il gusto del poeta-letterato
395	Tavole
413	Tavola delle lettere
437	Bibliografia
493	Indice dei nomi





Ma perché l'uom ne l'età sua novella  
è pronto a variar pensieri e voglie,  
vago desio mi spinse e mi dispose  
a cercar nove terre e nove cose.

*(Adone IX, 73)*



## Introduzione

### *Giovan Battista Marino per la storia dell'arte*

Di Giovan Battista Marino si possiedono molti ritratti, ma nessuno come quello all'Institute of Arts di Detroit (TAV. 1) è abile a restituire all'osservatore la caratura del poeta di corte. Quando Frans Pourbus mise mano alla tela, nel 1619, il poeta aveva già alle spalle le esperienze romane e torinesi, e si trovava al servizio della corona di Francia da quattro anni. Nel dipinto il suo volto è ostentatamente fiero, ha la fronte corruciata, l'atteggiamento altezzoso e il bracciolo della sedia che gli fa da balaustra lo relega in una dimensione distante dallo spettatore dove tutto è studiato nel dettaglio: la veste di velluto scuro con gorgiera e manichetti, il libro rilegato in cuoio e la croce trifogliata che rigira tra le mani a mo' di vanto, simbolo della sua affiliazione ai Cavalieri di Malta. Quella che si presenta allo spettatore è l'immagine austera di chi si autoproclama, in uno, cortigiano, cavaliere e anche poeta ufficiale della corte di Francia. Un biglietto da visita architettato *ad hoc*, dunque, e persino esagerato in alcuni dettagli. A chi conosce la storia mariniana non sfuggirà infatti che a quel tempo il numero di pubblicazioni del poeta era ancora modesto: mancavano quelle che ne avrebbero sancito la fama nel mondo delle lettere, le migliori, e se la *Galeria* era prossima alle stampe, il poema maggiore, l'*Adone*, era invece ancora lontano a venire. Il volume che il Marino di Pourbus sfoggia altezzoso nel primo piano del dipinto era pertanto una gonfiatura ammissibile ma, di certo, rappresentava più una promessa di quanto il poeta avrebbe fatto che non una dimostrazione di quanto era già riuscito a fare.

Nel dipinto di Detroit si ritrova, in definitiva, un esempio eccellente di strategia promozionale con cui il pittore prendeva parte all'affermazione dell'iconografia ufficiale mariniana nell'immaginario collettivo; una testimonianza – come tante se ne incontreranno da qui in avanti – del funzionamento di un sistema sociale di circolazione dei saperi a cui partecipano tanto pittori, quanto poeti, musicisti e attori, eruditi e intendenti, ciascuno di loro egualmente protagonista del progresso della cultura seicentesca. Proprio in virtù di questo sistema sociale cui si allude, non stupirà allora scoprire che il dipinto trova pronta

risposta verbale nel madrigale numero 434<sup>1</sup> della *Galeria (Sopra il medesimo [ritratto dell'autore], di mano di Francesco Purbis)*, testo in cui Marino elogia apertamente le abilità ritrattistiche del pittore di Anversa.

Questa corrispondenza tra testo e immagine è la cifra distintiva di una scrittura – quella mariniana – impreziosita da incontri, gli stessi che svelano le dinamiche cortigiane della società delle arti di primo Seicento e che costituiscono anche l'anima dell'esperienza umana e letteraria di Marino, indubbiamente figlia – a sua volta – di modelli cortigiani già cinquecenteschi, come quello di Pietro Aretino, punto di riferimento imprescindibile delle pagine di questo volume. Aretino, con un secolo di anticipo rispetto al poeta napoletano, lasciava la testimonianza di una carriera che sull'equivalenza tra arti e lettere aveva costruito la propria immagine di intellettuale. La sua raccolta epistolare esaltava volutamente la familiarità che lui, pittore di prima formazione, intratteneva con gli artisti, e svelava i retroscena di un tessuto culturale che si reggeva sul baratto di opere e versi, in cui la parola poetica aveva un potere monetario al pari della pittura. Se Marino ne eredita il modello e lo applica a tutti i livelli di autocelebrazione, da quella pubblica a quella privata, da quella in versi a quella epistolografica, è perché la sua ambizione non era affatto diversa: il fine di entrambi era quello di essere riconosciuti agli occhi dei mecenati come figure cerniera, *mediatores* tra le arti e le lettere e tra le arti e le corti, tanto promotori quanto promossi in virtù di quel costante *do ut des* che dettava le regole della struttura sociale del tempo. Come si sentì dunque il bisogno di osservare l'«identità personale» di Aretino, il suo modo di «implicarsi nell'universo delle arti figurative» – scriveva Giulio Ferroni – per comprendere a fondo la «disposizione pittorica della propria scrittura»,<sup>2</sup> chi si è accostato alla scrittura di Marino non può che condividere le medesime necessità. Dagli stessi presupposti nasce anche l'urgenza di ripercorre le immagini che abitano la letteratura mariniana, di ritrovarle in una lunga catena di labirintiche intersezioni che formano la sua opera e che la rendendo un luogo in cui tutto – uomini e oggetti – contribuisce a farne un documento di eccezionale valore storico.

L'intento pose non pochi ostacoli agli studi mariniani, nei quali il mondo delle immagini riuscì a imporsi, ufficialmente, una prima volta in un saggio del 1952, in cui Elena Berti Toesca arrivò a chiedersi quale fosse «di fronte all'arte il contributo e il posto che tocca al Marino».<sup>3</sup> Il quesito era lecito tanto più perché pronunciato negli anni cinquanta del secolo scorso, quando le ricerche sul poeta avevano assistito a una rinascita vigorosa dopo la quale erano pronte a

1. Per la numerazione dei componimenti della *Galeria* da qui in avanti vd. *infra* nota 8

2. *Inchiostro per colore*, p. 303.

3. BERTI TOESCA 1952, p. 65.

riscattare la voce mariniana da una sfortuna critica secolare che, dal Settecento in avanti, lo aveva eletto a modello esemplare dell'intellettuale meschino e servile, assoggettato alla corte, autore di una letteratura tanto straripante di elogi quanto vuota di senso.<sup>4</sup> Proprio osservando questo Marino che era stato consegnato alla letteratura del Novecento, la studiosa sosteneva al contrario l'imprescindibile bisogno di rivalutarne il profilo letterario oltre i pregiudizi, esaltando i meriti della sua opera, tra cui quello di un significativo debito con le arti figurative. Berti Toesca mascherava perciò da domanda un appello con cui invitava la comunità degli studi a sondare il portato figurativo dell'opera del poeta napoletano e si avvaleva di termini, al tempo, tutto sommato nuovi anche per la critica d'arte – quelli di 'gusto', 'collezionismo', 'eclettismo', 'scuole pittoriche' – per ribadire la necessità di consegnare il poeta alla storia dell'arte, di trovargli, cioè, uno spazio in una disciplina che avrebbe permesso di arricchire un quadro di ricerche in corso sempre più forte nei risultati filologici, ma visibilmente carente sul versante figurativo. Fu quella la prima volta in cui si scalfì la superficie dell'opera mariniana con l'obiettivo di collocarne i versi in un contesto fino a quel momento offuscato, ma che si era inteso sarebbe stato indispensabile per raggiungere una comprensione profonda della sua scrittura: quello delle arti di fine Cinque e di primo Seicento.

La ricerca di un punto d'incontro tra le discipline non fu tuttavia impresa semplice. Testimoni anni di riflessioni che videro nel poeta chi un «intendente e critico d'arte»,<sup>5</sup> chi un teorico in grado di contribuire alle riflessioni estetiche di primo Seicento;<sup>6</sup> entusiasmi di certo eccessivi, ma anche sintomi di una stagione «di incursioni ingenuie»<sup>7</sup> – avrebbe detto Giorgio Fulco anni a seguire – da parte degli italianisti, in cui si manifestava la difficoltà di trovare a Marino una collocazione nel mondo della storia dell'arte. I risultati di questi percorsi disordinati si valutarono nel 1979, anno in cui accaddero due episodi di rilievo: la pubblicazione dell'edizione critica della *Galeria* a cura di Marzio Pieri e,<sup>8</sup> contestualmente, quella di un contributo su rivista a firma di Fulco. I

4. Un resoconto sugli studi mariniani, dalle iniziative novecentesche ad anni più recenti, è in RUSSO 2016. Sulla sfortuna critica mariniana si veda invece METLICA 2020, pp. 14-15, e bibliografia citata.

5. BERTI TOESCA 1952, p. 65.

6. ACKERMAN 1961, soprattutto p. 335; concorde anche GROSS 2022.

7. *Per la Galeria*, p. 1.

8. Proprio mentre queste pagine vengono scritte è in corso di allestimento la nuova edizione critica della *Galeria* di Marino, per le cure di Carlo Caruso, Marco Landi, Lorenzo Sacchini e mie. È bene quindi precisare che la numerazione che verrà utilizzata da qui in avanti per i testi della raccolta contravviene a quella adottata da Pieri e adotta l'ordinamento progressivo scelto per la nuova edizione, che vedrà la luce in tre tomi a partire dal 2024.

due interventi ragionavano entrambi sul rapporto tra Marino e le arti, ma lo facevano da prospettive del tutto differenti. Per le vesti nuove della raccolta di liriche, Pieri esordiva con un'introduzione dal titolo forzatamente baroccheggiante (*Capriccio ma non troppo*), che sanciva il trionfo della fazione dei disillusi lettori del poeta. Nella fatica memorabile di rendere fruibile l'edizione commentata del testo, in pagine rimaste topiche per gli studi su Marino, l'autore contestava duramente la «strategia di massa» della raccolta più figurativa di tutta l'opera del poeta. Gli esercizi e i virtuosismi di penna, nonché la difficoltà a ricondurre i versi a iconografie note o a opere esistenti, alimentarono il criticismo per l'occhio del Marino *amateur*, che finì schiacciato sotto il peso del «capriccio tassonomico» di una poesia che l'autore definiva nata per accumulo, priva di gusto, «un *vademecum* di esercizi retorici», diceva, «rigorosamente, smaccatamente *dry*».<sup>9</sup> Non vi erano insomma i presupposti per risollevarne le sorti dell'occhio mariniano e, di fronte alle lecite perplessità sollevate da Pieri, si acuì al contrario la sfortuna letteraria del poeta, tanto che una critica di certo più barocca del suo autore finì per risolvere l'eccesso di stimoli figurativi che contiene la sua scrittura con la definizione di un Marino «cieco»,<sup>10</sup> che per troppo guardare non guardava affatto. Al contrario, Fulco poneva sul 'Marino per l'arte' fondamenta prive dello scetticismo che accompagnava le riflessioni di Pieri. Lui, italianista di formazione, pubblicava nello stesso anno su una rivista di storia dell'arte (*Antologia di belle arti*) un saggio (*Il sogno di una "Galeria": nuovi documenti sul Marino collezionista*) con cui rendeva noti due importanti rinvenimenti, frutto delle ricerche condotte nell'Archivio del Monte Manso di Scala a Napoli: l'inventario dei beni contenuti nella casa del poeta al momento della sua morte e le sue ultime volontà testamentarie.<sup>11</sup> «Pur senza appagare tutte le nostre attese»,<sup>12</sup> commentava di fronte all'approssimazione delle testimonianze inventariali, i documenti segnavano un traguardo importante e spalancavano, ufficialmente, la strada impervia del collezionismo mariniano. Di fronte a una produzione poetica fatta di riusi e riciclaggi,<sup>13</sup> Fulco delineava il profilo dell'abile poeta-cortigiano che dietro i suoi versi di propaganda, ma

Il riferimento ai componimenti si presenterà quindi nella formula *Galeria* num., senza specificare le distinzioni di sezioni interne alla raccolta. Le citazioni dall'edizione Pieri saranno segnalate con la dicitura *Galeria* 1979, e *Galeria* 2005 qualora si alluda alla ristampa.

9. *Galeria* 1979, p. 36.

10. Ivi, p. XLI.

11. FULCO 1979; riedito in *La «Meravigliosa» passione*, pp. 83-117.

12. Fulco in *La «Meravigliosa» passione*, p. 84.

13. Sul *modus poetandi* mariniano rimando a RUSSO 2008, pp. 326-331; CORRADINI 2012, soprattutto p. 53 e sgg.; nello specifico della *Galeria* vd. Andrea Torre in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 69-88.

«di buon mestiere sempre»,<sup>14</sup> nascondeva tuttavia il gusto del piccolo collezionista. Per quanto in buona parte rimasti inediti,<sup>15</sup> i risultati delle analisi che lo studioso conduceva con un'acribia sorprendente ribadivano con ferma convinzione l'auspicio a «una rigorosa cooperazione interdisciplinare», in grado di accorciare «tra filologia, semiologia e sociologia del gusto, un'oggettiva quanto ovvia distanza dal lettore moderno», per restituire infine quell'«intelligenza di una rete di rinvii nel testo, e fra testo e contesto» che caratterizza l'opera mariniana nel suo insieme.<sup>16</sup> Così, dopo vent'anni dall'appello di Berti Toesca, si tornava a ribadire la necessità di indirizzare le ricerche a un'attitudine trasversale fino ad allora mai realmente intrapresa e, mentre alla poesia si lasciava il compito di restituire «in senso culturale e sociologico, un intreccio mobile di pratiche e condizioni» di cui Marino si faceva spettatore, agli studi restava ancora da risolvere l'annosa *quaestio* di chi avrebbe intrapreso questo percorso.<sup>17</sup>

Per lungo tempo nessun riscatto sarebbe arrivato dagli studi storico-artistici, i quali si avvalsero della poesia mariniana solo occasionalmente, sfruttandone la testimonianza senza interrogarsi sulla sua natura. Colpa, in parte, di una tradizione di studi mariniani mai troppo generosa con il poeta, di cui finirono per acquisire ogni scetticismo: ancora nel catalogo di Ambrogio Figino del 2019 Mauro Pavesi si stupiva di fronte all'esattezza efrastica di Marino che, descrivendo un'opera del pittore, era «*insolitamente* preciso nel notarne lo stile», osservava.<sup>18</sup> Tentativi concreti di sottoporre i documenti mariniani «alla prova dei ferri di un mestiere diverso dal loro, quello dello storico dell'arte» risalgono ad anni solo recenti,<sup>19</sup> e rimangono, purtroppo, isolati a pochi banchi di prova. Segno che a poco valse anche il 'pentimento' di Pieri, che nel 2005 presentava una riedizione della *Galeria* con un'introduzione nuova, dai toni più fiduciosi – *L'intelligenza del Marino. (Replica & addio)* – e aperti al dialogo con le arti, in cui, passando in rassegna le connessioni tra testi e opere d'arte e artisti, arrivava perfino a intravedere in quella tassonomia della raccolta in precedenza aspramente criticata il gusto dell'autore. La lettura non esondava però il perimetro della *Galeria*, in cui si continuava a esaurire il binomio 'Marino e

14. *Per la Galeria*, p. 7.

15. Fulco muore precocemente il 9 maggio del 2000. Le sue carte sono state cedute dalla famiglia al Centro Pio Rajna di Roma, diretto da Enrico Malato e nato per iniziativa di Fulco, Roberto Fedi e Malato stesso, dove i documenti dello studioso attendono ancora di essere catalogati.

16. *Per la Galeria*, p. 7.

17. *Ivi*, p. 5.

18. PAVESI 2019, p. 532; mio il corsivo.

19. Prendo in prestito le parole di Andrea Zezza in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, p. 147.

le arti', e poiché, tra componimenti encomiastici e scherzi poetici, si continuava a parlare di una poesia che nasceva «*in absentia*» dell'opera d'arte, «che si forma nella reale – se non perfino fisica – attesa del quadro o del disegno»,<sup>20</sup> si finì per confermare, al di là di ogni buon auspicio, l'interpretazione in negativo non solo dei testi, ma anche dell'occhio del poeta.

Le pagine di questo volume si collocano dunque in coda a questa complessa tradizione di studi e, supportate dalla convinta necessità di perseguire un itinerario figurativo negli studi su Marino, ambiscono ad avviare un primo lavoro di sistematizzazione dell'opera del poeta in relazione al contesto artistico che, salvo interventi specifici e settoriali, non era mai stata intrapresa nei limiti di uno studio organico. Le analisi che seguiranno, mai esaustive, al contrario potenzialmente estendibili e perfettibili sempre, procedono consapevoli dell'effetto pervasivo esercitato dalla matrice figurativa sulla scrittura del poeta, al punto che si è scelto di abbracciarla per intero, dalla poesia alla prosa, senza distinzioni di sorta.

Nel complesso quindi, alla base degli itinerari tra le arti primo seicentesche che si affronteranno nei capitoli principali di questo volume, vi è una mole numerosa di testi, tra i quali è stata necessariamente riservata una considerazione di riguardo all'epistolario, in ragione delle testimonianze contenute al suo interno. Di Marino si possiedono infatti un buon numero di lettere, merito dell'operazione di sistematizzazione e raccolta operata dal poeta stesso in vista della stampa sul suo carteggio, che contiene oltre 300 *Lettere familiari*, la metà della quali include informazioni determinanti sulle sue trattative d'arte.<sup>21</sup> Il poeta prospettava l'edizione di un «libro di lettere gravi e piacevoli» già a partire dagli anni venti, ma il progetto non andò in porto e apparve solo postumo in quattro edizioni seicentesche.<sup>22</sup> Quel che ne arriva a noi oggi è un prodotto editoriale complesso, il cui nucleo nasce dal desiderio dell'autore di costruire tramite i suoi scritti privati un identificativo forte della propria immagine di intellettuale – prassi cara all'epistolografia cinquecentesca e, per reiterare un confronto già annunciato, cara anche ad Aretino. Al pari delle opere in versi anche la scrittura

20. *Galeria* 2005, p. XLVI.

21. RUSSO 2018, p. 662.

22. Del progetto editoriale dell'epistolario mariniano discute nel dettaglio RUSSO 2005b. Per le edizioni seicentesche, nello specifico, si veda *Lettere del Cavalier Marino Gravi, Argute, Facete e Piacevoli*, In Venetia, s.e., 1627; *Lettere del Cavalier Marino Gravi, Argute, Facete*, Venetia, Prezzo il Sarzina, 1628; *Lettere del Cavalier Marino Gravi, Argute, e Famigliati, Piacevoli, Dedicatore*, in Venetia, presso gli Heredi di Francesco Baba, 1673. I riferimenti all'epistolario nell'edizione Guglielminetti, qui e oltre, verranno indicati con G, il numero e l'anno della missiva, nello specifico del passo qui citato il riferimento è a G 138, 1620.



epistolare mariniana richiede dunque che se ne consideri l'intento autocelebrativo. A proposito delle criticità poste dal taglio autobiografico del carteggio scriveva Marziano Guglielminetti, autore dell'edizione critica dell'epistolario apparsa nel 1966 e qui di riferimento, che, nelle pagine introduttive, sottolineava l'abilità mariniana di «trasfigurare la verità dell'esperienza biografica, al fine di meglio fingere per sé e per gli altri tutte le possibili, e non sempre attuate, ragioni di difesa del proprio contegno di uomo e del proprio gusto di poeta», osservando però, allo stesso tempo, il contenuto inaspettatamente intimo delle lettere dedicatorie, non prive, affermava lo studioso, «d'un loro concreto sapore di vita vissuta».<sup>23</sup> A questa accusa di un eccesso di affettazione hanno dato prove contrarie interventi successivi, in seguito ai quali mi sembra sia possibile affermare che le posizioni avanzate da Guglielminetti siano state oggi in buona misura ridimensionate, pur appurando una presenza massiccia di formule retoriche ricorrenti nelle lettere di Marino, di *refrain* encomiastici e di tessere interscambiabili utili – in termini di economia – al processo costruttivo di un testo destinato al grande pubblico.<sup>24</sup> Ad ogni modo, quello dell'artificio del registro epistolare è un problema cui è stato necessario far fronte ogni qualvolta ci si è trovati a soppesare giudizi su opere e artisti affidati ai mittenti delle sue missive, cercando di distinguere, di volta in volta, a quale Marino appartenessero: se al collezionista privato o al poeta-cortigiano. La difficoltà interpretativa di questi testi, fondamentali per la materia che costituisce questo volume, complica un quadro di informazioni già macchiato da evidenti lacune. Un bilancio recente ha difatti evidenziato una distribuzione ancora cronologicamente disomogenea delle lettere,<sup>25</sup> segnalando, di conseguenza, anche l'assenza all'appello di ancora tanti dei corrispondenti mariniani: tutt'ora molto sfocato si presenta il soggiorno romano del poeta, e se fin troppo consistente è lo scambio con il pittore genovese Bernardo Castello, al contrario di quello con il senese Francesco Vanni – della cui amicizia con Marino «fanno fede molte lettere ch'io tengo sue», dice il poeta<sup>26</sup> – non si ha ancora alcuna notizia. Non solo, dunque, le informazioni contenute nelle missive mariniane subiscono gli effetti della predisposizione editoriale del testo, ma soprattutto sono, allo stato attuale delle cose, parziali. Alla luce di rinvenimenti recenti il *corpus* già molto nutrito delle lettere del poeta è attualmente in corso di aggiornamento; è perciò bene avvertire il lettore che i percorsi tracciati nelle pagine successive hanno alla base un censimento di missive provvisorio e non definitivo, che segue la numerazione dell'edizio-

23. Cito rispettivamente da *Lettere*, p. XI, e p. XXI.

24. CARMINATI 2012.

25. RUSSO 2018.

26. Cito da lettera G 158, 1621.

ne curata da Guglielminetti, edita nel 1966, il quale è stato arricchito di quanto apparso indipendentemente su rivista in momenti successivi alla pubblicazione di questa.<sup>27</sup> Delle informazioni sensibili per le indagini su Marino che sono emerse da questo quadro si è scelto di fornire una tabella riassuntiva in appendice, i cui dati verranno commentati man mano nel corso dell'argomentazione.

Le lettere hanno permesso di ricostruire una rete ampia e capillare fatta di centri di potere e di cultura – i più noti dell'Italia e dell'Europa del tempo – che spesso, se riletti attraverso il filtro delle opere di Marino, assumono i profili di uno o più nomi, corrispondenti d'eccellenza, letterati, intellettuali, artisti. Questo sovraffollamento giustifica una certa eterogeneità di elogi nell'opera del poeta, visibilmente incisiva soprattutto sulla *Galeria*, dove l'assortimento di temi poetici e la scelta dei soggetti artistici danno luogo a un gusto per l'arte apparentemente onnivoro, pago di stili diversi, amante tanto dei bolognesi, quanto dei veneziani, adulatore del Cavalier d'Arpino, di Reni e di Caravaggio assieme. È di fronte a questo orizzonte onnicomprensivo che, come provano le pagine di Pieri, si rischia una saturazione che induce all'impasse. Ma non è dagli encomi d'occasione che va misurato il rapporto tra Marino e le arti, bensì dalla memoria del vissuto che alimenta tutti i suoi scritti. Il *lusus* poetico che forma il livello epiteliale della sua opera nasconde, al di sotto, un portato storico fatto di avvenimenti reali, da cui deriva la sfaccettata complessità figurativa della sua scrittura, ovvero quel corredo di immagini che arricchisce i suoi testi, i quali, se perdono di efficacia ecfraistica, è per un incessante lavoro di riscrittura che interessa tutte le opere maggiori del poeta, e che aggiunge distanza tra parola e oggetto d'arte al punto che di questo ne rimane, talvolta, solo l'idea. Di fronte alle suggestioni visive che si assiepano in maniera disorganizzata nelle sue pagine oscillano di conseguenza anche le comuni etichette in uso: Pozzi, nella sua introduzione alle *Dicerie Sacre*, ammetteva di non saper trovare riscontro tra gli artifici più barocchi dei pittori seicenteschi e i «frutti letterari del Marino», i quali piuttosto, argomentava, odorano ancora di maniera.<sup>28</sup> Così, se anche nella sua selezione d'arte non vi è distinzione tra esponenti tardo cin-

27. Un elenco delle pubblicazioni successive al 1966 o rimaste escluse dal nucleo di lettere pubblicato da Guglielminetti si trova in RUSSO 2005b; CARMINATI 2012, pp. 315-316, CARMINATI 2013. A loro rimando per la lista puntuale dei luoghi bibliografici da cui si è attinto per completare il gruppo di lettere mariniane in questa sede. Per una schedatura del materiale mariniano non ancora ricondotto all'edizione critica dell'epistolario si ricorda la risorsa online ARCHILET-Reti epistolari ([www.archilet.it](http://www.archilet.it)), progetto a cura di Clizia Carminati, Emilio Russo e Paolo Procaccioli. L'invito ad allestire una nuova edizione della raccolta delle lettere, avanzato da Fulco, è stato favorevolmente raccolto dagli studi che lavorano, attualmente, a un nuovo assetto del carteggio in un'opera in tre volumi, cfr. RUSSO 2018.

28. Si veda GUARDIANI 1987; GUARDIANI MARTINI 1994. Sul barocco letterario dell'opera mariniana riflette Amedeo Quondam in *Marino e il barocco*, pp. 1-12.

quecenteschi e maestri del nuovo secolo, è perché sul giudizio critico del poeta, laddove è possibile individuarlo, vige un contesto di dinamiche sociali di cui è necessario rendere conto. E poiché a queste oscillazioni, alle sue scelte in fatto d'arte, Marino non riserverà mai lo spazio di uno scritto, resta solida la convinzione che è comunque la letteratura d'occasione ad alimentare il Marino per la storia dell'arte, a fare di lui più che un teorico – come più volte è stato definito<sup>29</sup> – uno scrittore d'arte, in grado di fornire non al di là, ma *nonostante* gli encomi della sua poesia una testimonianza sincera dello sviluppo artistico del tempo, tanto più valida proprio perché partecipe di questo, sebbene priva dello spessore che ci si aspetterebbe da un illuminato intendente.<sup>30</sup>

### *La collezione di opere d'arte*

Da questa dimensione sociale della scrittura del poeta dipendono anche i movimenti della sua attività collezionistica. L'acquisto di opere d'arte, interesse che accompagna Marino lungo tutta la sua carriera, dagli esordi fino alla morte, fa di lui un caso senza precedenti: persino Aretino, che intercedeva per gli artisti ed era loro consigliere iconografico, non commissionava oggetti d'arte per proprio interesse e mai si sarebbe detto un collezionista.<sup>31</sup> Questo aspetto, nuovo per gli studi, ha spesso complicato l'analisi del contenuto visivo dei versi del poeta. A lungo l'associazione tra *Galeria* letteraria e galleria reale ha innescato una fallace sovrapposizione tra realtà e letteratura, per cui si è voluto ravvisare nel volume di poesie il riflesso della collezione d'arte del poeta. La più evidente conseguenza di questo cortocircuito è stata che il Marino figurativo al di fuori della *Galeria* ne è rimasto schiacciato, tanto da lasciare senza seguito osservazioni di valore come quella di Giovanni Pozzi, il quale, nel 1988, pubblicava con Adelphi un'elegante riedizione dell'*Adone* impreziosita di riferimenti visivi che tutt'ora meriterebbero un commento più attento.<sup>32</sup> Si è sentito perciò necessario attuare in queste pagine una scissione il quanto più possibile netta tra la raccolta di liriche e la collezione del poeta, a ribadire con fermezza che la *Galeria* non è la raccolta d'arte di Marino, convinzione che era già di Fulco, ma che non ha mai trovato prova ufficiale nei documenti a causa di un'attività collezionistica – quella mariniana – tanto vivace quanto, di fatto, irrisolta.

29. Ricordo i già citati BERTI TOESCA 1952; ACKERMAN 1961.

30. Rimando nuovamente alle conclusioni cui giunge GROSS 2022 relativamente alla *Galeria*.

31. Così si presenta il poeta ad apertura del frontespizio della sua *Opera nova*; su di lui si vedano i contributi raccolti negli atti di convegno *Pietro pictore Arretino e Inchiostro per colore*.

32. *Adone* 1988.

Il progetto di allestire una «galeria», che sognava di fare «in Napoli in una casa molto deliziosa», venne difatti meno con la sua morte, il 26 marzo del 1625:<sup>33</sup> di questo «sogno», come lo definì Fulco, restano in ultimo solo le testimonianze della sua dispersione sul territorio europeo. È bene dunque premettere che, poiché mai riunita in un unico luogo, la raccolta di Marino non può contare sull'istantanea offerta dagli inventari, i quali al contrario, proprio in virtù dell'inattuabilità del progetto-galleria, anche qualora emergano, saranno sempre incompleti. Lo testimoniava già l'inventario rinvenuto da Fulco negli archivi napoletani, steso da una mano poco premurosa di annotare le misure e i nomi degli autori delle opere conservate nella casa di Marino al momento della morte. Il documento non restituiva il contenuto della collezione nella sua interezza, poiché segnalava solo quanto degli averi mariniani era riuscito nella traversata d'oltralpe in direzione di Napoli; ma non tutti i corrieri del poeta avevano come mèta la città partenopea, alcuni erano spesso invitati, su sua esplicita direttiva, a fermarsi altrove, in depositi strategici che altro non erano che le case di amici e fidati dove il suo museo itinerante si accumulava negli anni. Nei percorsi centrali di questo volume si vedrà come Torino, Napoli e Roma, soprattutto, sono i temporanei punti di raccolta di questa galleria, luoghi in cui Marino poteva contare su conoscenze di vecchia data come Don Lorenzo Scotti, Giovan Battista Manso e i fratelli Crescenzi. Ad alcuni di loro, custodi fedeli dei suoi averi, deciderà di devolvere parte dei propri beni in punto di morte.<sup>34</sup>

La difficoltà di risalire alla forma della collezione mariniana con il solo supporto dei documenti d'inventario ha costretto a integrare le testimonianze di quest'ultimi con le informazioni deducibili dalle lettere, le cui notizie, anche se non sempre puntuali, permettono di trarre un bilancio degli oggetti e dei numeri che il poeta era arrivato a raccogliere alla metà degli anni venti. Da questo prospetto che intreccia testimonianze epistolari e inventariali emerge lo scheletro della galleria mariniana, di cui si è scelto di riportare un quadro ora perché propedeutico a racchiudere, in un unico sguardo d'insieme, un progetto cresciuto in termini di tempo (dai primi anni del secolo al 1625) e di spazio (da Napoli a Parigi e ritorno), le cui parti saranno diffusamente richiamate nei primi otto capitoli di questo volume. Dai dati sappiamo che Marino raccolse nel

33. G 154, 1620.

34. Le volontà testamentarie del poeta sono espresse nella *Relatione di Cucurullo delle robe inventariate, e testate del C. Marino* (FULCO 1979, pp. 113-114). Il documento autorizza il passaggio in eredità al Marchese Manso e ai Crescenzi di opere rimaste nelle loro abitazioni, tra queste «tutte le sue pitture, e quadri teneva [Marino] nella casa di d(ett)o Crescenzio in Roma» e gli «Undici ritratti D'huomini illustri» che il testamento segnala in casa dei Crescenzi ma ne destina la custodia al Marchese Manso. Di quest'ultimi, naturalmente, si tace nell'inventario. Dei beni mariniani rimasti in casa Crescenzi si discuterà nel capitolo 8.

corso della sua vita un cospicuo numero di disegni, tele di argomento per lo più profano e una serie di almeno 23 ritratti di uomini illustri.<sup>35</sup> Per alcune di queste acquisizioni, le lettere forniscono informazioni più puntuali permettendo di ricostruire quanto segue:

- a) Di alcune opere il poeta fornisce sia il soggetto che l'autore: due tele di *Veneri* e un disegno di un *Narciso* di Bernardo Castello (G 24/31, G 81); un disegno con soggetto di un concilio degli dei di Ferrau Fenzoni (81a); un autoritratto di Frans Pourbus da riconoscere nel dipinto di Detroit già menzionato (G 152); un disegno di una *Morte di Adone* di Louis Brandin (G 155); un disegno di un *Orfeo* di Sinibaldo Scorza (G 197).
- b) Di altre comunica solo l'artefice: tre tele di Francesco Vanni (G 155); una tela di Jacopo Palma (G 162), e due di Louis Brandin (G 176).
- c) Ugualmente per alcuni disegni Marino specifica la mano ma non il soggetto: Ludovico Carracci (81 a); Giovan Battista Trotti (G 89); Bartolomeo Schedoni (G 100); Jacopo Palma (G 113; tre disegni); Lucilio Gentiloni (G 117); Giovanni Contarini (G 163; più disegni); Pier Francesco Mazzucchelli (G 168; due disegni); Giacomo Sementi (G 222; più disegni).
- d) Di tre ritratti asserisce invece di aver ricevuto l'opera senza menzionarne l'artista: quelli di Giusto Lipsio (G 156), Cesare Cremonino (G 183) e Fortuniano Sanvitale (G 195).
- e) E dà notizia di un generico «Disegno ad acquarello» in una lettera del 1623 (G 178).

Di alcuni di questi oggetti si cercheranno di ricostruire le dinamiche di committenza laddove è stato possibile imbattersi nei nomi, o nelle immagini, corrispondenti a queste liste. Più estesamente al capitolo 7 è dedicato un affondo sul collezionismo di stampe d'arte, di cui sappiamo il poeta ottenne con certezza le seguenti *suites*:

- f) una *Vita di Romolo* (G 139); le *Medaglie* di Anton Francesco Doni (G 143); le *Battaglie del Vecchio Testamento* di Antonio Tempesta (G 168); la *Gerusalemme liberata* di Antonio Tempesta (G 173), oltre a due generiche raccolte di fogli dal soggetto non identificato che Marino ricorda di aver ricevuto (G 146; e un «pacchetto di figure del Franco» in G 163).

35. Il prospetto che segue replica in parte, riorganizzandone i dati, quello stilato da Fulco nel 1979. Rispetto all'operazione già condotta dallo studioso sulle lettere del poeta si è scelto, coerentemente con quanto anticipato, di distinguere nettamente questo bilancio dal riferimento al testo della *Galeria*, non proponendo dunque alcun riscontro tra le opere ricordate nel carteggio o nell'inventario e la raccolta di poesie andata a stampa nel 1619, vd. note *infra*.

A partire da queste informazioni si precisa che nessuna delle tele a soggetto mitologico ricordate nell'epistolario sembrerebbe coincidere precisamente con quelle rinvenute in casa del poeta, dove si annoverano, stando all'inventario, una serie di dipinti di cui il notaio non riporta l'autore («Un altro quadro d'Apollo grande senza cornice»; «Un altro quadro delle Parche grande senza cornice»; «Un altro quadro di arione senza cornice grande»; «Un altro quadro de Anfione grande senza cornice»; «du' altri quadri grandi di Venere, et Marte senza Cornice»; «Un altro quadro di Venere, et Adone senza cornice»; «Un altro quadro grande di Apollo, che ammazza il pitone senza Cornice»; «Un altro quadro di bacco senza cornice grande»; «Un altro quadro del Rapimento di Proserpina senza cornice»), due soli soggetti sacri («dui altri quadri grandi con figure sacre cio è uno d'essi di S(an)to Ger(oni)mo e l'altro di S(an)to Giovanni senza cornice»),<sup>36</sup> e alcune opere di argomento vario, tra cui ritratti («dodici quadri di paesi con diverse poesie, e figure senza cornice mezzani»; «dodici altri quadri di teste d'hu(omi)ni Illustri senza cornice piccoli»; «un'altro quadro piccolo del ritratto del Cavalier Marini senza cornice»; un'altro quadro piccolo di poesia senza cornice».<sup>37</sup> Va inoltre osservato che alcuni dei disegni che il poeta conferma di aver ottenuto nelle lettere potrebbero trovare riscontro nei tre album di disegni che si ritrovano nelle casse del poeta («Item uno fascietto di disegni a mano in carta»; in carta 2 v. l'inventario riporta il contenuto di «Un bauullo piccolo rosso» tra cui si annoverano anche «Item molti disegno con uno ritratto»; «Item Uno fascio de disegni a mano de diversi huomini Valenti».<sup>38</sup> L'insieme, non esente dall'impronta di un collezionismo ancora da *Wunderkammer* comune alle raccolte d'arte di aristocratici e gentiluomini del tempo,<sup>39</sup> includeva evidentemente opere di genere vario tra cui alcuni piccoli pezzi di statuaria, come provano le «alcune statue picciole di creta» e «una sportella con alcun'altre statue, e vasselli di creta» ritrovati in casa sua.<sup>40</sup>

Questi pezzi sparsi sono ciò che rimane di un'idea allestitiva coesa, maturata, non senza metodo, grazie all'*expertise* che Marino acquisiva negli anni attraverso una sempre maggiore dimestichezza con artisti, mercanti e botteghe. Alcuni passaggi tradiscono infatti l'avvedutezza che guidava il poeta nei suoi acquisti, come accade quando nel chiedere un disegno a Bernardo Castello afferma che «Le favole che mi *mancano* sono *Venere in mare*, *Euro-*

36. Si cita dalle prime voci di inventario come trascritto in FULCO 1979, p. 89.

37. Ivi, pp. 88-89.

38. Ivi, p. 90.

39. Sulla definizione di 'gentiluomini' si veda SCAMOZZI [1615] 1714, p. 305; CELIO 1638, p. 142. Rimando anche alle considerazioni di LONGHI 1957; BONNEFOIT 1997.

40. FULCO 1979, p. 90.

*pa e Narciso*»,<sup>41</sup> in cui l'allusione a un elemento 'mancante' lascia presupporre l'esistenza di un progetto più esteso a cui ricondurre le richieste avanzate al pittore genovese. La medesima formula ricorre con frequenza nelle sue trattative, e torna quando sollecita ad esempio l'invio di un ritratto a Claudio Achillini («Mi *manca* quella [immagine] di Celio Magno, il quale oltre la letteratura non ordinaria fu mio carissimo amico»),<sup>42</sup> o quando al corrispondente torinese Lorenzo Scoto, da cui aspetta una *suite* di Antonio Tempesta, precisa che «Mi *manca* solo la picciola *Gierusalemme* del Tasso istoriata da lui».<sup>43</sup> Evidentemente le richieste del poeta non erano prive di una metodica prassi, al contrario sembrerebbe quasi vederlo appuntare e spuntare delle liste man mano che le trattative intraprese con artisti e intermediari hanno seguito.<sup>44</sup> In questi elenchi si immaginano sequenze tematiche (il mito, i ritratti) o ordinate per autore, come nel caso delle stampe, omogenee ad ogni modo al punto da giustificare le precisazioni relative alle tecniche e alle dimensioni delle opere richieste, che rispondono a criteri precisi:<sup>45</sup> se per i disegni Marino privilegia il verso verticale del foglio,<sup>46</sup> il supporto su «carta turchina» e le lumeggiature in biacca,<sup>47</sup> per i secondi desidera misure ridotte (il poeta parla frequentemente di «quadretti», insistendo sulle misure ridotte delle tele destinate alla sua galleria)<sup>48</sup> e figure «intiere, proporzionate alla grandezza

41. Si cita da G 78, 1613, mio il corsivo, ma numerosi sono gli esempi. Ancora sulla serie dei ritratti in G 145, 1620, sulla collezione di libri G 181, 1623.

42. G 172, 1622; mio il corsivo.

43. G 168, 1622; mio il corsivo.

44. L'intuizione è di RUSSO 2018.

45. Marino si dimostra anzi particolarmente intransigente quando le indicazioni fornite non vengono rispettate. Queste le parole inviate a Guidobaldo Benamati, poeta al servizio di Ranuccio Farnese, quando, dopo aver atteso per un anno un disegno di Schedoni, finalmente il foglio arriva nelle sue mani: «È ben vero ch'io non sono stato bene inteso da esso signor Schedoni circa la positura delle figure; poiché secondo la misura, ch'io gli mandai, dovevano essere situate per diritto conforme all'altezza e non alla larghezza»; si veda G 100, 1614 e correlate nella tabella in appendice.

46. Si veda a proposito quanto scrive a Castello in G 35, 1606, dove il disegno in orizzontale, «come sogliono i libri da musica» è infatti destinato a un collezionista genovese. Credo che il verso del foglio sia elemento sufficiente a escludere la possibilità che fosse destinato alla raccolta del poeta, ipotesi invece avanzata da Berti Toesca e, a seguire, da Fulco (1979, p. 94), i quali sostengono che dietro il «personaggio principale» di cui Marino parla nella lettera si nasconda la sua stessa identità.

47. Si veda quanto domandato ad Annibale Mancini in G 71, 1612, e a Bernardo Castello in G 60, 61 e 78, 1610 e 1613.

48. A Fortuniano Sanvitale, riferendosi a un quadro di Lionello Spada, precisa che vuole sia di «tre palmi e mezzo d'altezza e tre di larghezza» (G 153, 1620), a volte le dimensioni ridotte sono il criterio per stimarne il valore («Io credo che per essere i quadri piccoli,

della tela»,<sup>49</sup> le stampe sono ben accette «grande o piccola, d'intaglio dolce o d'acqua forte», «purché sieno originali e ben impressi, cioè non ritagliati» e,<sup>50</sup> preferibilmente, di maestri italiani. Ulteriori accortezze tecniche possono variare a seconda della mano a cui spetta il compito,<sup>51</sup> mentre le copie sono generalmente ammesse solo se d'autore, o in condizioni di emergenza – come nel caso del ritratto di Celio Magno, rincorso a lungo, al punto che una replica «ancorché non fusse di mano esquisita, mi sarebbe carissima». <sup>52</sup> Nei movimenti di Marino sul mercato dell'arte si legge in sostanza una buona consapevolezza e un fine tutt'altro che *naïf*, che lascia intendere una programmatica concezione d'insieme. Se questo è chiaro quando ne scrive da Parigi, ovvero quando il progetto della collezione aveva raggiunto un'idea ormai matura, è indubbio che sia già *in nuce* in anni giovanili, a riprova che molto presto le raccolte del poeta avevano iniziato a tendere verso un fine comune.<sup>53</sup>

La crescita coerente dell'insieme giustifica in parte anche la ricorrenza degli artisti chiamati a prendere parte a questo progetto che, nonostante i passaggi di Marino tra le diverse corti italiane ed europee, rimangono sostanzialmen-

si potranno avere per una dozzina di ducati il pezzo» G 133, 1619). Medesima preoccupazione è dimostrata per le opere offertegli in dono, si veda quando in G 153, 1620 riguardo a due tele di Santi di Tito: «non so quanto sien grandi, ma quando la misura e 'l peso non fossero sproporzionati, arderei di pregarvi a mandargli in una cassetta».

49. La formula è ricorrente. Così si rivolge a Ciotti per delle tele di Jacopo Palma: «[...] avvertendo ch'io voglio le figure intiere, proporzionate però alla piccolezza de' quadri» (G 139); o per un soggetto di Francesco Vanni di *Anfione che edifica Tebe* «[...] avvertendogli però che le figure hanno da essere intiere, proporzionate alla grandezza della tela», cfr. G 158, 1621.

50. G 132, 1619.

51. Alcune indicazioni relative alle opere richieste suggeriscono che Marino ha chiare le peculiarità della mano a cui si rivolge: «Dite al signor Palma che si sforzi di far cosa buona, perché hanno da comparire tra molte opere illustri, e se mi vuole obligare, vi metta qualche panno di azzurro e d'alacca, perché nel maneggiar queste tinte è mirabile» (G 133, 1619); scrive a Sanvitale per un quadro di Lionello Spada: «Il soggetto sarà Apollo quando saetta Pitone, a cui il suo pennello mirabile saprà ben dare quella fierezza e quell'orrore che si conviene» (G 154, 1620). Accade che si abbandoni in giudizi di qualità: «ben si vede che con gli anni [Palma] ha perduta gran parte di quella sua maniera leggiadra e graziosa» (G 162, 1621); «i due quadri di Santi di Tito accetto più che volentieri, e non è dono da rifiutare, con obligarmi però alla ricompensa. So che fu valent' uomo nel disegno, se ben nel colorito riuscì alquanto crudo» (G 153, 1620); e ancora, di fronte alla possibilità di ottenere per la sua galleria opere del pittore francese Louis Brandin: «confido soprattutto in lui, sapendo che l'opere della sua mano possono stare al paragone di chi che sia» (G 155, 1620).

52. Si cita da G 172, 1622 (datata 1621 da FULCO 2001), ma la supplica non bastò perché «Il ritratto di Celio Magno andò in fumo» comunica a Giovan Battista Parchi (G 190, 1623).

53. Intuizione maturata anche da Fulco in FULCO 1979. Si tornerà sulla crescita delle sezioni della collezione mariniana anche nel cap. 7.



te invariati nel tempo. Il veneziano Palma, il modenese Schedoni, il milanese Morazzone e il cremonese Trotti, tutti protagonisti delle analisi che seguiranno, si ripetono tanto per la raccolta di disegni quanto per quella delle tele, a riprova che il pantheon artistico mariniano è tutto sommato ristretto, limitato certo dai rapporti spesso amicali che intratteneva con i pittori cui si riferiva: si parlerà del Cavalier d'Arpino (cap. 1), di Bernardo Castello (cap. 4), di Giovan Luigi Valesio (cap. 5), personalità a lui molto vicine e, si dovrà credere, significative anche per la sua crescita artistica. Questa dimensione ristretta e quasi familiare della collezione d'arte di Marino è d'altronde il risultato di un collezionismo la cui prima moneta di scambio è la parola poetica e che nasce, anzi, come immediato riflesso di questa.

Non è errato infatti intravedere il nucleo originario degli intenti collezionistici del poeta nella prima sezione della *Galeria*, dedicata alle *Favole*, la quale presto, per motivi editoriali, si replicò in un ciclo di disegni mitologici, estendendosi poi altrettanto rapidamente nella collezione di tele fino ad allestire, negli anni, un sistema di rimandi totale che si riflette sulle pareti dell'ideale galleria mariniana. Il mito, insomma, è la vera chiave di lettura della ricerca artistica del poeta. Gli argomenti «favolosi»,<sup>54</sup> e precisamente ovidiani, nella lista delle committenze di Marino non si confermano solo preponderanti, ma si qualificano come gli unici esplicitamente richiesti, tanto che la sua galleria, se mai fosse arrivata a compimento, avrebbe di certo spiccato in un panorama collezionistico di primo Seicento al contrario cosperso di raccolte a tema prevalentemente sacro.<sup>55</sup> Marino, invece, non ha nessuna ambizione a possedere opere di argomento religioso e – cosa che è forse più sorprendente per il poeta dell'*Adone*, amico e ammiratore di Tasso – pochissime sono anche le aspirazioni per i temi letterari. Resta forse un *unicum* la richiesta che avanza al suo corrispondente Fortuniano Sanvitale per sollecitare l'invio di un disegno di Bartolomeo Schedoni, al quale, se «mancherà materia nella invenzione» incalza il poeta «potrà V. S. suggerirgli o *Adone e Venere*, o *Medoro e Angelica*, o *Rinaldo e Armida*, o *Enea e Didone*, o *Cefalo e Aurora*, o *Aci e Galatea*, o *Borea e Orizia*, o *Zefiro e Clori*, o *Vertumno e Pomona*, o *Nesso e Deianira*»,<sup>56</sup> lista in cui la triade di coppie dedicate a *Medoro e Angelica*, *Rinaldo e Armida* e *Enea e Didone*, figura tra soggetti per lo più ovidiani. Ciò che confluisce nelle sue casse e che esula dal mito è piuttosto frutto di donazioni o si tratta di opere ambite per necessi-

54. Il riferimento è letterale nel caso di G 59, 1610, ma ritengo possa essere valida anche per il soggetto ignoto di cui Marino parla in G 83, 1613/14.

55. Sul collezionismo di temi sacri HOCHMANN 1998; CAVAZZINI 2004.

56. G 84, 1613/14. Di un *Enea e Didone* di mano di Schedoni Marino canta in *Galeria* 76.

tà espositive specifiche,<sup>57</sup> come nel caso della *Giuditta ed Oloferne* di mano di Cristoforo Allori, di cui Marino afferma di averne viste così tante belle copie da desiderarne una da disporre a *pendant* con una *Susanna* di Caravaggio che dice già essere in suo possesso;<sup>58</sup> o del «quadretto» domandato a Castello, per il quale non si cura di fornire particolari accortezze, ma informa «ch'io penso di tenerlo vicino al letto, per far le mie orazioni alla beatissima Vergine; onde le figurine credo vorrebbero essere un palmo e mezzo incirca».<sup>59</sup> Sfugge anche il senso dell'*Annunziata* «piccola in un pezzetto di tela o di rame» che domanda sempre al genovese, per cui non si chiarisce l'obiettivo, ma di cui si sottolinea la poca impellenza dell'affare, da concludersi con «commodità»<sup>60</sup> dell'artista (modalità che certo differisce dalle insistenti richieste che contraddistinguono invece i quadretti profani per la galleria). In ultimo, viaggia scisso dal resto anche quel «paesino» che il poeta lamenta di non riuscire a ricevere dal pittore modenese Lucilio Gentiloni,<sup>61</sup> richiamato più volte nelle lettere dal 1607 al 1615.

Tutti questi casi provano ad ogni modo l'impegno in un progetto più che modesto che Marino coltiva nel dettaglio preoccupandosi anche di quanto degraglia dai binari principali – come i soggetti di genere, religiosi o veterotesta-

57. Vale per il *San Giovanni* ricevuto da Paolino Berti (G 146, 1620) e per il *San Lorenzo* «incollato in tela» di G 177, 1623, che però, «poich'è così maltrattato, non me ne curo, né occorre ch'ella se ne dia briga» scrive a Giovan Battista Ciotti «perch'io amo le cose intiere per ornamento del mio studio». Il primo potrebbe essere la tela che accompagna in San Girolamo ricordato nell'inventario «[...]quadri grandi con figure sacre cio è uno d'essi di S(an)to Ger(oni)mo e l'altro di S(ant)to Giovanni senza cornice» (si vd. Inv. [4]), se così fosse coinciderebbe con la tela di Giovan Battista Paggi di cui parla Luigi Guarini in *Notizie della morte, sepoltura e tomba del Cavalier Marini*, Napoli, A. Coda, 1817, p. 16: «Et a noi lasciò anco due quadri di pittura, cioè un S. Girolamo del Vignone, et un S. Gio(vanni) Battista del Paggio (che così ho trovato scritto di mano sua in un notamento di libri), e questi soli quadri sagri si sono ritrovati in sua casa, e s'ebbero subito». Avverte Fulco che l'attribuzione dei quadri è confermata dal *Catalogo dei libri e manoscritti dei Teatini di Napoli*, Bibl. Naz. Di Napoli, ms. San Martino 467, c. 78v, nel settore *Nota delle Pitture*; vd. FULCO 1979.

58. G 148, 1620. Sulla diffusione di questi soggetti nelle raccolte di privati, CAVAZZINI 2004, p. 359 e nota.

59. G 198, 1623.

60. G 193, 1623.

61. Il modenese Lucilio Gentiloni è figura dai contorni ancora poco definiti. Marino lo ricorda nella *Galeria* per un *Ganimede rapito da Giove* ed è sicuramente la voce del poeta ad aver suscitato l'interesse di Ticozzi e Lanzi, che si interrogano sull'identità dell'artista; si veda TICOZZI 1818, e LANZI [1792-1809] 1968. Qualche informazione la fornisce Giovan Battista Spaccini, fonte di riferimento per la realtà modenese degli Este, vd. *Cronaca di Modena*, soprattutto vol. 2. Su di lui anche THIEME BECKER, vol. 13, *ad vocem*, e VENTURI 1989, p. 162.

mentari – e, prova la *Giuditta*, curando attentamente anche le scelte allestitivo. La collezione del poeta, che prevedeva dunque un nucleo centrale di soggetti mitologici, accoglieva un campionario di raccolte satelliti composte da stampe, ritratti, e da soggetti non necessariamente attinenti al tema del mito. A fare da legante all'insieme stava – elemento finora taciuto ma anima, dichiarata,<sup>62</sup> del progetto espositivo – la «libreria nobilissima», una selezionata raccolta di volumi per «la maggior parte italiani» e «di stampa scelta tra mille»<sup>63</sup> che rivestiva un ruolo indispensabile nella visione d'insieme del progetto museografico mariniano, chiarito da queste poche righe inviate a Sanvitale:

Fo una galeria in Napoli in una casa molto deliziosa, e quivi ho raccolta una quantità di libri tutti scelti ed egregiamente legati, che passano la somma di tremila scudi. *Per arricchirla d'ogni ornamento possibile, voglio circondarla di diversi quadri di buona mano a mia fantasia.* In Roma, in Vinegia, in Bologna, in Milano, in Genova ed in altre parti si travaglia per questo.<sup>64</sup>

Vi sarebbe molto da dire sulla priorità, sempre indiscussa, che, in un costante confronto tra poesia e pittura, Marino riserva alla prima delle due arti sorelle. La sua galleria indubbiamente riflette l'assoluta predominanza del mondo dei versi, a cui si piegano gli oggetti posti a decoro e «ornamento» della sua raccolta di libri. La collezione nasce dunque evidentemente per la libreria, secondo una struttura tutt'altro che insolita, riconducibile anzi a un modello diffuso nelle gallerie nobiliari seicentesche. E, sebbene il disegno collezionistico mariniano guardasse proprio a queste, ambizioso di collocarsi al fianco di più riusciti progetti a lui noti – dai Doria ai Savoia, con il ricordo vivissimo delle collezioni romane e venete – è evidente che trovi invece legittimo spazio tra le più modeste ambizioni condivise con intellettuali abbienti, protagonisti di una storia del collezionismo privato ancora non del tutto riportata alla luce. In questo contesto, che affiora dal dialogo fitto dell'epistolario, le richieste e i bisogni del poeta si incontrano con quelle di Gabriello Chiabrera, Cesare Rinaldi, Ferrante Carli, Lorenzo Scoto, nomi ricorrenti in queste pagine perché accademici, letterati e intendenti che, come lui, contribuivano a dettare i tempi e le dinamiche della circolazione delle opere sul mercato, mentre di queste usufruivano per pacificare la loro passione da letterati-*amateurs*. Il progetto intellettualistico di Marino, per quanto non portato a compimento, dovrà allora essere inteso come il

62. G 154, 1620; 156, 1620. Sul contenuto della libreria di Marino vd. *Per Giorgio Fulco: in memoriam*, pp. 408-475.

63. G 181, 1623 (ma catalogata 1622 in FULCO 2001).

64. G 154, 1620; mio il corsivo.

progetto intellettualistico di un contesto molto più ampio, modello ambizioso ed esemplare che rivela gli intenti di una categoria, a cui, suggerisce proprio il caso mariniano, è necessario restituire la parola per ottenere una comprensione sempre più profonda della cultura artistica primo-seicentesca.

### *La geografia artistica mariniana*

In ragione di questa comunità d'intenti che lega tra loro una collettività numerosa di poeti-collezionisti, è stato necessario calare l'esperienza mariniana nei diversi contesti in cui si manifesta. Se le indagini che seguono hanno prediletto un ordinamento geografico è dunque per mettere ordine a una vicenda itinerante che ha ugualmente attinto – per un'operazione di rampino connaturata alla vicenda umana e letteraria del poeta<sup>65</sup> – dalle molteplici realtà culturali con le quali è entrata in contatto. Già Pozzi osservava come la vita mobile di Marino fosse un problema di non «immediata soluzione» per coloro che si accingono alla lettura della sua dell'opera, costretti a confrontarsi con «la strana geografia biografica che lo conduce a Torino ed a Parigi»;<sup>66</sup> problema che Angelo Borzelli aveva risolto ordinando per luoghi la sua fondamentale biografia del poeta andata a stampa nel 1898. Reiterando un parallelo utile e già dichiarato, anche la prima monografica su Pietro Aretino, inaugurata il 27 novembre del 2019 alle Gallerie degli Uffizi di Firenze, ragionava sulle relazioni tra il poeta e gli artisti nei termini di una geografia artistica della quale si segnavano le tappe *per figuras*. Raccogliendo queste suggestioni si è scelto di adottare anche per gli itinerari di Marino che qui si considerano un criterio topografico che, è tuttavia bene avvertire, offre una gabbia di comodo per collocare gli incontri tra il poeta e le arti sul territorio europeo, ma dalla quale gli stessi percorsi tracciati dalle ricerche evadono di continuo, a causa del mezzo epistolare che caratterizza le comunicazioni tra centri, capace di rendere i limiti di spazio sempre valicabili. Non stupirà, pertanto, trovare tracce di Torino a Parigi, o di Bologna a Roma, e viceversa.

Il viaggio tracciato in questo lavoro segue pertanto fedelmente il percorso biografico del poeta, svelando, allo scenario di ogni capitolo, il risultato libero dell'andamento delle ricerche, guidate dalla successione arbitraria di immagini e nomi che impreziosisce le pagine mariniane. Ne deriva una messinscena di agenti, mercanti, pittori e intenditori, collezionisti, politici, uomini di cultura che nella rete solida dei loro scambi alimentano il mondo delle arti di primo

65. Sul concetto di 'imitazione' nella poetica mariniana si veda *Lettera Claretti*, Russo 2005a.

66. *Strage degl'Innocenti*, pp. 31-32.

Seicento. Le immagini che Marino commissiona, che vede, che idea, stabiliscono una rete di rimandi che collega queste figure l'una all'altra, e che si riflettono per geminazione topica negli scritti della produzione letteraria coeva, producendo una risonanza di temi nella quale è stato di volta in volta necessario fare ordine, allo scopo di distinguere sempre, in un marasma di forme e di richiami tra immagini e testi, gli effetti prodotti dal passaggio del poeta (qualora vi sia stato). A Napoli, punto di partenza e di fine per Marino, è stato riservato uno spazio esterno (*Napoli (prologo)*), scisso dalle indagini principali che verranno condotte a seguire. All'interno si è sentita la necessità di riepilogare le ricerche che si sono interessate al contesto culturale del primo mecenate del poeta, Matteo di Capua principe di Conca, aggiungendo a esse alcune considerazioni sul panorama artistico napoletano di fino Cinquecento.

Sono però i centri principali in cui avviene la crescita professionale di Marino, Roma, Siena e Firenze, Venezia, Genova, Bologna, Torino e Parigi, a formare il corpo centrale di questo volume, su cui la realtà partenopea esercita un'influenza importante, ma estrinseca a una parabola circolare di cui si è voluto evidenziare, pur contravvenendo alla biografia del poeta, il nocciolo nella città di Roma. Alla luce delle ricerche svolte, si ritiene infatti che Napoli, sebbene ne accolse la nascita (14 ottobre 1569) e la morte (26 marzo 1625), non rivestì mai per il poeta ruolo pari a quello dell'Urbe, polo di attrazione continuo di una biografia nomadica che solo in seno alla cultura capitolina sentì pacificate le proprie affinità intellettuali. Racchiuso nel perimetro dell'esperienza romana, negli otto capitoli 'geografici' che costituiscono il corpo maggiore del libro, Marino conduce il lettore attraverso alcuni luoghi d'arte dell'Europa di primo Seicento: la Roma degli Aldobrandini e degli Umoreisti, la Siena di Ippolito degli Agostini, la Bologna dei Gelati e dei Selvaggi, la Venezia di Bartolomeo della Nave e, soprattutto, di Giovan Battista Ciotti, e ancora, Genova con la collezione di Giovan Carlo Doria, e Torino, dove prendeva forma l'impresa eccezionale della Grande Galleria, per arrivare, infine, alla Parigi *italianisante* di Maria de' Medici. In ultimo (cap. 8), il ritorno a Roma segue le vicende collezionistiche della raccolta del poeta, illuminando ostacoli e perdite, e argomentando la sua mancata destinazione nella culla accademica degli Umoreisti.

A compendio delle peregrinazioni condotte negli otto capitoli centrali di questo volume, si riserva infine (cap. 9) lo spazio ad alcune riflessioni sul giudizio mariniano sull'arte, tentando di contestualizzarne l'espressione nello scenario storico-artistico del tempo. Se da una parte le riscritture e i ritocchi di cui è ricca l'officina letteraria del poeta disorientano nell'operazione di ricondurre le sue scelte artistiche a principi di gusto, dall'altra, anche il confronto con la letteratura coeva può modificare l'andamento variabile del corteo di nomi di artisti che prende forma dalle sue pagine. La «singolare inclinazione»

mariniana «a far liste» non risparmia infatti il ragionamento sull'arte,<sup>67</sup> il quale al contrario trova forma sistematica in più passi della sua opera nella formula tassonomica di un canone della pittura moderna. Si è scelto allora di isolare, per osservarne in successione cronologica la trama di oscillazioni e varianti, i luoghi in cui Marino esplicita il proprio catalogo di artisti, che, se posti a confronto con alcuni testi coevi, si riconoscono tra i numerosi tentativi diffusi al tempo con cui la società della cultura di primo Seicento cercava di rispondere nell'ordine scientifico alla necessità di una stabilità nuova. Più che un assolo, le riflessioni di Marino sul canone dei pittori di moderni si uniscono a un coro di voci che, in quegli anni, lavorano alla definizione di una teoria estetica di cui ancora si stavano smussando i confini.

Osservando questi testi, e rendendo merito a Elena Berti Toesca del quesito – tutt'ora irrisolto – da cui queste considerazioni sono partite, si è voluto in ultimo rispondere alla domanda che si interroga su quale posto occupi la letteratura mariniana nella storia delle arti di primo Seicento, partendo però dall'assunto che un posto le spetti di diritto. Almeno, se non altro, all'interno di quella categoria di colti «gentiluomini» di cui parlava Scamozzi, ricordando che era loro merito aver introdotto a inizio Seicento il gusto di fare nelle loro case «raccolte, e studi d'anticaglie di marmi, e bronzi, e medaglie, et altri bas-sirilievi, e parimente pitture de' più celebri, e diligenti maestri, che siano stati fino all'età nostra».<sup>68</sup> Di loro, amatori abbienti, il poeta condivide le ambizioni condendole di un collezionismo erudito, letterario e dipendente dagli uffici di cortigianeria. Di fronte a questa testimonianza artistica e sociale che dipana il filo della politica artistico-culturale delle corti ereditata dal Rinascimento portandola fino alla prima metà del Seicento, allo spettatore di questo fenomeno non resta altra possibilità che quella di lasciarsi trascinare in quei luoghi di adunanza di cui, come si è detto, la letteratura di Marino è intrisa.

67. Ne parla a proposito dell'ordine delle lettere mariniane Clizia Carminati in *CARMINATI 2020*.

68. SCAMOZZI [1615] 1714, p. 305.

## Napoli (prologo)

Della prima stagione che Marino trascorse a Napoli negli ultimi decenni del Cinquecento non si sa poi molto. Il periodo giovanile del poeta ha suscitato interesse per lo più in anni recenti, e, se si dispone di un quadro più chiaro di questo oggi, è ancora una volta merito di Fulco. Lo studioso, primo a scavare nella Napoli mariniana, ha avviato una tradizione di ricerche grazie alle quali è stato possibile ricostruire il contesto in cui il poeta avviò la sua formazione artistica e letteraria e, vale a dire, principalmente quello della ricca corte di Matteo di Capua.<sup>1</sup> Le indagini che hanno coinvolto in anni recenti il più antico mecenate del poeta sono difatti i primi efficaci percorsi che, con metodo, procedono a definire una realtà che esercitò senz'altro un impatto decisivo sul rapporto di Marino con le arti: quella di una città percorsa da linguaggi artistici controriformati e pre-caravaggeschi, animata da un collezionismo in cui si affermava imperante il modello della galleria, tra neonati circoli accademici che la avviavano già al dibattito del nuovo secolo.<sup>2</sup> Far rivivere la realtà principesca di Matteo di Capua – con il suo palazzo e i rapporti stretti con gli intellettuali lì di passaggio – ha perimetrato gli orizzonti culturali che circondavano il poeta in anni precedenti al suo ingresso nella Roma dei papi, al punto che si può affermare che quel «mistero» che Giovanni Pozzi ancora intravedeva attorniare il «Marino napoletano» nel 1988, quando ne scriveva nella *Guida alla lettura* dell'*Adone*, inizia oggi quanto meno a rischiararsi.<sup>3</sup> Emerge ora, e nitidamente, quanto la realtà partenopea abbia nutrito e accompagnato la parabola del poeta, fungendo sia da guscio – ancora più atavico di quello romano – sia da nucleo profondo, le cui suggestioni dimorano interne all'opera mariniana producendo epifanie continue, anche a distanza di vent'anni.

1. Alludo alle ricerche archivistiche di cui si è parlato in precedenza, vd. FULCO 1979. I documenti rinvenuti dallo studioso sono stati commentati anche in DE MIRANDA 2000.

2. Gli studi su Matteo di Capua a cui si fa riferimento sono raccolti in *Arti e lettere a Napoli*. Sul contesto collezionistico napoletano, in una prospettiva molto vicina a Marino, si segnala anche LOFANO 2014.

3. *Adone* 1988, p. 122.

Primo di sette figli, Marino viene alla luce a Napoli il 14 ottobre del 1569.<sup>4</sup> Sul rapporto che ebbe con il padre Giovan Francesco, avvocato che immaginava per lui una carriera da giurista, hanno preso abbrivio tutte le biografie note del poeta, che ricordano l'atto di ribellione con il quale Giovan Battista, avviato allo studio del diritto all'età di 14 anni, si divincolò dai voleri paterni per rivolgersi «a gli studii piacevoli e più nobili della poesia».<sup>5</sup> Dal 1588, ricorda Borzelli, lo sappiamo pienamente immerso nel contesto letterario napoletano, parte «del bel numero» degli Svegliati che rappresenta la prima di una lunga serie di consessi accademici con cui il poeta si relazionerà lungo tutta la sua carriera.<sup>6</sup> Lasciata la casa d'origine e, con essa, i desideri del padre, arrivarono presto i riconoscimenti per i versi giovanili,<sup>7</sup> parte confluiti nella sua prima raccolta poetica, le *Rime*,<sup>8</sup> andate a stampa a soggiorno napoletano concluso e punto di partenza di un *cursus honorum* cortigiano la cui prima esperienza avvenne in casa del già citato Matteo di Capua, principe di Conca dal 1556. Al suo servizio Marino entrò nel 1596, e sotto la protezione di questo mecenate suo coetaneo (Matteo era nato nel 1568) mosse i primi passi all'interno di una tradizione partenopea segnata dall'immaginario figurativo di Sannazaro, circondato da una cerchia di letterati – Camillo Pellegrino, Scipione Ammirato, Giovan Battista Attendolo e Sertorio Quattromani, tra gli altri – maturati sulle letture di Tasso, di passaggio anch'egli, maturo e stanco, per la dimora del principe di Conca.

Un ambito letterario forte, dunque, il cui impatto sulla poetica mariniana è indubbio e ormai comprovato.<sup>9</sup> Al contrario si registrano tracce sbiadite di pittura napoletana nella scrittura del poeta, il quale non sembrerebbe aver mai avuto la velleità di aggiornarsi sul *parterre* pittorico della sua città di origine. Non solo, infatti, la tradizione artistica partenopea scompare dai suoi scritti più maturi, ma nemmeno segna la sua prima produzione, tanto che non vi è margine per supporre che Marino abbia beneficiato di relazioni artistiche di spessore in anni pre-romani. Il poeta non sembrerebbe aver recepito gli stimoli di una realtà che, tra il «colorir delicato» di Marco Pino e il «chiaroscuro

4. Già BORZELLI 1898, p. 1; il rimando alle notizie biografiche sull'autore, qui e oltre, sono da intendersi come costante riferimento a RUSSO 2008.

5. BAIACCA [1625] 2011, p. 79; soprattutto si veda il primo capitolo della biografia di BORZELLI 1898.

6. BORZELLI 1898, pp. 6-7; cito da p. 7.

7. Ivi, p. 8 e sgg.

8. Marino lascerà Napoli nel 1600 e le *Rime* andranno a stampa una prima volta nel 1602; si tornerà su questo passaggio nei capitoli successivi, cfr. *infra*.

9. Un quadro delle relazioni letterarie e delle prime prove poetiche del Marino in questi anni è in RUSSO 2008, pp. 17-21; 45-68. Mentre per i debiti tassiani nella poesia mariniana rimando a RUSSO 2005; CARMINATI 2020.



con certa forza» di Giovan Bernardo Lama,<sup>10</sup> cercava di risolvere i contenziosi pittorici creati dal Concilio di Trento, quando le richieste di una chiesa contro-riformata avevano aperto la via a una pittura della devozione, priva di eccessi, equilibrata e tendente a un realismo che solo dopo il 1606 avrebbe trovato esito nelle forme caravaggesche, definitivamente predominanti nel passaggio tra secoli. Eppure le «nuove responsabilità didattiche» del pittore cristiano – ricorda Pierluigi Leone de Castris – avevano felicemente incontrato «le prime ambizioni erudite ed accademiche» che emergevano dai circoli culturali partenopei, dando forma, talvolta, a profili di pittori letterati di cui la biografia mariniana è felicemente ricca.<sup>11</sup> Stupisce, dunque, che tra gli esponenti di questo periodo dell'«ultima maniera» napoletana<sup>12</sup> – per usare nuovamente le parole di de Castris<sup>13</sup> –, ovvero tra i Belisario Corenzio, Giovan Bernardino Azzolino, Giovan Vincenzo Forlì, Fabrizio Santafede, solo l'ultimo ricorra nelle pagine mariniane, e, per giunta, un'unica volta. La selezione ristrettissima nei numeri, ridotta alla sola figura di Santafede, è tuttavia sintomatica di una ricerca artistica già calibrata su criteri a cui, come si vedrà, il poeta non verrà mai meno. L'occasione in cui ricorda il pittore è in una lettera che verrà diffusamente richiamata qui e oltre, inviata a Guidobaldi Benamati a Parma nel 1614,<sup>14</sup> missiva che si inserisce in una lunga e ostinata trattativa che il poeta aveva intrapreso con il pittore modenese Bartolomeo Schedoni, al quale aveva richiesto – tramite Benamati, appunto – un disegno. Marino, per ringraziare l'artista della committenza andata a buon fine, allegava alla lettera un elenco di nomi di pittori disposti secondo una disordinata geografia artistica italiana con cui voleva suggellare l'esito felice dello scambio, assicurando al contempo Schedoni del posto a lui riservato nel proprio selezionatissimo Parnaso artistico. «Fabritio Santa Fe» spicca nella lista come unico rappresentante alla voce *Di Napoli*,<sup>15</sup> con una comparsa a tutti gli effetti fugace negli scritti del poeta, dal momento che il suo nome non verrà riconfermato altrove, ma senz'altro di valore, poiché unica allusione a un artista moderno partenopeo nel palcoscenico della scrittura mariniana. Di questo allievo di Marco Pino, incontrato in anni della sua piena affermazione e maturità (Santafede era attivo fin dalla fine degli anni

10. Cito da LEONE DE CASTRIS 1991, p. 261.

11. LEONE DE CASTRIS 1996, p. 20.

12. Sulle definizioni si vd. SCHÜTZE 1992, p. 60, n. 5.

13. LEONE DE CASTRIS 1991.

14. Il testo sarà diffusamente ripreso nel corso delle analisi successive.

15. Pittore vicino alla cerchia di Santi di Tito, Santafede si forma a bottega da Marco Pino, dove è documentato nel 1575. Su di lui rimando ancora a LEONE DE CASTRIS 1996, ma si veda anche DE MIERI 2005; CAUSA 2012.

settanta), probabilmente lo colpì non tanto la sua pittura, di un «realismo devoto» e «riformato»,<sup>16</sup> quanto il profilo «inconsueto nel panorama napoletano di fine Cinquecento e di primo Seicento» che faceva di lui un «collezionista, cultore di antichità, di musica, di buoni libri, amico di una cerchia selezionata di letterati», un pittore già molto affine insomma alla cultura accademica di primo Seicento.<sup>17</sup> Un'attitudine da cui è probabile credere nascesse anche quella produzione profana esigua, ma documentata, che arricchisce di spessore il *corpus* delle sue opere, per lo più religioso,<sup>18</sup> e che lo avrà avvicinato al poeta della *Galeria* negli anni in cui risiedeva presso il principe di Conca, per il quale il pittore svolgeva, nello stesso tempo, funzioni di intermediario per fatti d'arte.<sup>19</sup> Se osservato sulla linea temporale che si ripercorrerà nelle prossime pagine, da qui al Marino della maturità, si intravede già in Santafede una prima dimostrazione della natura sociale che alimenta il rapporto del poeta con le arti, dipendente sempre da interessi letterari condivisi con i pittori con cui si relaziona e limitato a un contesto, coincidente, in questo caso, con il perimetro della corte del suo primo mecenate.

D'altronde proprio il confino alle stanze di Matteo di Capua giustifica anche l'esclusione dai suoi scritti di altri pittori-letterati – o pittori amati dai letterati – che non ebbero evidentemente opportunità di gravitare attorno alla corte del principe nel periodo in cui vi soggiornò il poeta; ma soprattutto spiega perché, di questa Napoli di secondo Cinquecento, in graduale transito da una pittura di devozione a un luminismo più marcato e caravaggesco, Marino scelga di registrare nei suoi testi i nomi di Raffaello, Correggio, Tiziano, Bassano, Andrea del Sarto, Bronzino, Salviati, fasti di un glorioso passato che nella seconda metà del secolo arricchirono le collezioni locali, tra cui quella del principe di Conca.<sup>20</sup> Il ricordo di questi artisti nei suoi scritti, con riferimento esclusivo alla raccolta del suo mecenate, dimostra che più che estendersi alla

16. DE MIERI 2005, p. 9.

17. A sostegno del rapporto tra Santafede e i letterati del tempo si veda anche BORZELLI NICOLINI 1911, vol. II, pp. 226-228; nella lettera il poeta materano Tommaso Stigliani ricorda al poeta napoletano il ritratto che «mi fu fatto dal Santafede in mia fanciullezza».

18. Di Santafede si conoscono per lo più soggetti religiosi, «non mancano però testimonianze archivistiche riguardanti la produzione di dipinti di soggetto profano (Santafede, oltretutto, fu uno dei ritrattisti più stimati dei suoi anni)», cito da DE MIERI 2005, p. 12; su questo anche CAUSA 2012. Sui rinvenimenti di mano dell'artista da collezione privata si veda PACELLI 2013. Difficile dire quale soggetto Santafede abbia fatto recapitare al poeta: del tutto sconosciuta è la produzione grafica del pittore (DE MIERI 2017) e dalle carte di Marino a oggi note non si hanno notizie ulteriori sul contatto tra i due.

19. Sul ruolo di Santafede intermediario per il principe di Conca anche Iasiello in *La Celeste Galleria*, p. 359 e nota.

20. LEONE DE CASTRIS 1996, p. 14 e riferimenti bibliografici in nota 30.

realità artistica napoletana nel suo complesso, l'occhio del poeta in questi anni partenopei si esaurisce tra le pareti delle residenze di Matteo di Capua. Della dimensione culturale che permeava il castello di famiglia in città e i feudi di Caiazzo e Vico Equense si ha una ricostruzione ormai esaustiva,<sup>21</sup> sufficiente almeno per concludere che a Marino non mancò, in queste stanze, una buona educazione figurativa. Il poeta anzi assistette alla crescita rapida della collezione d'arte del suo mecenate, che avvenne principalmente negli anni novanta del Cinquecento, fino all'ultimo fondamentale incasso nel 1599, quando il principe riuscì ad appropriarsi di un blocco di diciannove quadri venduti dal musicista Luigi Zanobi.<sup>22</sup> Le lodi che a questo insieme Marino riserva nelle sue raccolte poetiche, versi sostenuti da un intento encomiastico alimentato in parte dal bisogno di autocelebrazione della corte principesca,<sup>23</sup> attecchiscono già nelle *Rime* del 1602,<sup>24</sup> dove l'esaltazione alla casata del principe figura in versi sparsi nella raccolta. Ciò che interessa è però principalmente un gruppo di componimenti ecfrastrici che rende merito al mecenate per mezzo delle opere d'arte della sua collezione, la cui storia – a cui Marino non assistette per intero – non fu molto fortunata, perché dopo essere cresciuta in fretta nell'ultimo decennio del Cinquecento, e trasferita nel 1603 nella città di Vico, rimase in compagnia del suo proprietario fino alla morte di lui nel 1607, ovvero solo quattro anni. Infine, l'insieme di queste opere andò incontro a un'irreversibile dispersione nemmeno trent'anni dopo, nel 1631,<sup>25</sup> e se oggi si ha una conoscenza compiuta di come doveva presentarsi al momento in cui la vide il poeta prima di partire alla volta di Roma nel 1600, è merito di un eccellente lavoro archivistico che ha impegnato gli studi più recenti.<sup>26</sup> Già Borzelli nel lontano 1898 ricordava le molte opere di arti applicate che figuravano nelle stanze del principe di Conca, e i sontuosi cicli di arazzi a tema profano che ornavano le sale della dimora napoletana a partire dal giugno del 1594.<sup>27</sup>

21. Il riferimento è nuovamente alle ricerche raccolte in *Arti e lettere a Napoli*.

22. Zezza in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, p. 153.

23. Ivi, p. 154.

24. Sulla pubblicazione del testo si tornerà nei capitoli successivi, vd. *infra*. La raccolta di *Rime* elogiava non solo Matteo di Capua, ma anche i figli, Giulio Cesare e Maria, Sertorio Pepi suo maestro e l'arcivescovo di Napoli Annibale di Capua; vd. *Lira*, vol. III, *ad nomen*. Il nucleo di versi ecfrastrici è in *Lira*, vol. I, pp. 224-227.

25. Zezza in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, p. 151.

26. Sulle vicende della collezione si veda De Mieri in *Arti e lettere a Napoli*, p. 298.

27. Il principe aveva posto molto attenzione agli oggetti di oreficeria e aveva raccolto una discreta collezione di statue antiche. Sulla raccolta in generale vd. Zezza in *Arti e lettere a Napoli*, p. 71 e sgg.; sulla presenza di sculture si vedano ivi le pagine di Italo M. Iasiello, soprattutto p. 252 e sgg.

Le camere della bella casa eran riccamente fornite di mobili di ebano con intarsi di osso bianco, di mobili di legno dorato, di sedie di cuoio con frangie di seta e le portiere di damasco di vario colore con frangie di seta e d'oro temperavano la luce, che penetrava dalle larghe invetriate ad illuminare le pareti coperte di quadri preziosissimi, di ritratti di famiglia e di arazzi su i quali era istoriata la Creazione del Mondo, la pietosa leggenda di Tobia, la Creazione di Adamo, i fatti della vita di Cristo, la Storia di Giona, o avevan figure francesi, come dice il compilatore dell'inventario. Similmente pitture ed arazzi si trovavan fin nelle stanze secondarie e proprio in quelle destinate alla numerosa famiglia, ed ai servi, ed ai mozzi.<sup>28</sup>

Quello che Borzelli però non dice, ma che è desumibile dagli inventari, è che la collezione enumerava per lo più acquisti sul mercato,<sup>29</sup> mentre sporadiche erano le committenze ai contemporanei, tra cui si distingue, oltre al già citato Santafede, il nome di Giovanni Balducci.<sup>30</sup> Curiosamente, i dipinti della collezione di Matteo di Capua non trasmettono alcuno slancio campanilista nel gusto del loro proprietario, non appartengono ad artisti locali e si distinguono per una preponderante quantità di soggetti sacri di scuola tosco-romana, di contro a una presenza discreta di opere a tema profano provenienti dalle maniere d'oltralpe.<sup>31</sup> Spinosa senz'altro anche la questione che riguarda la qualità di questi, irrisolvibile in ragione della loro dispersione, ma che ha indotto a riflettere sulla possibilità che dei molti nomi altisonanti che corredano le liste dei suoi inventari il principe possedesse per lo più copie d'autore: «di Dürer ad esempio, abbiamo i *Trionfi*, *San Girolamo*, il ritratto di Massimiliano e quello della moglie, tutti temi effettivamente presenti nella produzione dell'artista», osserva Zezza riscontrando la difficoltà di «identificare l'esemplare effettivamente posseduto da Matteo di Capua e dunque rendersi conto se siamo davanti a originali, copie, repliche o imitazioni».<sup>32</sup> Nello specifico mariniano l'osservazione è significativa perché solleva già, a questa altezza di date, un elemento che sarà

28. BORZELLI 1898, p. 30.

29. Si vedano le deduzioni di Sabrina Iorio sulla base degli inventari rinvenuti, vd. *Arti e lettere a Napoli*, p. 233 e sgg.

30. Gli artisti che lavoravano presso la corte del principe svolgevano per lui mansioni da pittori e commercianti, secondo una prassi in uso presso le corti del tempo. Oltre a essere impiegati nella decorazione degli ambienti dei palazzi, ciò che più interessa in relazione alla figura di Marino, è che venivano loro commissionate per lo più opere d'arte di soggetto devozionale, o celebrativo della casata, come accade con la committenza di una serie di «Historie eroiche» nel 1599 a Giovanni Balducci; vd. sempre Iorio in *Arti e lettere a Napoli*, p. 240.

31. Zezza in *Arti e lettere a Napoli*, p. 94.

32. Ivi, p. 96.

costante strutturale della scrittura del poeta, dove la distinzione tra originali e copie – mai segnalata nei suoi testi – perisce in sostituzione di una predilezione assoluta per le iconografie.

Ad ogni modo, ciò che è certo, è che la raccolta di opere d'arte del principe di Conca fu per Marino una preziosa palestra visiva, un bagaglio mnemonico dal quale avrebbe pescato per anni a seguire. Bene si addice a questo proposito la metafora «geologica» con cui Carlo Caruso osserva la latenza della dimensione napoletana nella scrittura di Marino, le epifanie cui si faceva riferimento in apertura, e soprattutto nei versi della *Galeria* dove il contributo di Partenope è «forse meno immediatamente percettibile»,<sup>33</sup> considera lo studioso, evidenziando come dalle «*Rime* del 1602 i componimenti in lode di opere appartenenti al principe di Conca – lo strato più basso, il fondo roccioso per così dire – passano nella *Galeria* – il sedimento più alto – anche se mai esplicitati come tali».<sup>34</sup> Gli encomi alle pitture di Matteo di Capua formulati da Marino agli albori della sua carriera si conservano difatti nel tempo e, soprattutto, persistono negli spazi delle riscritture a cui sarà soggetta la *Galeria*, opere dalla genesi ventennale, in cantiere già nei primi anni del secolo ma edita, infine, solo nel 1619.<sup>35</sup> In relazione alle lodi per il principe di Conca,<sup>36</sup> quel che accade nel passaggio dei componimenti da una raccolta di lirica all'altra è che nella stampa

33. Ivi, p. 463.

34. Caruso in *Arti e lettere a Napoli*, p. 487.

35. Sulle metamorfosi dei componimenti della *Galeria* si tornerà diffusamente in queste pagine. Sulla storia editoriale della raccolta vd. RUSSO 2008, cap. VI; ma anche *Galeria* 1979, vol. I, pp. XXV-LIV; sulle difficoltà poste dalla genesi del testo in relazione alla lettura e all'analisi verbo-visiva dei componimenti rimando agli studi di Carlo Caruso, di cui ricordo CARUSO 2002 e le più recenti osservazioni in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 13-28; si vedano anche gli studi di Marco Landi (LANDI 2017) soprattutto per il manoscritto autografo che si conserva della *Galeria*, per la cui testimonianza, preziosa per l'analisi di alcuni passi dei versi mariniani, rimando anche ivi, cap. 4 e bibliografia citata.

36. Le opere che il poeta dice esplicitamente di aver visto «nella Galleria del Principe Grande Ammiraglio» vengono così descritte nella *Lira*: «una immagine d'Ecco Homo, di mano di Raffaello da Urbino», «una immagine di Cristo, opera di Frate Bastiano dal Piombo», «una figura della Vergine fatta per man di Raffaello Urbini», una «immagine della Beatissima Vergine fatta dal Correggio», «una dipintura della Vergine stante presso la Croce, opera del Parmigianino», «una immagine di Maddalena dipinta da Tiziano», «un quadro di Cornelio fiammingo, dove è dipinto il precipizio di Fetonte», «una figura del Giudicio di Paride di mano di Cornelio Fiammingo», «un quadro, dove in un giardino si vede dipinta una collazione dal naturale», per i cui testi si veda *Lira*, I, pp. 224-227; 231-232; segue il gruppo di componimenti a p. 384 e sgg. dello stesso volume che definisce «ragunate nella galleria del Signor Principe di Conca». Su alcune di queste opere si tornerà *infra*. Per questi e altri confronti iconografici in relazione agli inventari della collezione di Capua, con segnalazione delle corrispondenze della *Galeria*, si veda Caruso in *Arti e lettere a Napoli*, pp. 488-496.

definitiva della *Galeria* i contorni netti delle opere viste a Napoli, e ricordate nelle *Rime*, si dilatano. Marino dissolve il legame con l'osservazione diretta che era stata esperienza di quegli anni giovanili e lascia solo immagini scontornate, ricordi di iconografie note che, negli anni delle sue peregrinazioni italiane e francesi, avevano nel mentre acquisito stratificazioni nuove. La memoria di quello che aveva visto nelle stanze di Matteo di Capua dunque resta, ma il poeta nella stampa del 1619 non invita più il lettore a rievocarlo e cassa perfino l'elogio esplicito alla collezione del suo mecenate. È un *modus operandi* che caratterizza tutta la sua opera, e che rende ostica la sua scrittura ecfrastica al punto che bisognerebbe anzitutto chiarire se davvero di ecfrasis si tratta. Per questo, qui come altrove, ci si troverà spesso di fronte a testi che impediscono – o piuttosto confondono – il riscontro puntuale con le suggestioni figurative di cui si nutrono, tanto più quando derivano da memorie lontane, come era la prima stagione napoletana per il Marino maturo della *Galeria*.<sup>37</sup>

Ad ogni modo, sebbene l'esempio provi che, nel passaggio da scrittura a riscrittura, la poesia mariniana ha nel tempo assottigliato la connessione con le immagini acquisite negli anni della prima giovinezza fino a dissolverla, non inficia comunque i debiti che il poeta contrae con l'attività collezionistica del suo mecenate, con la quale si può supporre sia stato chiamato a relazionarsi direttamente. Per la scelta di allestire uno spazio laico di incontro tra intellettuali, la corte del principe di Capua ebbe infatti senz'altro un'incidenza di valore sull'esperienza del Marino collezionista,<sup>38</sup> ma rispetto alla raccolta di opere d'arte sacra di illustri maestri del passato allestita dal principe, quella del poeta sarà una ricerca rivolta a includere nella sua collezione – e prima ancora nella sua scrittura – pittori amici e coevi, legati, come lui, a un contesto culturale coeso che si struttura crescendo gradualmente nel corso della sua carriera, votato, come si è detto, alla poetica del mito. Questo conferma ancora una volta perché sia il nome di Santafede a 'cadere' nelle sue rime, e perché soprattutto non vi sia riservata nemmeno una riga di penna a un artista come Giovan Ber-

37. Saranno da qui in avanti messe di volta in volta in evidenza le modalità di relazione tra la scrittura mariniana e le immagini, ma vale la pena segnalare, in questo quadro di retaggi napoletani, le perplessità tutt'ora irrisolte sui tre soggetti di «Cornelio Fiammingo» menzionati da Marino nelle *Rime* e, a seguire, nella *Galeria* (vd. nota precedente) ricondotte in occasioni diverse a Cornelis Essens, o all'omonimo van Harlem. Su Cornelis Essens, pittore e decoratore stipendiato da Matteo di Capua dal 1595 al 1630, si sono espressi Zezza in *Arti e lettere a Napoli*, p. 95; CLEOPAZZO 2021, vd. soprattutto p. 16, e GROSS 2022.

38. Per altri esempi di collezioni napoletane di tardo Cinquecento si veda LOFANO 2014. Significativa, in relazione a Marino, la panoramica che lo studioso offre sulla collezione di Giovan Battista Manso, costituita per lo più da soggetti religiosi, ma con uno spazio riservato alle adunanze accademiche in cui al contrario regnavano i soggetti profani.

nardo Lama,<sup>39</sup> pittore che negli anni in cui Marino entrava al servizio di Matteo di Capua vantava già cantori illustri, come Giordano Bruno, oltre a una lunga carriera di rapporti con i letterati dell'Accademia di Giovan Battista Rinaldi, e una nutrita produzione lirica in suo onore.<sup>40</sup> È facile dedurre che Lama, essendo un artista al crepuscolo alla fine del Cinquecento,<sup>41</sup> fosse per Marino già troppo passato, come probabilmente lo fu Santafede dopo il 1614, quando, dovendo riassetare i testi da includere nella *Galeria* per consegnarla alle stampe, il poeta decise infine di eliminare l'omaggio all'unico pittore napoletano che aveva conquistato la ribalta dei suoi scritti.

La fuga da Napoli nei primi anni del Seicento chiuderà definitivamente la partita con la pittura partenopea, lasciando campo libero agli incontri romani. Quando Marino vi farà ritorno nel 1623, da poeta di corte di Luigi XIII, troverà gli amici di sempre ad attenderlo con esagerazioni di lodi,<sup>42</sup> e le braccia di Giovan Battista Manso, suo primo sostenitore e amico di vecchia data,<sup>43</sup> tese ad accoglierlo. Eletto principe dell'Accademia degli Oziosi, istituzione che proprio attorno al Manso si riuniva dal 1611, il poeta avrebbe potuto pescare a quel punto da un bacino ricco di pittori che avevano raggiunto una certa celebrità tra gli anni dieci e i venti del Seicento, come Massimo Stanzione,<sup>44</sup> accademico Ozioso a sua volta e protagonista di molti versi nella lirica coeva.<sup>45</sup> Ma la carriera mariniana, da lì alla sua fine, fu un breve lasso di tempo e il rientro in patria non fu solo allori: il Santo Uffizio incalzava, proibiva la diffusione dell'*Adone* nei territori dello stato pontificio, e il poeta si costrinse a una serie di spostamenti tra Napoli e Posillipo, nonostante il desiderio di Roma fosse sempre ancora troppo forte. Nell'Urbe, infine, dopo aver meditato a lungo sulla collocazione più adatta per i suoi preziosi beni aveva infine deciso di raccogliere la sua collezione di opere d'arte,<sup>46</sup> e vi sarebbe forse riuscito se la morte improvvisa che

39. Su Lama si veda almeno ZEZZA 1991.

40. Ivi, p. 20, n. 1; vd. anche LEONE DE CASTRIS 2005.

41. Le ultime notizie su di lui risalgono al 1600; vd. SAPIENZA 2004.

42. Si veda FERRARI 1633, p. 89; sul rientro di Marino a Napoli vd. anche G 210, 1624.

43. Su RUSSO 2008, pp. 18-19, n. 9 e bibliografia citata. Sul Manso e sull'Accademia degli Oziosi, anche in relazione alla produzione poetica, e soprattutto epica, mariniana, si vedano gli studi raccolti in *Il Manso ovvero de l'amicizia*, a cui rimando.

44. Massimo Stanzione, che pure occuperà un posto di rilievo nelle raccolte poetiche di Basile, è un fenomeno artistico tardo per Marino. Caro alla cerchia degli Oziosi, su di lui sono state avanzate riflessioni che argomentano la ricezione della lezione mariniana nella sua pittura, per cui si vd. soprattutto *Massimo Stanzione*, p. 33; e pp. 100-105; SCHÜTZE 1992.

45. Accademia fondata nel 1611, si vd. MAYLENDER, vol. IV, pp. 183-190.

46. Nelle lettere del 1620 Marino parla di una «galeria che fo fare in Napoli»; cito da G 144, 1620; ma anche da G 153 a G 156, 1620. Della destinazione della raccolta si parlerà a seguire, vd. cap. 8.

lo colse in casa sua il 26 marzo del 1625 non gli avesse impedito di portare a termine l'intento. Spentosi così, nel pieno apice della sua carriera, nulla di quella nuova Napoli delle arti e delle lettere poté rimanere impressa sulla sua opera. Si potrebbe al più valutare l'effetto che, in direzione contraria, ebbe la sua scrittura su quella cerchia di artisti legati alle radunanze oziose così propense alla poetica marinista: ma questa indagine, che riguarda l'eredità mariniana e che certo meriterebbe di essere intrapresa, porterebbe troppo oltre il perimetro degli spostamenti del poeta che si intende ripercorrere in queste pagine.

Napoli, per quel che serve nei limiti di queste considerazioni, si configura come polo di riferimento costante per il Marino uomo, ma anche disillusione tardiva per il Marino poeta, il quale, nel 1624, confidava ad Antonio Bruni che «Quest'aere [Napoli] produce grandi ingegni, ma non gli alleva», e commentando la generosa accoglienza partenopea, piuttosto guardava a Roma, che «fu sempre secondo il mio genio», concludeva.<sup>47</sup> Nessuno stupore, dunque, se la pittura napoletana non riesce a ritagliarsi uno spazio nella geografia artistica del poeta: è da Roma, d'altronde, che si può concretamente iniziare a parlare del Marino collezionista, intermediario dei pittori moderni.

47. G 232, 1624.



## Roma (esordio)

1.1 «*se n'andò in Roma stanza commune de virtuosi*»:<sup>1</sup> dai Crescenzi alla corte Aldobrandini

Quando Marino giunse a Roma per il giubileo del 1600 la città era capeggiata da un solido triumvirato,<sup>2</sup> formato da Ippolito Aldobrandini – Clemente VIII dal 30 gennaio 1592 – e dai nipoti Cinzio e Pietro,<sup>3</sup> cardinali dal 1593. Un triangolo di potere determinato ed efficiente che inaugurò, nell'immediato, una fase di «rinascimento di matrice pontificia» destinata a pervadere tutti gli ambiti della cultura romana.<sup>4</sup> Il poeta, che in quell'occasione era solo di passaggio per Roma, non poteva forse immaginare che di lì a breve anche lui sarebbe finito per prendere parte a questa rinascita culturale. Risiedeva permanentemente ancora a Napoli, nella dimora di Matteo di Capua, ma rientrato in città dopo la sosta giubilare lo sorprese l'avviso di un mandato di arresto, il secondo (ma non l'ultimo) della sua vita,<sup>5</sup> e la fuga fu a quel punto una scelta obbligata.

Marino arrivò quindi a Roma anzitutto per necessità, anche se possiamo credere che l'*entourage* capitolino fosse una meta desiderata da tempo. Gli

1. Cito dalla biografia del poeta redatta da Francesco Chiaro, cfr. CHIARO 1632, p. 17.

2. Le fonti riportano di una prima sosta di Marino nell'Urbe in occasione dell'anno giubilare del 1600, in seguito alla quale, di lì a poco, il poeta si fermerà stabilmente a Roma. Sull'arrivo di Marino a Roma oltre alle biografie seicentesche del poeta, CHIARO 1632, p. 18; BAIACCA [1625] 2011, p. 83 e nota; BORZELLI 1898, pp. 46-47; DE MIRANDA 1993, pp. 17-32, e il contributo di Marco Gallo, GALLO 2013, con documenti in appendice.

3. Entrambe le nomine, quella di Pietro e quella di Cinzio, avvennero il 17 settembre del 1593. Per i profili biografici di Cinzio e Pietro si vedano le schede del *DBI* di Elena Fasano Guarini, FASANO GUARINI 1960a; EAD. 1960b. Sulla loro attività di mecenati D'ONOFRIO 1963; ROBERTSON 2015 e, da ultimo, le ricerche di TESTA 2001; EAD. 2021.

4. Prendo in prestito la definizione di Albano Biondi in BIONDI 1981, p. 295.

5. Marino aveva vissuto una prima carcerazione già nel 1598, le cui motivazioni sono ancora poco chiare, e ne subirà una terza nel 1611. Sulle vicende napoletane BORZELLI 1898, pp. 1-50; BAIACCA [1625] 2011, p. 81; RUSSO 2008, pp. 20-21. Nel caso cui si fa riferimento l'accusa era di contraffazione di documenti, con i quali Marino avrebbe tentato di salvare da pena di morte certa l'amico Marc'Antonio D'Alessandro, reo d'omicidio. Il tentativo, fallito, costò al poeta il carcere e a D'Alessandro la vita.

studi hanno suggerito che il poeta iniziò a coltivare amicizie potenti in ambito romano già nell'ultimo decennio del Cinquecento,<sup>6</sup> legami che con certezza sappiamo essersi fatti più solidi dopo che fece il suo ingresso nella casa dei Crescenzi «alla guglia del Sammogutto»,<sup>7</sup> definizione con cui Borzelli ricorda la residenza della famiglia romana in via del Seminario, dove Ottaviano Crescenzi aveva fatto erigere il proprio palazzo. Qui aveva dato i natali a Melchiorre e Crescenzo, rispettivamente nel 1579 e nel 1585,<sup>8</sup> mecenati, collezionisti e amanti delle arti, che fecero della propria casa un luogo di ritrovo per una comunità di artisti e letterati dislocata sul suolo italiano, e che solo nel 1600 trovò una forma unitaria sotto il nome di Accademia degli Umoreisti. Per districare i transiti degli accademici di passaggio per casa Crescenzi, i fratelli facevano affidamento sulla solerzia di Gaspare Salviani, poeta romano, fedelissimo amico e servitore di Melchiorre,<sup>9</sup> addetto alla gestione degli interessi privati del suo padrone come i contatti con gli intellettuali, tra cui quelli con Marino. In accordo dunque con i biografi mariniani, è a lui che va il merito di aver agevolato l'ingresso del poeta in casa Crescenzi,<sup>10</sup> capeggiando, come ricorda Borzelli, una

6. DE MIRANDA 1993.

7. BORZELLI 1898, p. 52.

8. Sulla storia dell'Accademia imprescindibili gli studi Maria Fiammetta Iovine, cui rimando; vd. IOVINE 2021; EAD. 2022. Sulla nascita dell'istituzione sia permesso anche il rimando a TOMEI 2022. Della famiglia dei Crescenzi in rapporto al poeta si tornerà a parlare nel capitolo 8, vd. *infra*.

9. Salviani frequentò casa Crescenzi fin da bambino; coetaneo di Melchiorre e suo compagno di studi, strinse con lui un'amicizia fraterna già prima di entrare al suo servizio in qualità di cameriere. Le famiglie Salviani e Crescenzi erano difatti in rapporti molto stretti: Ippolito Salviani, medico e naturalista, abitava non distante da via del Seminario, motivo per il quale Gaspare e i Crescenzi si frequentarono fin da età scolare. Ricevute di pagamenti conservate nel fondo Serlupi-Crescenzi informano che la madre di Gaspare riceveva un vitalizio dalla famiglia di Melchiorre, mentre menzionano molti altri censi dovuti ai Crescenzi da esponenti della famiglia Salviani, cfr. ASC, Tomo 18, *Censi et altro di Monsignor Melchiorre Crescenzi dal 1594 al 1623*; rimando anche a SICKEL 2005a. Su Gaspare Salviani e sul suo ruolo per gli intellettuali di passaggio per l'accademia romana, fanno luce una serie di missive contenute all'Archivio Storico Capitolino, commentate e trascritte in LAIENA TOMEI 2024. Il suo nome è noto anche in relazione ad Alessandro Tassoni e alla stampa della *Secchia rapita*, poiché compare come autore delle *Dichiarazioni* impresse nell'edizione veneziana del 1630 dell'opera. L'attribuzione è stata tuttavia discussa dagli studi recenti che giudicano le *Dichiarazioni* di mano dello stesso Tassoni, vd. LAZZARINI 2019. Maggiore chiarezza sul rapporto di collaborazione tra Tassoni e Salviani farà la nuova edizione critica della *Secchia rapita* attualmente in lavorazione per le cure di Maria Cristina Cabani e Andrea Lazzarini.

10. La convinzione è già condivisa dai biografi mariniani vd. BAIACCA [1625] 2011, pp. 82-83; CHIARO 1632, pp. 19-20.

## 1. ROMA (ESORDIO)

squadra di immediato soccorso che accolse e procurò prontamente al fuggitivo «una servitù, che non era dammeno di quella lasciata in patria».<sup>11</sup>

Messo piede stabile a Roma, il nome di Marino si diffonde presto negli scambi epistolari di quegli anni: è, primo tra tutti, Battista Guarini a confermare la presenza del poeta napoletano in casa Crescenzi nel 1601, alludendo a lui in una missiva in cui chiede a Salviani di riferire i suoi saluti al poeta («Al signor Marini rendo il saluto con molta usura»)<sup>12</sup> Mentre Maurizio Cataneo, segretario del cardinale romano Girolamo Albani, in una missiva del 1602 indirizzata a Giulio Giordani, segretario di Francesco Maria della Rovere, lascia intendere che il genio poetico mariniano non tardò affatto a emergere: a Roma, afferma, vi sono «doi valorosi poeti, l'uno il reverendo padre don Angelo Grillo abate di Subiaco [...] L'altro il signor Marini giovane d'anni ma vecchio di senno e di sapere, vivace e d'ingegno acuto, napolitano» che «ora è qui in casa di Monsignor Reverendissimo Crescenzio Chierico di Camera, componendo il *Poema della Destrusione di Gierusalemme*».<sup>13</sup> Cataneo non fu l'unico a rimanere colpito dal talento mariniano, il quale, ancora una volta, per merito degli amici Crescenzi, arrivò anche alle orecchie della curia impressionando la figura del cardinal Pietro, di cui Melchiorre era al servizio dal 1585, e dal 1598 in qualità di cardinale.<sup>14</sup> In realtà, il passaggio del poeta da Salviani a Pietro non è chiarito in maniera esaustiva dalle fonti mariniane,<sup>15</sup> ma non dev'essere stato affatto difficile per lui, negli anni di permanenza nelle stanze di Melchiorre, trovare occasione in cui fare mostra di sé ai membri della corte pontificia, tanto che il

11. BORZELLI 1898, p. 51.

12. La lettera è citata in SELMI 2010, p. 84; l'autore del *Pastor Fido* aveva stretto contatti con la famiglia romana molto prima di Marino ed era in rapporti amichevoli con Melchiorre Crescenzi. Per gli scambi mariniani di quegli anni con casa Crescenzi si veda G 16, 1601.

13. La lettera è stata pubblicata da Emilio Russo in RUSSO 2005a, pp. 68-86; si veda anche ID. 2008, pp. 223-224.

14. SICKEL 2005a, nota 24.

15. Come già osservato da Clizia Carminati, nell'unica nota manoscritta dell'esemplare della *Vita* di Baiacca, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, si sostiene che fu Ferrante della Marra (1572-1643) a presentare il poeta al cardinale (la postilla è di mano ignota); invece Francesco Ferrari afferma che il merito fu di Antonio Carafa. I nomi di entrambi questi personaggi tornano nelle pagine di Borzelli (BORZELLI 1898, pp. 57-59). Da non confondersi con l'omonimo chierico pronipote di Paolo IV, il Carafa di cui parla Ferrari fu duca di Mondragone e sposo della nipote di Clemente VIII, Elena Aldobrandini, con la quale convolò a nozze nel 1602, cfr. FERRARI 1633, p. 74. Per confutare o validare la postilla alla vita di Baiacca bisognerà quindi cercare conferma alle affermazioni di Ferrari tra le conoscenze giovanissime del poeta in territorio partenopeo. Per le biografie di Della Marra rimando a CONTARINO 1989.

19 luglio del 1603, come conferma un prezioso ritrovamento epistolare di Clizia Carminati, lo si sa già al servizio di Pietro.<sup>16</sup>

Da parte del poeta non si trattò solo di mobilitare un'efficientissima macchina umana: l'ingresso in una corte tanto importante aveva alle spalle una strategia encomiastica forte, che non passò inosservata agli occhi del cardinal nipote, in quegli anni al lavoro sull'affermazione della propria immagine nel panorama politico e culturale romano. Il prelado aveva dato avvio a una serie di movimenti immobiliari nei primi anni del secolo – l'acquisto nell'ottobre del 1601 della residenza in via del Corso, i lavori nella Villa di Frascati e il restauro di Villa Magnanapoli<sup>17</sup> – propedeutici ad accogliere la ricca quadreria che aveva riunito nelle sue stanze. In questo progetto di crescita e consolidamento del proprio potere, che passava per lo sfoggio manifesto della propria collezione di opere d'arte, mancava solo una voce testimoniante. Nel 1602 era andata a stampa la prima raccolta mariniana di *Rime* per l'edizione veneziana del Ciotti.<sup>18</sup> La dedica a Melchiorre Crescenzi e a Tommaso Melchiori, marchese di Turrìta,<sup>19</sup> valeva senz'altro come ringraziamento al primo per la protezione lui offerta nei primi anni romani, ma soprattutto sanciva l'appartenenza del poeta al *milieu* culturale di casa Crescenzi,<sup>20</sup> quello della giovanissima Accademia degli Umoristi, di cui tanto Melchiorre, quanto il Melchiori erano membri. In questo modo, il poeta rendeva noto il suo schieramento con il 'partito clementino', a cui aveva riservato ampio spazio nella raccolta inserendovi

16. Nella lettera, scritta da Paolino Bernardini al nunzio di Venezia, Monsignor Offredo Offredi, Marino viene indicato come il «soggetto, canonizzato ultimamente col giudizio del signor Cardinale [Pietro], che così favoritamente l'ha tirato al suo servizio»; CARMINATI 2008, p. 13.

17. Il cardinale ottiene la prima residenza romana da Francesco Maria Del Monte nel 1597, celebre mecenate di Caravaggio, e ne resta proprietario per soli due anni; per questo BENOCCI 1989, FINOCCHI GHERSI 2015, ROBERTSON 2015, in particolare pp. 61-62, a quest'ultimo rimando anche per le vicende che riguardano i palazzi in via del Corso (pp. 57 e 92-98). La villa di Frascati era entrata in possesso del cardinale il 5 novembre del 1598 e nel 1601, al suo rientro da Lione, aveva avviato il restauro del sito. Si veda D'ONOFRIO 1963.

18. Nelle *Rime* confluivano sia i componimenti della stagione napoletana che testi più recenti. Sulla genesi della raccolta rimando a *Lira*, vol. III; e RUSSO 2008, pp. 57-68 e 128-137 e bibliografia citata.

19. Francesco Ferrari ricorda il supporto dei due mecenati nell'impresa editoriale loro dedicata: «col consenso, et aiuto di Monsignor Crescenzio a Venezia si trasferì, dove conobbe il Cavalier Guarino, e stampò il primo volume delle sue liriche composizioni», vd. FERRARI 1633, p. 74. Su Tommaso Melchiori, giovane nobile romano e marchese di Turrìta, si vedano le notizie riportate da DE MIRANDA 1993, Primarosa in *Orazio Borgianni*, pp. 55-69.

20. Oltre alla lettera dedicatoria che apre la raccolta, per Melchiorre si vedano le *Eroiche* numeri 30 e 31, *Lira*, vol. I, p. 148.

## 1. ROMA (ESORDIO)

testi in lode delle figure più eminenti della corte cardinalizia e di alcuni fatti chiave della politica aldobrandina. Non lesinando elogi a Pietro, a Cinzio, e ai rappresentanti della corona francese,<sup>21</sup> Marino dava prova della sua penna quale strumento migliore per amplificare la fama della casata Aldobrandini, e soprattutto di Pietro: lui che proprio in quegli anni arruolava intellettuali a cui affidare la diffusione di una cultura nuova di cui vestiva i panni del mecenate e del promotore.

### 1.2 *Il poeta cortigiano e la cultura artistica pontificia: affinità e divergenze*

L'accoglienza alla corte del cardinale nepote, e la scelta di quest'ultimo di avvalersi della poesia per garantire la pubblica fama al proprio operato, vestirono Marino di una pratica cortigiana che il poeta indossò con disinvoltura. Dopo le prime prove napoletane è qui che il poeta dimostra una raggiunta maturità,<sup>22</sup> in un tessuto romano ricco di stimoli culturali e di cantieri artistici di grande prestigio, che costituivano di fatto occasioni da cui ampliare i contatti con il mondo delle arti, con ripercussioni positive sull'accrescimento della sua memoria figurativa.

L'attività collezionistica di Pietro – pur giovanissima nei primi anni del secolo – aveva difatti già fruttato al prelato un numero cospicuo di opere d'arte, che si traduceva in un prezioso archivio di fascinazioni iconografiche che Marino non mancò di assorbire. L'Aldobrandini aveva riscosso i primi successi in politica alla fine del Cinquecento,<sup>23</sup> ma è all'inizio del nuovo secolo che iniziò a metterne a frutto gli esiti in ambito collezionistico. Si può dire che la sua vera fortuna a Roma iniziò nel 1601, al rientro in città dalla vittoriosa missione diplomatica francese,<sup>24</sup> quando, dato il buon esito delle trattative e memore dei successi ferraresi ottenuti al chiudersi del secolo precedente, Clemente VIII, mascherando da ricompensa un passaggio di proprietà che rispondeva a un bi-

21. Il poeta ricordava così i successi riscossi dal cardinale in terra d'oltralpe, vd. *Lira*, vol. I, *Rime Eroiche* n. 6-10, 11, 13, 14. I testi sono stati scritti nel 1601, in un momento appena antecedente all'impressione della raccolta, evidentemente posti a rincarare la dose di elogi rivolti al cardinal nepote.

22. Cfr. Russo 2008, cap. II.

23. Non si potrebbe intraprendere questo discorso senza disporre dei risultati ultimi delle ricerche storico-artistiche sull'attività mecenatizia del cardinale. Di riferimento per queste pagine gli studi di Laura Testa, Clare Robertson e il lavoro d'archivio condotto già a partire dagli anni sessanta del secolo scorso da Cesare D'Onofrio e Paola Della Pergola; delle puntuali indicazioni bibliografiche si darà menzione di volta in volta nelle note successive.

24. L'intervento di Pietro fu risolutorio per porre fine alla guerra del marchesato di Saluzzo, tra Carlo Emanuele I di Savoia ed Enrico IV, cfr. TESTA 2021, p. 368.

sogno reale del nipote, fece lui dono della villa di Monte Magnanapoli.<sup>25</sup> Fino a quel momento Pietro non disponeva ancora di una residenza privata e il gesto del pontefice voleva ovviare alle problematiche insorte dall'aumento dei beni del cardinale,<sup>26</sup> in vista, soprattutto, di una sistemazione rapida per l'ingente collezione di opere, esponenzialmente cresciuta dopo gli acquisti ferraresi del 1598.<sup>27</sup> Se dunque conosciamo lo stato della raccolta Aldobrandini al momento in cui Marino entrò al suo servizio, è perché il trasferimento di questi oggetti dal Vaticano – dove il cardinale risiedeva temporaneamente – alla villa sul Quirinale richiese la stesura di un inventario. Il documento, datato 1603, compilato da Girolamo Agucchi fratello di Giovanni Battista<sup>28</sup> e reso noto da Cesare

25. Il papa acquistò la villa l'anno precedente da Clemente Vitelli, erede di Monsignor Giulio Vitelli a cui l'immobile appartenne a partire almeno dal 1567, e ne fece dono al nipote il 3 aprile del 1601. Per le vicende relative ai passaggi, la descrizione della villa e le modifiche apportatevi per ordine del cardinale Aldobrandini rimando a BENOCCHI 1989; ripreso in ROBERTSON 2015, pp. 86-90.

26. Fino al 1603, infatti, Pietro e il suo seguito dimorarono temporaneamente in Vaticano, in attesa che uno dei cantieri avviati dal prelado in anni precedenti giungesse a termine; BENOCCHI 1989, p. 27.

27. Alludo alle abili trattative diplomatiche con le quali Pietro riuscì a condurre Ferrara sotto l'egida della Chiesa nel 1598, ottenendo non solo le chiavi della città, di Cento e Pieve di Cento, ma anche una quantità inestimabile di opere d'arte. Non fu il primo, ma di certo il più eclatante, di una serie di episodi che riguardano l'attività collezionistica di Pietro Aldobrandini, per le quali rimando a TESTA 2001; EAD. 2021, ROBERTSON 2015. Riguardo al profilo del collezionista, va osservato che se in un primo momento Giovan Battista e Girolamo Agucchi venivano additati come gli artefici dell'assetto erudito della politica aldobrandina, le conclusioni più recenti rivalutano invece il ruolo del cardinale stesso in qualità di artefice del proprio progetto espositivo; TESTA 2001, p. 39, e EAD. 2011; FINOCCHI GHERSI 2015.

28. Il volume rilegato porta il titolo di «Inventario generale della casa dell'Illustrissimo et rever.mo sig.re Pietro Cardinale Aldobrandino camerlengo di Santa Chiesa, et de beni, et cose appartenenti a' sua signoria Illustrissima revisto, accomodato, et ridotto in questo libro nel principio dell'anno MDCIII Monsig.re Agocchi Maggiordomo, et D. Bernardino Lupi Guardaroba», trascrivo da *Domenichino 1581-1641*, appendice I, p. 567. D'Onofrio attribuiva la paternità dell'inventario al minore dei due Agucchi, ipotesi che trova seguito nei lavori di Luigi Spezzaferro, a cui si deve la ripubblicazione dell'elenco in *Domenichino 1581-1641*, pp. 567-575. Si veda anche, nello stesso volume, il saggio dello stesso autore a pp. 139-149; e IDEM in *Geografia del collezionismo*, pp. 1-23. Entrambi i fratelli entrano a servizio del cardinale nel 1596, ma il primo ne fu maggiordomo fino al 9 giugno 1604, data nella quale subentra alla medesima carica il minore Giovan Battista. In base a questa successione cronologica, Donatella Livia Sparti propone di indicare in Girolamo, e non in Giovan Battista, l'autore dell'inventario, SPARTI 1998; dello stesso parere SALOMON 2011. Una via mediana sceglie Laura Testa, affermando che l'inventario è stato «redatto verosimilmente da Girolamo Agucchi secondo le indicazioni del fratello Giovan Battista», TESTA 2001, p. 46. Sulla figura in particolare di Giovan Battista si veda soprattutto Ginzburg Carignani in *Domenichino 1581-1641*; EAD. in *Geografia del collezionismo*, pp. 273-291.

## 1. ROMA (ESORDIO)

D'Onofrio nel 1964,<sup>29</sup> è d'interesse in relazione a Marino perché consente di ricostruire, con buona approssimazione, l'insieme dei beni in possesso di Pietro al momento in cui il poeta si trovava alla sua corte, spinto a confrontarsi con una raccolta che, come gli studi hanno più recentemente argomentato, al 1603 si presentava già come uno strumento politico forte, assemblata per riflettere i momenti salienti della politica del suo proprietario senza però venire meno a precise ragioni di gusto.<sup>30</sup> Significava, per lui, entrare concretamente in contatto con opere che avrebbero segnato l'immaginario figurativo del secolo, come i famosi bacchanali tizianeschi, parte del bottino portato a Roma da Pietro nel 1598,<sup>31</sup> ma anche esercitare l'occhio sulle punte di diamante del cinquecento ferrarese, maestri di cui non aveva potuto fare esperienza nelle collezioni napoletane (Mazzolino da Ferrara, Benvenuto Tisi e Dosso Dossi). Il lascito degli Este era, per ovvie ragioni, il nucleo più cospicuo della raccolta, ma se nella presenza dei Dossi e dei Tisi si intravede l'abile politica diplomatica del cardinale, capace di far passare per gentile concessione il furto di ben 399 pezzi,<sup>32</sup> i gusti artistici del cardinale emergono in altro modo. È indicativa, ad esempio, la quasi totale assenza dalla raccolta Aldobrandini di opere di matrice caravaggesca, fatta eccezione per una menzione di *Un ritratto di Pallotta Nano* di Orazio Gentileschi, che rimane tuttavia piuttosto isolato, poiché scompagnato da altre opere riconducibili a Merisi o seguaci.<sup>33</sup> L'elenco suggerisce una certa fascinazione per la pittura di Barocci, ricordato per una delle versioni della

29. Gli studi a cui si fa riferimento nelle ipotesi qui riassunte sono quelli di ROBERTSON 2015 e di FINOCCHI GHERSI 2015. Per la riproduzione dell'inventario del 1603, relativamente solo alla sezione delle pitture, si veda D'ONOFRIO 1964, pp. 15-20, 158-162, 202-211; ripubblicato in *Domenichino 1581-1641*, pp. 567-571; ma anche ROBERTSON 2015, appendice I, pp. 324-325. Per gli inventari successivi della famiglia Aldobrandini rimando a DELLA PERGOLA 1960, EAD. 1962, EAD. 1963a e 1963b. Completa la trascrizione dell'inventario del 1603, la prima appendice del volume del 2015 di Clare Robertson, in cui la studiosa riporta la lista delle sculture presenti a quella data nella collezione del prelado. Su questo si tornerà *infra*. Riguardo ai beni ottenuti tramite la devoluzione ferrarese, D'Onofrio sostiene che «i nove decimi di quella collezione appartenesse alla raffinata Lucrezia d'Este, duchessa di Urbino», D'ONOFRIO 1963, p. 37, a riprova Laura Testa ricorda che si possono stimare «oltre a circa 150 quadri della eredità di Lucrezia», TESTA 2001, p. 41.

30. ROBERTSON 2015; TESTA 2021.

31. La circolazione dei bacchanali tizianeschi influenzerà significativamente la produzione artistica seicentesca. Poiché si tratta del capitolo più consistente della vicenda dei capolavori sottratti ai d'Este, la questione vanta ormai una ricca bibliografia. Si veda almeno ALBL EBERT-SCHIFFERER 2019 e, per le vicende diplomatiche che li portarono a Roma VICENTINI 2011; VICENTINI CAPPELLETTI 2012, con bibliografia citata.

32. Questo il numero dei lotti presenti nella collezione in seguito ai fatti del 1598, si veda *Domenichino 1581-1641*, appendice I.

33. *Ibidem*, voce numero 136.

*Madonna delle ciliegie*, e conferma soprattutto la presenza di artisti contemporanei, gli stessi giovani talenti attivi anche nei cantieri pontifici. I beni raccolti dal cardinale rispondono infatti alle mosse della politica artistica aldobrandina, e registrano la presenza dei nuovi rappresentanti della pittura bolognese, Guido Reni, Francesco Albani, Domenico Zampieri e collaboratori, giunti per volere del pontefice in una Roma ancora fortemente segnata dalla tarda maniera toско-romana. Questa dimensione 'del presente' del collezionismo di Pietro è la stessa che contraddistingue le pagine mariniane fin da questi primi anni romani, e dimostra che per il poeta l'interazione con la politica culturale del cardinale fu anzitutto l'occasione privilegiata attraverso la quale attingere a un bacino di nomi di pittori emergenti di cui condivideva il percorso di crescita a corte; gli stessi a cui tornerà ad appellarsi anche negli anni a seguire, perfino da Parigi vent'anni dopo per allestire la sua galleria.

Esemplare a riguardo è il caso del Cavalier d'Arpino.<sup>34</sup> Quando Marino arrivò a Roma il Cesari era nel pieno della sua carriera: dopo la magistrale prova della Cappella Contarelli nel 1593 si era visto raddoppiare le committenze dentro e fuori la curia e, nonostante la minaccia opprimente dell'astro caravaggesco, poteva vantare di essere un nome di riferimento nel panorama artistico capitolino.<sup>35</sup> Nelle sue invenzioni, ancora avvolte in una grammatica della maniera e intrise di un dialogo con le lettere al quale sarà sempre permeabile,<sup>36</sup> il poeta trovò risolti tutti i suoi bisogni e interessi, avviando qui, fin dai primissimi anni romani, una parabola di duratura amicizia e collaborazione destinata a concludersi solo nel 1625, quando Cesari gli renderà omaggio nell'orazione funebre tenuta in sua memoria per iniziativa degli amici accademici Umoristi.<sup>37</sup>

Oltre al d'Arpino, e agli esponenti della scuola toско-romana di impronta zuccaresca, bisognerà ricondurre ai primi incontri romani di Marino anche quello con i pennelli bolognesi, di cui la raccolta Aldobrandini presenta già al 1603, come si diceva, un'ampia lista di maestri - Annibale e Ludovico Carracci, Lavinia Fontana, Faccini, Cotignola, e ancora Domenico Viola, Guido Reni

34. Dell'impiego di Cavalier d'Arpino nelle imprese pontificie parlano già i biografi dell'artista, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, pp. 237-240; BAGLIONE 1642, vol. I, pp. 367-377; l'argomento è trattato anche in Van Mander, per cui si veda *Appunti di Carel Van Mander*.

35. Da contratto Cesari avrebbe dovuto realizzare anche le pareti, che poi furono commissionate a Caravaggio. Per i lavori che hanno interessato la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi dal 1565 al suo completamento si veda almeno RÖTTGEN 2002, pp. 30, 249-253. Agli affreschi realizzati nella Cappella Orsini l'autore attribuisce il merito dell'entrata del pittore al servizio del cardinal nepote; ivi, p. 38. Un affondo specifico sull'argomento è anche in TESTA 2009.

36. Un precoce incontro del pittore con le iconografie tassiane è stato sottolineato nella Loggia Orsini nel palazzo del Pio Sodalizio dei Piceni, vd. RÖTTGEN 1969.

37. Sull'orazione funebre si veda BAIACCA [1625] 2011.



## 1. ROMA (ESORDIO)

e non solo. Annibale Carracci è già a Roma quando il poeta transita al servizio del cardinale – nel giugno del 1601 Pietro ne osserva il lavoro compiuto sulla volta della Galleria Farnese<sup>38</sup> – mentre di lì a poco, tra l'aprile e l'ottobre dello stesso anno, anche Reni e Albani avrebbero raggiunto l'Urbe,<sup>39</sup> seguiti, poco più tardi, da Domenichino.<sup>40</sup> Quella che è stata definita la scuola carraccesca era dunque a portata di mano del poeta,<sup>41</sup> tanto più nei primissimi anni del secolo, ovvero nel momento esatto in cui il cardinale ne richiedeva l'operato per l'allestimento della dimora di città. È chiaro allora il motivo per cui la scuola emiliana occupa, come si vedrà oltre,<sup>42</sup> uno spazio sostanzioso nella scrittura mariniana, pur con qualche scarto rispetto alle committenze Aldobrandini.

L'opera del poeta, infatti, più dell'attività collezionistica del cardinale conserva un intento 'storicista' che fa della sua una ricerca artistica incentrata interamente sul presente. Nei suoi acquisti d'arte, dagli inizi del secolo agli anni venti, il poeta prediligerà sempre i moderni, una ragione di costi, o meglio, di moneta con cui saldava le proprie committenze (la poesia) accettata solo da chi poteva effettivamente usufruirne. Ciò che sorprende però – ragionando sul Marino cortigiano più che sul collezionista – è che l'occhio del napoletano sembrerebbe non essere minimamente attratto da quei tasselli che furono invece di rilievo per la carriera di Pietro. Nessuna riga di penna è stata spesa per elogiare le imprese diplomatiche del cardinale, come ci si sarebbe al contrario aspettati dalla *Galeria*. Nella raccolta, Marino non fa alcun accenno ai capolavori giunti a Roma in occasione della devoluzione del 1598,<sup>43</sup> piuttosto, nella *Galeria* il po-

38. Nel 1601 le pareti ancora non erano state affrescate, sulla datazione dei lavori della Galleria Farnese si veda SPEZZAFERRO 1999, vol. III, pp. 192-195; e VAN TUYLL VAN SE-ROOSKERKEN 2006.

39. Si vedano, rispettivamente PEPPER 1988, p. 22; PUGLISI 1999; su Guido Reni e il suo ingresso a Roma TERZAGHI 2007, soprattutto p. 169 e sgg.; MORSELLI 2012; per un quadro più ampio rimando agli interventi nel catalogo della mostra *Guido Reni a Roma*. Sull'argomento si tornerà nel capitolo 5.

40. L'asse Roma-Bologna viene stabilita già sotto il papato Boncompagni, negli anni settanta del XVI secolo, ma da quel momento in avanti, grazie anche alla mediazione di personalità come Alessandro Farnese e Paolo Emilio Sfondrati, la presenza di artisti bolognesi a Roma si fece man mano più consistente. Rimando a TERZAGHI 2007 e MORSELLI 2018b.

41. La definizione è in PIERGUIDI 2007.

42. Vd. *infra* cap. 5.

43. Il poeta potrebbe aver invece serbato memoria di altre memorabili acquisizioni effettuate dal cardinale negli anni, come quella padovana con cui l'Aldobrandini aveva rilevato i beni appartenuti a Pietro Bembo. Dal lascito della collezione di Pietro Bembo deriva il *Doppio ritratto di Navagero e Beazzano* di Raffaello, ricordato alla voce numero 2 dell'inventario Aldobrandini e oggi alla Galleria Doria Pamphilj di Roma. All'opera potrebbe corrispondere il madrigale *Bartolo e Baldo* della *Galeria*. Si vedano le osservazioni di Caruso in *Marino e il Barocco*, pp. 199-200. All'acquisizione della collezione bembesca

eta preferisce elogiare gli affreschi della villa fuori città. Si tratta di una scelta forte se si pensa che il poeta avrebbe potuto piegare facilmente i suoi versi alle lodi di almeno uno dei tre baccanali tizianeschi<sup>44</sup> – gioielli del Camerino di Alfonso I, prima che punte di diamante della collezione di Pietro – con un esercizio poetico che avrebbe dato prova, in uno, del suo fedele servizio al prelado e del suo valore in quanto avveduto intenditore d'arte, tramite un soggetto che, oltretutto, si dichiarava particolarmente in linea con la sua sensibilità poetica.

Questioni di gusto? Piuttosto, verrebbe da dire, di strategie comunicative. Se l'«Arianna fuggitiva, et Bacco, che scende dal carro per seguitarla», che Bellori ricorda come «opera di colore meravigliosa, et unica in Italia»,<sup>45</sup> manca nel catalogo di pitture in versi che il poeta allestisce nella *Galeria* è solo perché la tela di Tiziano, giustamente famosa e apprezzata dai posteri, non era a suo giudizio il tassello più consono da incassare nel mosaico encomiastico che aveva prefigurato per l'Aldobrandini.

### 1.3 *Pietro Aldobrandini nella Galeria: la villa di Frascati e il San Pietro piangente*

L'immagine del cardinale che il poeta studiava di consegnare alle stampe si basava su ben altri moventi. Lo spazio celebrativo per Pietro nella *Galeria* non manca, ma è affidato a tre soli componimenti, uno spazio che, rispetto alla mole della raccolta, potrebbe apparire piuttosto angusto considerata l'importanza che ebbe l'Aldobrandini nella carriera del poeta. Eppure, con questi soli testi, Marino riuscì a ritrarre con particolare efficacia il profilo mecenatizio del cardinale per come lui stesso lo visse negli anni in cui si trovò a lavorare al suo servizio, restituendo un tutt'intero del personaggio attraverso i principali luoghi di interesse artistico della sua carriera.

Siamo ai numeri 85, 86 e 106 della seconda sezione delle *Pitture*, le *Istorie*, testi rispettivamente dedicati a *Iael ch'uccide Sisara del Cavalier Giuseppe D'Arpino*, *David ch'uccide Golia* dello stesso artista e a *San Pietro piangente di Cristoforo Pomarancio*, un terzetto con cui Marino strategicamente richiama la galleria urbana, dove a suo dire si conserva il San Cristoforo del Roncalli, e la

accenna TESTA 2001. Nessuna menzione mariniana per il *Noli me tangere* di Correggio, appartenuto alla famiglia Ercolani, altro importante acquisto per la collezione del cardinale effettuato da Girolamo Agucchi il 27 gennaio del 1598 per 230 scudi; vd. BEVILACQUA QUINTAVALLE 1970.

44. Del pittore Marino ricorda cinque opere nella raccolta, nessuna appartenente alla collezione del cardinale. Si veda *Galeria* 124-128; 131; 140; 406.

45. BELLORI MARTINELLI 1664, pp. 6-7; il riferimento è al celebre *Bacco e Arianna* di Tiziano conservato alla National Gallery di Londra.

## 1. ROMA (ESORDIO)



FIG. 1 Cavalier d'Arpino, *David uccide Golia*, affresco, Frascati, Villa Adlobrandini, 1602-03.

villa fuori città, di cui invece descrive gli affreschi di d'Arpino (*David ch'uccide Golia del Cavalier d'Arpino nella villa del Cardinale Aldobrandino* è il titolo per esteso di *Istorie* 86); vale a dire entrambe le residenze cardinalizie.

Come già osservava Herwarth Röttgen,<sup>46</sup> la canzonetta dedicata a *David ch'uccide Golia* è infatti un fedele rimando all'affresco che Cesari aveva realizzato nella villa di Frascati (FIG. 1). Il cardinal nepote diede inizio ai lavori nella residenza extraurbana nel 1601 e negli interni si interveniva già nel 1602. D'Arpino prese quindi in quell'anno a lavorare nella villa, come notificano i documenti conservati in Archivio a Frascati, precisamente nelle «paro di stanze e galleria» del piano nobile, come ricorda invece una relazione del luogo scritta da Girolamo Agucchi nel 1611, che non solo informa della posizione esatta degli affreschi di Cesari nelle stanze dell'edificio, ma aggiunge anche che «è quanto di pittura è fin hora in questo Palazzo».<sup>47</sup> Poiché quindi le pitture del cavaliere erano le uniche decorazioni della villa, almeno fino al 1611, il poeta, che

46. Sull'impiego di Cesari nella villa di Frascati vd. D'ONOFRIO 1963, RÖTTGEN 2002, pp. 103-117.

47. Cito da D'ONOFRIO 1963, p. 55. La testimonianza è quella della *Relazione di Villa Adlobrandini*, documento redatto dalla mano di un segretario di Giovan Battista Agucchi nel 1611 con l'intento di soddisfare la curiosità dimostrata da Carlo Emanuele di Savoia per la residenza, di cui Cesare d'Onofrio ha offerto la trascrizione in stampa moderna nel 1963.

si trovava spesso al seguito del cardinale quando faceva capolino sul cantiere per verificare lo stato dei lavori, fu tra i primi a beneficiare dell'opportunità di stendere lodi per la residenza Aldobrandini, ancora in piena costruzione. Di questi sopralluoghi restano tracce corrive nelle sue lettere, come questa che segue, contenuta in una missiva del 1603, in cui il poeta ricorda al pittore genovese Bernardo Castello che:

*Nel ritorno ch'io ho fatto di Frascati, insieme con l'illustrissimo mio signore cardinale Aldobrandini, ho ritrovato in Roma due littere di V. S., e con esse quelle del signor Giovan Vincenzo Imperiali e del signor Scipione della Cella, a' quali amendue rispondo.*<sup>48</sup>

La scelta di esaltare in versi gli affreschi nella villa era perciò dettata da elementi diversi: la novità della residenza cardinalizia, il rapporto di stretta amicizia che lo legava al pittore e l'esclusiva di cui godeva sull'opera appena nata del Cesari. Senz'altro, infatti, sia il componimento sul David che quello su Giaele nascono da osservazioni dirette, e ciò spiega lo strettissimo rapporto che i testi stabiliscono con gli affreschi, in cui la dimensione ecfrastrica dei versi aderisce, molto più che in altri componimenti di Marino, alle immagini dipinte. In entrambi i casi il poeta ha tradotto in rime il dittico formato dai due *pendants* ad affresco, risolvendolo, come d'Arpino, nella gestualità dei personaggi: Giaele è immortalata mentre mira il chiodo sulla tempia di Sisara dormiente (FIG. 2), mentre David è descritto nell'atto di caricare in aria il colpo che reciderà il collo di Golia (FIG. 1). Quello di Marino, insomma, è uno sguardo che ripercorre con la penna gli ambienti della villa in successione progressiva, stanza per stanza, e se ne ha la prova incontrovertibile osservando l'elenco della *Galeria*, dove i testi si succedono, non casualmente, a catena l'un l'altro. Viene così a crearsi, grazie al pretesto offerto dalle opere del Cesari, un dittico il cui scopo puramente encomiastico è dichiarato nei versi: quando il poeta descrive il giovane David che sovrasta il corpo riverso a terra di Golia per giustiziarlo, si comprende che l'ecfrasi prepara il terreno alla lode della «magion di CLEMENZA» (v. 41), vale a dire alla residenza pontificia nata sotto il segno di Clemente VIII, nella quale non sarebbe conveniente – dice il poeta – alcuno spargimento di sangue. Così Marino giustifica allora la tensione inespressa del gesto omicida nell'affresco:

Vedi colà, non vedi  
il giovinetto ebreo,

25

48. G 25, 1603, mio il corsivo.

## 1. ROMA (ESORDIO)



FIG. 2 Cavalier d'Arpino, *Jael uccide Sisara*,  
affresco, Frascati, Villa Aldobrandini, 1602-03

ch'a piè si stende il vantator geteo?  
Forse pittura il credi?  
Senso e spirto non hai, qualora il miri,  
se dirai che non senta e che non spiri.

30

E se manca ne l'atto  
del simulacro immoto  
l'effetto al colpo et a la mano il moto,  
onde il ferro già tratto,

anzi in alto levato, in su 'l cadere  
di ferir sempre accenna e mai non fere, 35

ciò non avien, ch'io pensi,  
perché d'anima prive  
sien quelle forme e quelle linee vive,  
ma perché non conviensi, 40  
in magion di CLEMENZA e di Pietade,  
trattar le morti, insanguinar le spade.<sup>49</sup>

Il gioco di parole che chiude la canzonetta con il nome di Clemente VIII Aldobrandini è tuttavia una ripresa delle strofe di apertura: «Tu, ch'al real soggiorno / del magnanimo PIERO / pur ora arrivi, o peregrin straniero», in cui il poeta ribadisce che il vero dedicatario dei versi è il nipote di Ippolito, il «magnanimo Piero» (v. 2), mecenate dello «stil vanto di Roma, onor d'Arpino» richiamato nella seconda strofa, il Cesari, l'«animator divino» delle inanimate forme dipinte presenti nella villa.<sup>50</sup> Con questo encomio combinato il poeta non solo fotografava la florida stagione romana in cui l'Aldobrandini accresceva la sua fortuna, ma si inseriva nel processo di sponsorizzazione della più importante impresa cardinalizia dei primi anni del secolo, la villa fuori città, posizionandosi a braccetto con il secondo caporione delle arti alla corte del cardinale, il Cavalier d'Arpino.

La lecita perplessità che suscita la dimenticanza, da parte del poeta, di imprese più note dell'Aldobrandini nella sua poesia trova allora ragione nelle scelte dettate dagli uffici di cortigianeria che lo legavano alle attività di Pietro: selezionando queste opere e non altre, Marino voleva restituire dell'Aldobrandini un profilo perfettamente aderente alla propria esperienza di poeta di corte. Comprensibile, pertanto, anche la sua scelta di chiudere questa succinta corona di lodi con il *San Pietro piangente di Cristoforo Pomarancio*, opera che, a suo dire, si trovava nella *Galeria del Cardinale Aldobrandino*, e che forniva al poeta un espediente perfetto per restituire sia al «real soggiorno» di Frascati che alla villa di monte Magnanapoli i loro rispettivi portavoce.<sup>51</sup> Il caso di *San Pietro* presenta però delle difficoltà maggiori rispetto ai casi appena analizzati. Nonostante l'impeccabile strategia tassonomica e celebrativa del poeta, la testimonianza mariniana diverge infatti, in questo caso, dai documenti Aldobrandini e il confronto con l'inventario del 1603 non conferma l'indicazione della *Galeria*: nella lista dei beni cardinalizi, tra le diverse iconografie di san Pietro che vi

49. *Galeria* 86.

50. *Ibidem*, v. 12.

51. *Ibidem*, v. 1.

## 1. ROMA (ESORDIO)

sono elencate,<sup>52</sup> nessuna corrisponde alla descrizione del madrigale delle *Istorie*. L'inventario a Frascati segnala invece un'opera di Pomarancio alla voce 312, il cui soggetto è tuttavia una *Negazione* di Pietro, ovvero tutt'altro rispetto all'iconografia descritta nella raccolta.<sup>53</sup> Di casi in cui la testimonianza del poeta diverge dalle fonti del tempo, come questo, la letteratura mariniana abbonda, al punto che anche le accuse di millanteria mosse alla sua penna dalla critica, a cui si è accennato nelle pagine precedenti, appaiono quanto meno comprensibili.<sup>54</sup> Eppure, in questo caso, è sufficiente osservare la natura di questa discrasia per scagionare il poeta dall'immediata denuncia di inaffidabilità storica.

È certo plausibile – e non sarebbe un caso isolato nella sua opera – che sia Marino a essere in errore nel ripercorrere a memoria le opere della collezione, ma è altrettanto plausibile che la *Galeria* segnali in questo punto una dispersione subita ai danni della raccolta del prelato in seguito alla stesura dei versi mariniani. A questo proposito va detto che le testimonianze documentarie non districano del tutto i nodi della vicenda, o meglio, la complicano: nell'inventario del 1603 è sì segnalata in collezione un'opera di un san Pietro piangente, ma la mano cui la si attribuisce è quella di Annibale Carracci e non di Pomarancio.<sup>55</sup> Sia il soggetto che l'artista ricordati da Marino si trovavano dunque tra i beni di Pietro, ma la combinazione con cui li presenta il componimento della *Galeria* è inspiegabilmente del tutto inedita rispetto ai documenti. A giustificazione dell'operazione mariniana si potrebbe affermare che nell'economia della *Galeria* e nel sistema di lodi rivolte al cardinale il nome di Pomarancio completava il ritratto del Pietro mecenate: il toscano Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, era a Roma a partire almeno dal 1583,<sup>56</sup> sostenuto da Virgilio Crescenzi e dal cardinal Baronio, dove diventò presto un punto di riferimento per l'arte nata in seno all'oratorio dei Filippini, distinguendosi – in una batteria di pittori toscani – per i numerosi anni al servizio del papato e per una buona notorietà ottenuta negli ambienti capitolini.<sup>57</sup> Poiché il suo nome ricorre in di-

52. Si veda, nella sezione delle pitture, le voci 55, 76, 168, 174, 299, 312, 313, 316, in *Domenichino 1581-1641*, appendice I.

53. La numero 312 della nota precedente: «Un [Christo], che parla con S. Pietro in Casa de' Pontefici quando lo negò, in quadro grande, di mano di Christofaro Pomarancio», ivi, p. 570.

54. Vd. *Introduzione*.

55. «Una Testa di s. Pietro, che piange di equal grandezza, e della med.ma mano [Annibale Carracci] con cornice simile», cito sempre da *Domenichino 1581-1641*, appendice I, voce 316.

56. Per Cristoforo Roncalli sono di riferimento gli studi di Ilenia Chiappini Di Sorio, vd. CHIAPPINI DI SORIO 1975.

57. Un quadro puntuale su questo è in BALDASSARRI F. 2005; sull'influenza della loro pittura sulla tradizione romana coeva VANNUGLI 2017, cap. XII.

verse committenze pontificie si potrebbe quindi credere che il poeta abbia deciso di dedicargli questi versi proprio in ragione del plauso ricevuto alla corte di Ippolito.<sup>58</sup> Ma la lode mariniana, anche in questo caso, perde d'efficacia al momento del confronto con il catalogo dell'artista, dove non figura un'opera di questo soggetto,<sup>59</sup> mentre più consistenti sono le notizie sulla tela carraccesca del *San Pietro* che piange, merito di un inventario del 1626, rinvenuto da Paola Della Pergola nel 1960, che testimonia la presenza del dipinto nella collezione del cardinale Aldobrandini almeno fino a quella data.

Com'è evidente i dati non aiutano a chiarire l'origine del madrigale contenuto nella *Galeria*, ma, astraendoci per un momento dai documenti, bisognerà anzitutto osservare che qualunque sia l'opera descritta il poeta, se la sua fosse una svista, sarebbe a dir poco significativa: non solo perché si presuppone che avesse buona conoscenza del contenuto della raccolta del cardinale, ma soprattutto perché di questi artisti viveva i medesimi ambienti, al punto da rendere difficile credere che non fosse in grado di distinguerne lo stile. La spiegazione di questa informazione confusa è allora forse più da attribuire al *modus operandi* di Marino che non al suo occhio. Il poeta intraprese d'altronde la *Galeria* in anni precoci, ma la rimaneggiò a lungo, fino a licenziare la *princeps* solo nel 1619;<sup>60</sup> il lavoro di emendamento e riscrittura dei versi in questo lasso di tempo (e di spazio, da Roma a Parigi passando per le varie corti d'Italia) se da un lato diede più corpo alla raccolta, accrescendone notevolmente il numero di componimenti, dall'altro costrinse il poeta a ripescare memorie visive lontane nel tempo, e in particolar modo proprio nelle *Istorie*, sezione a cui Marino lavora attivamente da Torino attorno agli anni dieci nel secolo, quando Roma è lontana già da qualche anno. In casi come questi l'autore ricorreva ad appunti propri e altrui, ripescava nei taccuini di viaggio e chiedeva conferma ai propri

58. Roncalli era a capo di una bottega le cui dinamiche sono state illustrate da Mauro Vincenzo Fontana, vd. FONTANA 2018.

59. CHAPPELL KIRWIN 1974; CHIAPPINI DI SORIO 1975.

60. Dai primi anni del Seicento in avanti la *Galeria* cresce, accoglie componimenti già editi nelle *Rime* del 1602 e si stratifica perseguendo l'idea del libro illustrato che non arriverà però mai alle stampe. Marino rinuncia in corsa al progetto ardimentoso delle illustrazioni e, dopo un'edizione repressibilissima di cui ancora si ricorda la lettera di accuse a Ciotti («Ho veduto una parte della *Galeria* stampata [...] vi giuro che leggendola mi è venuta compassione di me stesso, poiché mai né dalle vostre né da altre stampe è uscito libro più scorretto e più sconcatato di questo», G 139, 1619), la raccolta arriva alla forma compiuta che conosciamo noi oggi nel 1620. Per la genesi del testo, oltre alle introduzioni delle due edizioni della raccolta, *Galeria* 1979, *Galeria* 2005, anche in rapporto con le arti, rimando ai fondamentali studi di Carlo Caruso e alle più recenti ricerche di Marco Landi, per cui si vd. CARUSO 2002; e al commento dello stesso in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 13-28; LANDI 2017.



## 1. ROMA (ESORDIO)

intermediari del contenuto delle loro raccolte:<sup>61</sup> in sostanza, lavorava di rime *in absentia* dell'immagine reale cui voleva fare riferimento.

Più che probabile, a questo punto, che sia incappato in una memoria imprecisa o in un appunto corrivo del *San Pietro*.<sup>62</sup> A volersi sbilanciare ulteriormente, si potrebbe indicare l'origine dell'errore mariniano nella topografia espositiva delle opere in casa del cardinale, pensata per raggruppamenti tematici, come la ritrae la lista del 1603, nella quale la tela di Annibale alla voce 316 si accompagna a una «testa di christo coronato di spine di maniera grande di mano di Annibale Caracci con la cornice dorata», e a una «Testa della Maddalena lagrimante di egual grandezza, e della med.ma mano con cornice simile», a creare un ciclo di tre 'teste piangenti' - due delle quali confermate anche nell'inventario del 1626, nelle voci contigue di «Un quadro con la testa di S. Pietro che piange di mano del Carraccioli del N. 316» e di «Un quadro con la testa della Madalena lacrimante di mano dell'Carraccioli del n. 317»<sup>63</sup> - una successione che replica sulla carta la relazione espositiva che intercorreva tra le due teste di santi, le quali, si specifica in questo caso, sono tutte di «egual grandezza, e della med.ma mano con cornice simile».<sup>64</sup> Poiché nella lista di Frascati la triade dei santi lacrimosi è anticipata da una «tela grande» di Roncalli alla voce 312, si può dedurre che le opere del pittore toscano e del bolognese siano state esposte in una collocazione più o meno limitrofa, da cui la confusione di Marino, che verosimilmente vide la raccolta del cardinale proprio secondo la disposizione riportata nell'inventario del 1603.

Infine, ricostruendo a grandi linee il contesto che legava questi pittori ai loro committenti, vale la pena anche osservare che negli anni in cui Marino si trovava a Roma Annibale Carracci lavorava per il notorio rivale del cardinal nepote, Odoardo Farnese.<sup>65</sup> È senz'altro azzardato sostenere, sulla sola base dei versi, che il poeta abbia intenzionalmente interpolato il testo sul *San Pietro* per mettere distanza tra il nome di Annibale e le lodi rivolte al cardinale, ma va tenuto conto che queste dinamiche di corte Marino le esperiva nel vivo, tanto che

61. Se ne ha prova in G 60, 1610; sulla scrittura 'memorialistica' del poeta anche le considerazioni di RUSSO 2018.

62. La bibliografia su Cristoforo Roncalli non è risolutiva sull'opera in questione. Nel catalogo a cura di Ileana Chiappini Di Sorio il soggetto di San Pietro piangente è citato nell'insieme delle 'opere perdute' e ha come sola fonte di riferimento quella della *Galeria mariniana*. Si veda CHIAPPINI DI SORIO 1975, p. 144. Ringrazio la collega Chiara Violini, che ha in corso una tesi di dottorato sull'artista, per i confronti sul rapporto tra Marino e Roncalli.

63. DELLA PERGOLA 1960, qui p. 434 e commenti a p. 443. Si tratta delle opere poi confluite in Galleria Doria Pamphilij, si veda DE MARCHI 2016, num. 316; 548.

64. *Domenichino 1581-1641*, appendice I, p. 570.

65. La questione è affrontata in ZAPPERI 1994; ROBERTSON 2008; DONATI 2022.

non è poi troppo remota la possibilità che ne abbiano influenzato la scrittura. Che si sia trattato di un errore o di una voluta alterazione di testimonianza, resta tuttavia l'evidenza che il poeta sceglie, tra tutte le opere che si conservavano nella collezione del suo mecenate, quelle di Roncalli e di Cesari per ribadire la posizione di forza del cardinale attraverso i testi della *Galeria*. L'oscillazione della testa di *Pietro piangente* tra Pomarancio e Carracci si giustifica quindi anzitutto nel favore di cui il primo godeva presso l'Aldobrandini, e nell'immagine dell'*entourage* artistico cardinalizio che il poeta voleva consegnare alle stampe, lodandone l'impronta toscano-romano più che quella bolognese. Poco conta che per noi lettori di oggi, reduci delle intuizioni della critica sulle figure dei due Agucchi e sull'apertura dei gusti di Pietro verso la maniera felsinea, la presenza di Annibale Carracci in luogo dell'artista toscano sarebbe stata perfettamente calzante, se non addirittura più consona.

#### 1.4 *I fratelli Giustiniani: l'Entrata della Guardarobba del cardinale Benedetto*

La politica artistica di Pietro non abbracciava per intero lo stato delle arti a Roma,<sup>66</sup> lasciando al contrario scoperta una realtà capitolina animata da collezionisti e committenti privati che si muoveva in contemporanea alle prestigiose attività di corte. Grazie ai contatti che si diramavano da casa Crescenzi, il poeta prendeva parte a questi movimenti da protagonista, trasformando incontri in committenze, opere d'arte in encomi su carta, con modalità che, causa le carenze documentarie che macchiano parte degli anni romani di Marino, ancora sfuggono agli studi. Sono così rimasti in sordina alcuni percorsi che è tuttavia possibile recuperare facendo affidamento alla sua opera che, a suo modo, li indica già tutti attraverso un'estesa e ben definita topografia di incontri.

Di questa fanno parte anche i fratelli Vincenzo e Benedetto Giustiniani, figli del mercante e banchiere genovese Giuseppe,<sup>67</sup> il cui ruolo di amatori e

66. Era una visione di Francis Haskell quella per cui il collezionismo privato andava inteso come riflesso di un collezionismo di corte; HASKELL 1985; opinione rivista alla luce di un'apertura maggiore al contesto in CAVAZZINI 2004.

67. Nota famiglia di mercanti genovesi dell'isola greca di Chio arrivata nell'Urbe alla fine degli anni sessanta del Cinquecento, i Giustiniani rapidamente guadagnarono i vertici della scala sociale. Giuseppe, padre di Benedetto e Vincenzo, ottenne grazie alle sue solide entrate economiche l'appalto delle Dogane e nel 1594 assunse l'incarico della Depositeria generale. Su questa attività si regge l'eredità immobiliare che lasciò ai figli al momento della sua morte nel 1600. Per le vicende della famiglia Giustiniani, qui e a seguire, si veda DANESI SQUARZINA 2003, le pagine relative ai profili dei protagonisti in *Introduzione*, vol. I, pp. LVIII-LIX. Si vd. anche DANESI SQUARZINA 1997, soprattutto p. 768; e FECI BORTOLOTTI 2001, e FECI BORTOLOTTI BRUNI 2001.

## 1. ROMA (ESORDIO)

collezionisti è stato rivendicato da Silvia Danesi Squarzina,<sup>68</sup> la quale, a conclusione di una campagna di studi attiva da anni sugli archivi della famiglia genovese, ha definito una volta per tutte la loro importanza storica e umana, avvalorando un'intuizione che già Francis Haskell aveva avanzato nel 1963 a proposito del prestigio della loro collezione di opere d'arte.<sup>69</sup> Abile diplomatico il primo,<sup>70</sup> raffinato intellettuale il secondo, lavoravano entrambi a pieno regime per il pontefice in carica quando Marino arrivò a Roma, coltivando assieme anche l'interesse per l'arte di cui resta traccia nelle testimonianze della loro quadreria, accomodata dal secondogenito nella galleria del palazzo omonimo in San Luigi dei Francesi.<sup>71</sup> È dunque anzitutto per la posizione da loro ricoperta a corte, oltre che per la produttività artistica che animava le loro stanze, che difficilmente il poeta poteva rimanere loro indifferente, tanto che, per almeno uno dei due dipendenti del cardinale, Marino fu effettivamente generoso di elogi. A confermarlo è il ventisettesimo componimento contenuto nella terza parte della *Lira* (le *Lodi*), edizione ampliata delle *Rime* andata a stampa nel 1614 sempre per Giovan Battista Ciotti, che il poeta dedi-

68. I documenti sui due Giustiniani hanno preso corpo in una pubblicazione organica e commentata dei loro inventari dei beni nei volumi sopra citati a cura di DANESI SQUARZINA 2003. A Luigi Salerno si deve la prima pubblicazione dell'inventario di Vincenzo nel 1960; si veda SALERNO 1960.

69. «Fra tutte le collezioni private esistenti a Roma al tempo dell'ascesa al soglio di Urbano VIII, di gran lunga la più singolare era quella del marchese Giustiniani», così Haskell esordisce nelle poche pagine dedicate alla descrizione della raccolta del cardinale. L'autore enfatizza il valore della collezione Giustiniani per la nutrita raccolta di sculture, ma accusa Vincenzo di mancare di lungimiranza in quanto a pitture perché «non riusciva ad apprezzare i maestri barocchi della nuova generazione»; HASKELL 1985, pp. 157-159. Nel corso degli anni gli studi hanno tuttavia evidenziato l'importanza che l'operazione culturale dei due fratelli ha avuto per la fortuna caravaggesca a Roma e non solo. La bibliografia sull'argomento è estesa, qui rimando a DANESI SQUARZINA 2001; e EAD. 2012, pp. 235-249; più recente la prospettiva genovese di Sommariva in *Caravaggio e i genovesi*, pp. 130-137.

70. Il sostegno che la famiglia genovese garantiva alla corona spagnola ha radici storiche, ma la vicinanza dei fratelli a Clemente VIII Aldobrandini provocò un cambio di regia che li rese favorevoli alla politica filofrancese. Benedetto fu determinante nelle trattative che condussero Enrico IV al matrimonio con Maria de' Medici. Di Vincenzo appassionato di antiquaria, collezionista e mecenate si daranno riferimenti bibliografici man mano, si ricorda tuttavia preliminarmente l'impresa della *Galleria Giustiniana*, per cui si veda la *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, Roma, 1631; e DOWNEY 2017. Sul Giustiniani teorico è invece imprescindibile il riferimento a BANTI 1981.

71. Alla morte di Benedetto, questi lascia in eredità il palazzo presso San Luigi dei Francesi al fratello. Vincenzo scelse per il luogo che doveva ospitare la quadreria un allestimento innovativo, che rinunciava a ricoprire per intero le pareti ad affresco, le quali, vuote e altissime, dovevano ospitare per l'appunto i dipinti. Sui gusti e la disposizione delle opere nella Galleria vd. DANESI SQUARZINA 2001; EAD. 2003, vol. I, p. XCV.

ca proprio a Benedetto;<sup>72</sup> unica testimonianza esplicita, nella sua opera, di un rapporto con i fratelli genovesi.<sup>73</sup>

Quando la *Lira* vede la luce per la prima volta nel 1602 con il titolo di *Rime*, il testo per Benedetto non si trova ancora nella raccolta. I versi, perciò, devono essere stati composti da un Marino almeno già romano, ovvero, verosimilmente, tra il 1603 e la stampa del testo nel 1614, in un momento di cui il poeta fornisce qualche coordinata più esatta all'interno del componimento:

O degno appoggio di sì nobil pondo,  
 BENEDETTA Colonna, a le cui basi  
 Felsina è facil soma, e foran quasi  
 Peso leggiero il Vaticano e 'l mondo. 4

Tu d'ingegno e di senno alto e profondo  
 Sì fermi in terra i fondamenti hai spasi,  
 Che sempre invito al variar de' casi  
 Sembri del sacro Atlante Hercol secondo. 8

Né mai di cure tante, e di tant'alme,  
 Onde il gran Padre gli omeri t'ha carchi,  
 Vacilli punto a sostener le salme. 11

E chi non sa che sotto i gravi incarchi,  
 Sì come si sollevano le palme,  
 così vie più si stabiliscon gli archi?<sup>74</sup> 14

La «BENEDETTA Colonna» di cui parla il poeta al secondo verso per metafora sorregge una coppia di luoghi identificati come i più significativi della carriera del cardinale: Bologna (la Felsina «facil soma») e il Vaticano, ai quali si aggiunge, a chiosare la climax, l'immagine iperbolica del «mondo intero». Marino legittima in questo modo la costruzione retorica del Benedetto-Ercole su cui si basa l'intero sonetto – l'Ercole della dodicesima fatica che si incaricò di sostituire il titano nel gravoso compito di fare da cariatide al mondo – mentre il resto

72. La *Lira* ha vicende editoriali che non sono tutt'ora perfettamente chiarite. A una prima stampa di *Rime* nel 1602 seguirà prima una riedizione del 1604, poi un miglioramento e ampliamento del testo che, nell'arco di una decina di anni, verrà ripresentato ai torchi con il rinnovato titolo di *Lira*. Per la storia del testo rimando a *Lira*, vol III, p. 207 e sgg; e a RUSSO 2008, p. 128 e sgg.

73. Qui e avanti *Lira*, vol. III, p. 348.

74. *Lira*, vol. II, p. 150.

## 1. ROMA (ESORDIO)

del componimento dipana la medesima immagine e accresce anzi la similitudine che, con un rovesciamento tra sacro e profano abituale in Marino e nella produzione letteraria del tempo, trasforma Benedetto-Ercole in un Cristoforo dagli omeri «carchi» di anime nella prima terzina. I primi quattro versi del sonetto collocano invece il lettore in un orizzonte spazio-temporale preciso, che coincide precisamente con l'arrivo del Giustiniani a Bologna. Nella prima quartina Marino ricorda di quando Benedetto, nel 1606, subentrava al cardinale Montalto nella legazione bolognese, un impegno che lo avrebbe tenuto occupato 5 anni della sua carriera e che sarebbe terminato solamente nell'agosto del 1611, quando, appesantito dal clima felsineo, deciderà di abbandonare la città. In questo riferimento il commento più recente al testo, quello di Slawinski, ha indicato la prova del «suo arrivo [di Marino] in città, alla fine dell'anno»,<sup>75</sup> ricordando le soste bolognesi del poeta che seguirono il 1605, al termine del papato Aldobrandini, suggerendo così che il sonetto della *Lira* debba seguire l'anno della sua partenza da Roma.<sup>76</sup> L'incastro di date è senz'altro plausibile, ma un confronto incrociato tra la *Galeria* mariniana e i documenti dei genovesi suggerisce che questi versi siano piuttosto il risultato di un dialogo che il poeta e Benedetto avevano avviato già prima della sosta bolognese di entrambi.

A partire dal 1600 il cardinale inizia a registrare i beni in suo possesso in maniera programmatica. A spingerlo a questo bisogno era stata la nomina a Tesoriere papale che cadeva in quello stesso anno, dopo la quale aveva iniziato a far stilare l'inventario dell'*Entrata della Guardarobba*, prendendo nota dei beni in suo possesso – ori, argenti, suppellettili e opere d'arte. La lista, redatta da quattro mani differenti, consta di 186 pagine che costituiscono a tutti gli effetti la prima testimonianza in ordine cronologico del corposo *dossier* di notizie sulla collezione Giustiniani e,<sup>77</sup> anche se ritrae la quadreria solo a un suo stadio embrionale, lascia presagire già le caratteristiche che sarebbero diventate poi distintive del collezionismo di Benedetto, come la quasi esclusività di soggetti sacri e la predilezione per artisti moderni, fiamminghi, genovesi e caravaggeschi.<sup>78</sup> A leggere i soggetti della raccolta, si direbbe che Marino non

75. Ivi, vol. III, p. 348.

76. L'arrivo di Marino a Ravenna è dipeso dai movimenti del cardinal Pietro; vd. ANIBALDI 1988, e qui *infra*.

77. Benedetto, in quanto primogenito, aveva ereditato anche i beni del padre. Il documento citato apre i volumi di DANESI SQUARZINA 2003; riedizione di quanto pubblicato dalla stessa in DANESI SQUARZINA 1997.

78. Manca solo l'apertura più ampia sulla pittura carraccesca e bolognese che emergerà con maggior evidenza nelle testimonianze inventariali tarde, e, in maniera massiccia, dopo il soggiorno bolognese del cardinale. Si veda per questo l'inventario *post mortem* del cardinale, pubblicato per la sola sezione relativa ai dipinti in DANESI SQUARZINA 1997,

avrebbe potuto selezionare nulla di poetabile per il settore *Favole* della *Galeria*, a cui lavorava proprio in quegli anni, ma un confronto incrociato con i soggetti cantati invece nella sezione delle *Istorie*, conferma che qualche memoria della raccolta di Benedetto si è sedimentata nella sua scrittura. Si prenda il testo numero 138, dedicato a una *Maddalena piangente* di Luca Cambiaso:<sup>79</sup>

Finta dunque è costei? Chi credea mai  
animati i color, vive le carte?  
Finta certo è costei, ma con tal arte,  
che l'esser dal parer vinto è d'assai. 4

O di che dolce pianto umidi i rai  
al ciel, dov'è di lei la miglior parte,  
volge, e le chiome intorno ha sciolte e sparte,  
altrui bella cagion d'eterni lai. 8

O come in atto e languida e vivace,  
dove manca a le labra, aver spedita  
par negli occhi la lingua, e parla, e tace. 11

E par tacendo dir: «Già spirto e vita  
diemmi il pittor, ma l'anima fugace  
fe' poi da me col mio Signor partita».<sup>80</sup> 14

La Maddalena mariniana, definita «languida» per il «dolce pianto» e «viva-  
ce», nel senso di viva – per restare fedele al *topos* secondo il quale l'arte fa sì che  
«l'esser dal parer vinto è d'assai» – è descritta in atto di preghiera, «le chiome  
intorno ha sciolte e sparte» e gli occhi rivolti al cielo. La descrizione del so-

integralmente in EAD. 2007; nell'*Entrata del Guardarobba* mancano una serie di opere  
evidentemente acquistate durante gli anni trascorsi a Bologna. Oltre a dipinti esclusiva-  
mente di soggetto religioso, la collezione di Benedetto ospitava anche frammenti musivi;  
di questo discute PIERGUIDI 2011a.

79. La *Maddalena* di Cambiaso della *Galeria* era già nelle *Rime* del 1602, detta come  
di proprietà di un tale Orazio Graziani, identificabile forse con un notaio romano (ringra-  
zio Andrea Zezza e Carlo Caruso per la segnalazione). Non si esclude quindi che la prima  
suggestione derivi da un'opera vista a Roma, plausibilmente analoga a una seconda ver-  
sione confluita nella collezione Giustiniani.

80. *Galeria* 138. Sottolineo che il sonetto era già in *Lira*, vol. I, p. 227, num. 40; lo stesso  
è contenuto anche nel manoscritto mariniano conservato alla Biblioteca Reale di Torino,  
Varia 288.15, in cui l'opera risulta però attribuita alla mano di Raffaello. Di un caso analogo  
si parlerà oltre, vd. cap. 4.

## 1. ROMA (ESORDIO)

netto fa eco a una voce d'inventario, la 41, che tra i beni di Benedetto registra la presenza di «Un quadro piccolo in tela d'una Madalena scapigliata e nuda nel deserto con braccia in croce, con cornice nere profilate di bianco, con cortina di Taffetà giallo, con suo cordone, e fioccho di seta». <sup>81</sup> Evidentemente le due testimonianze alludono alla medesima iconografia della santa, eremita penitente, spoglia, con le nudità malcelate dal dettaglio sensuale della lunga chioma bionda che le fa da veste. <sup>82</sup> È un'immagine che nella pittura del XVII secolo ebbe larga diffusione, e solo nella produzione di Cambiaso di queste Maddalene se ne contano diverse, spesso alternate a versioni aderenti a una tradizione cinquecentesca, in cui la donna assume una posa tradizionale, ingnocchiata in preghiera, dolente e più pudica. <sup>83</sup> In questo caso però la puntualità della descrizione mariniana non lascia dubbi sull'iconografia scelta dall'artista, e il richiamo alla «Madalena scapigliata e nuda» nella voce di inventario rende plausibile che il poeta abbia visto una delle versioni cambiasesche della Maddalena stante nella collezione del maggiore dei fratelli genovesi, e che se ne sia ricordato poi qualche anno a seguire, al momento di allestire la sezione delle *Istorie* della *Galeria*. È senz'altro significativo, inoltre, che la versione della *Maddalena* di Cambiaso, attualmente conservata nella collezione savonese Affronti-Marchetti (TAV. 2), raffiguri la santa così come la descrivono i versi mariniani, in una tela, oltretutto, di dimensioni corrispondenti a quelle riportate nella lista di Benedetto. <sup>84</sup> C'è da dire che non sarebbe di certo una sorpresa che Marino, tra le opere della collezione austera e religiosissima del

81. L'opera è presente nell'inventario del 1621 alla voce n. 74; l'identificazione dell'autore avviene tramite collazione con l'inventario del 1638, si veda DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, p. 15 e 415.

82. Il tema della Maddalena tocca tutta la produzione letteraria a cavallo dei secoli, e risuona in un elenco di voci vicine a quella mariniana, da Gabriello Chiabrera, a Guido Casoni, all'attore comico Giovan Battista Andreini. È evidente che Luca Cambiaso abbracci in questo caso la tradizione iconografica iniziata già da Tiziano e che avrà ampia fortuna nel corso del XVII secolo nel mercato privato. Un *excursus* sull'iconografia della santa nelle arti visive è in CICERI 2016, pp. 207-216; a cui rimando anche per la bibliografia citata. Un'analisi al crocevia tra letteratura e arte, che riflette sulla diffusione dell'iconografia nella produzione letteraria seicentesca è in PIANTONI 2013.

83. Il pittore genovese realizzò il soggetto in diverse varianti, rimando a *Luca Cambiaso* 2007a, pp. 326-327; e *Luca Cambiaso* 2007b, pp. 286-287.

84. Per l'opera di cui si parla nel testo si veda la scheda di catalogo in *Luca Cambiaso* 2007b, pp. 286-287 a cura di Lauro Magnani, che la data attorno agli anni sessanta del XVI secolo; anche *Luca Cambiaso* 2007a, cat. 57, pp. 326-327. Del medesimo soggetto l'artista ligure realizzerà più copie, tra cui si ricorda almeno la versione conservata alla Gemäldegalerie di Vienna, diversa dall'esemplare genovese per poche varianti. La tela cui si fa qui invece riferimento passa per il mercato dell'arte genovese nel 2015, rimando a BOETTO 2015, lotto num. 311.

cardinale, si sia ricordato proprio della Maddalena del genovese: così soveriva rispetto all'immagine della donna raccolta e dimessa in atto di preghiera a cui aveva abituato la tradizione pittorica precedente, piuttosto pronta a offrirsi interamente allo spettatore, sensuale, «languida» appunto, nella sua veste di capigliatura che lascia intravedere ogni nudità.<sup>85</sup>

Il componimento della *Galeria* informa che il poeta era a conoscenza della collezione del cardinale e, d'altra parte, non è questa l'unica analogia tra la raccolta di poesie e l'insieme di opere Giustiniani. È possibile che Marino si sia ricordato dei beni appartenuti a Benedetto anche al momento di allestire l'ideale galleria di *Ritratti della Galeria*: sezione indubbiamente memore del modello gioviano, debitrice di modelli letterari diversi, antecedenti e coevi, nonché la più corposa della pinacoteca letteraria.<sup>86</sup> Circoscrivendo l'analisi al gruppo terzo, in cui il poeta raccoglie le effigi in versi di *Pontefici e Cardinali*, i nomi dei papi Pio V, Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII, corrispondono, nella stessa successione, ai medesimi annotati nel documento Giustiniani, dove la serie è ripetuta esattamente alle voci da 53 a 56.<sup>87</sup> I nomi dei quattro pontefici ricordati nella lista di Benedetto, nella *Galeria* occupano i numeri da 2 a 5 del gruppo menzionato e, sempre nello stesso, il poeta colloca all'undicesimo posto un madrigale che celebra il *Cardinal Bessarione*, che a sua volta potrebbe essere un

85. Riguardo alla circolazione del tema in pittura e in poesia, ritengo significativo porre a confronto il componimento mariniano con un madrigale composto dal poeta anconetano Marco Antonio Ferretti per una *Maddalena penitente* di Cristoforo Roncalli. Il rinvenimento e la pubblicazione dei testi di questo poeta poco noto si deve a Patrizia Tosini, che, in un saggio del 2015, osserva che Ferretti interviene sul testo nel passaggio da una stesura manoscritta del madrigale alla definitiva pubblicazione a stampa, espungendo dal componimento il verso «più "licenzioso", dove la Maddalena è dipinta «nuda il sen / sparsa il crine», con un esplicito processo moralizzatore». Al contrario, la licenziosità della Maddalena mariniana è esplicitamente offerta all'occhio del lettore. Per i rapporti tra Ferretti, Marino e la cerchia anconetana rimando al saggio della studiosa in *Intrecci virtuosi*, pp. 195-211.

86. A partire dall'antecedente gioviano, nella seconda metà del XVI secolo in avanti la galleria di ritratti si riversa in una serie numerosissima di gallerie, reali e letterarie. Si ricorda, per il torno di date che permette di rimanere accostati alla biografia mariniana, almeno la raccolta di uomini illustri in possesso di Giovan Angelo Altemps, la galleria di Giovan Vincenzo Pinelli, posta a ornamento della sua biblioteca e, naturalmente, la serie di ritratti di Ottavio Leoni, in cui è raffigurato Marino stesso. Si veda almeno SANI 2005; Terzaghi in *Caravaggio. Mecenate e pittori*, pp. 15-57, a cui rimando anche per la bibliografia citata. Per Leoni il riferimento è PRIMAROSA 2017. La galleria di ritratti mariniana, bipartita in sezioni, una per i ritratti di uomini e una per ritratti di donne (a loro volta suddivise in 16 parti la prima e 3 la seconda), costituisce un ampio e prolisso capitolo, tra i più retorici e celebrativi dell'intera *Galeria*. Considerazioni su questa sezione della raccolta sono in BESOMI 1988.

87. DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, pp. 18-19, voci 53-56.



## 1. ROMA (ESORDIO)

non casuale retaggio del *Guardarobba* del prelado, dove lo si riscontra alla voce numero 59, non distante dunque dai pontefici sopra citati.

Sembrirebbe che Marino abbia traslato il contenuto dell'inventario del guardaroba nel testo della *Galeria* servendosi dell'elenco al pari di una fonte testuale. Tenendo a mente l'esempio del *San Pietro* in collezione Aldobrandini di cui si è già detto, è ancora una volta plausibile che il poeta, dovendo reperire materiale per allestire le pareti della sua pinacoteca letteraria, abbia deciso di ripercorrere gli spazi reali di luoghi a lui noti. È una pratica di montaggio testuale che è in realtà distintiva del suo processo creativo, basata su supporti mnemonici concreti, come lui stesso dichiara in una lettera che invia a Ciotti nel 1620 ricordando all'editore che

In questo mezzo, se V. S. mi mandarà *una nota delle sue pitture più notabili*, vedrò d'inserirne alcuna nella *Galeria* con qualche sonetto o madriale, ma con mia commodità, perché al presente mi ritrovo occupatissimo.<sup>88</sup>

Il poeta doveva a quel tempo essere in possesso di diversi elenchi da cui selezionare, espungere e rimpastare il materiale di cui si sarebbe servito per imbastire il settore storico della *Galeria*, una pratica con la quale si assicurava un catalogo di quanto già visto e che sapeva gli sarebbe tornato utile a futura memoria iconografica. Quando i contatti con i collezionisti italiani non erano frequenti come quelli che intercorrevano con l'editore veneziano, Marino avviava alla mancanza di notizie aggiornate ricorrendo agli appunti della propria penna, come spiega in questo passo estratto da una lettera inviata a Bernardo Castello:

Promisi già di scrivere a V. S. subito giunto in Torino, ma molte occupazioni mi hanno distratto da questo debito. Ora per ricordarlemi servitore, le mando alcune poche poesie sopra alcune delle sue opere istesse. Queste entrano nella *Galeria*, opera nuova, la quale uscirà fra pochissimi giorni alle stampe, ed anderanno insieme con gli altri componimenti in cotal genere, dove si farà menzione anche d'altri quadri fatti da V. S., *secondo la nota ch'io ne presi quando fui costì*.<sup>89</sup>

88. G 146, 1620; mio il corsivo, vd. anche G 60, 1610.

89. G 60, 1610, mio il corsivo; il passo è già stato messo in evidenza in RUSSO 2018. Per la datazione al 1610 della missiva in esame mi attengo in questo caso a Guglielminetti, ma avviso che gli studi in corso sull'epistolario mariniano pretendono per una cronologia di poco successiva per questa lettera e per la successiva (G 61), entrambe da collocare presumibilmente al 1613, tra G 76 e G 77. Ringrazio vivamente Carlo Caruso per la segnalazione.

Siamo nel 1610 e Marino ha varcato da poco la soglia della corte sabauda, alle spalle vi sono già le esperienze napoletana, romana, ravennate, oltre agli intermezzi e le soste presso le varie corti d'Italia e la «nota» di cui parla a Castello conferma che di tutti questi passaggi lui teneva testimonianza.

Sono premesse che confermano l'esistenza di una scrittura memorialistica mariniana e che, di conseguenza, in parte chiudono la disputa sulla natura della sua scrittura ecfastica, non sempre fedele agli oggetti narrati e, per questo, tacciata di un certo opportunismo encomiastico.<sup>90</sup> La lettera inviata a Castello sostiene la difesa all'accusa dimostrando che il poeta, al momento della scrittura, riattiva una memoria distante anche di anni, giustificando così possibili inesattezze. Lo si è visto con il *San Pietro* della collezione Aldobrandini, ma, nel caso del Giustiniani, si potrebbe ragionare anche sulla familiarità che intercorre tra un'altra opera in possesso del cardinale, un *David con il leone* che l'inventario del 1638 riconduce alla mano di Bernardo Castello,<sup>91</sup> non distante dalla descrizione del componimento numero 95 della *Galeria*, dedicato a un *Sansone, ch'uccide il leone di Bernardo Castello*.<sup>92</sup> L'imprecisione riguardo al soggetto che slitta da David a Sansone nella raccolta di poesie potrebbe essere attribuita proprio a una svista mariniana, a un appunto che dal suo zibaldone si propaga cambiando forma nel testo, ma che in fondo allude alla medesima opera – un errore plausibile nel caso delle due iconografie di David e Sansone, generalmente analoghe nelle raffigurazioni di primo Seicento.<sup>93</sup> In mancanza del dipinto dell'artista genovese – tutt'ora non identificato<sup>94</sup> – la proposta di lettura resta tuttavia sul piano delle ipotesi.

Fatta eccezione per il dipinto di Castello, per molte delle opere qui citate vi è invece la certezza che si trovavano a Roma quando vi soggiornava Marino.

90. O «enfatici salamelecchi concettosi», come li definì Pieri nel 1979; cito da *Galeria* 1979, p. XXVI.

91. L'opera è ricordata nell'inventario *post mortem* del cardinale (1621) come «Un quadro in tela senza cornice di David che sbrana il leone», e ricondotto alla mano di Castello dal documento del 1638 che recita «Un quadro con David che sbrana il Leone dipinto in tela alta palmi 7 Larga 5 in circa [di mano di Bernardo Castellij] senza cornice»; si veda DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, pp. 131 e 314.

92. *Galeria* 95.

93. Nello stesso inventario è presente un soggetto di una *Erodiade con la testa di San Giovanni Battista* che l'inventario del 1638 specifica «si crede di mano di Ludovico Carracci». Nella *Galeria* Marino ricorda una *Erodiade con la testa di San Giovanni Battista d'Annibale Carracci*; non escludo che si possa trattare di un caso analogo a quello del *Sansone* di Bernardo Castello. Si vedano per le voci di inventario DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, pp. 108 e 426; per il componimento *Galeria* 98. Se si accoglie l'ipotesi per cui i versi mariniani e i documenti Giustiniani alludono effettivamente alle medesime opere, è plausibile che Marino ne abbia preso visione in anni precedenti al suo rientro a Roma.

94. L'opera non trova riscontro nei cataloghi dell'autore, si veda ERBENTRAUT 1989.

## 1. ROMA (ESORDIO)

Da un'analisi attenta della composizione fisica del manoscritto della *Guardaroba*, risulta ad esempio che le raffigurazioni dei pontefici sono entrate a far parte dei beni del maggiore dei fratelli tra il 1600 e il 1601,<sup>95</sup> ed erano perciò già nella raccolta di Benedetto quando Marino arrivò nell'Urbe, dove potrebbe averli visti esposti proprio così come l'elenco li ricorda.<sup>96</sup> Accogliendo dunque l'ipotesi che sia la Maddalena descritta nelle *Istorie*, sia le effigi dei papi lodati nei *Ritratti* conservino memoria di quelli conservati nelle stanze del cardinale, andrà considerata la possibilità che il poeta abbia frequentato le stanze di casa Giustiniani già prima di allontanarsi da Roma. Di conseguenza, del sonetto pubblicato nella *Lira*, testo da cui è partita questa analisi, andrebbe forse invertita la prospettiva di lettura proposta da Slawinski: i versi, più che un omaggio di Marino al cardinale già investito della legazione pontificia del 1606, sarebbero piuttosto una pronta celebrazione del poeta a Benedetto in vista del nuovo incarico affidatogli proprio sullo scadere del papato Aldobrandini, in un momento che antecede, dunque, il viaggio di entrambi a Bologna.

### 1.5 *L'antico, la pittura dal naturale e una postilla caravaggesca*

L'esempio dei Giustiniani prova che il bacino da cui Marino attinge per alimentare quel bagaglio figurativo di cui si servirà per tutta la sua carriera è ampio e diversificato. Contrariamente all'immagine dello scrittore onnivoro che ravvisava Pieri nella *Galeria*, ciò dimostra quindi che è necessario interrogarsi sulle scelte del poeta in fatto di pitture se si vuole comprendere, a un livello più profondo di lettura, fino a che punto le si debba considerare autonome, o, viceversa, dipendenti dal contesto; d'altronde è solo attraverso la sua capacità di selezionare tra gli stimoli del ricco panorama pittorico di primo Seicento che si definisce anche il suo gusto per l'arte. A questo proposito i Giustiniani of-

95. Delle quattro mani che compongono l'elenco ne sono state individuate due: la prima appartiene al guardarobiere Silvio Silva, autore delle voci che vanno dalla numero 1 alla 83, la seconda, al suo successore Alfonso Amarotti, compilatore delle voci dalla 88 alla 101. Le restanti due anonime vanno collocate negli anni del soggiorno bolognese del cardinale. Dal momento che i volti dei pontefici nominati nella sequenza presa in considerazione si posizionano ai numeri dal 53 al 56 appartengono senz'altro alla mano di Silva, in carica dal primo aprile 1600 al 12 settembre 1601. Cfr. DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, p. LXXXIII e sgg.

96. Consultando l'inventario dei beni del cardinale del 1621, redatto *post mortem*, ci si accorge che la disposizione di questi indicata dalla *Guardaroba* e dalla *Galeria* non verrà rispettata negli anni a seguire, e nel 1621 i ritratti compaiono dislocati in ambienti diversi. Non si ha notizia, invece, del dipinto che raffigura Clemente VIII attraverso il documento del 1621, l'opera riappare alla voce 250-253 nell'inventario datato 1638; DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, p. 365.

frono la possibilità di riflettere su un'ampia parte della pittura romana, quella toccata dal fenomeno caravaggesco, che, con una certa sorpresa, la scrittura mariniana non sembrerebbe esaltare come ci si aspetterebbe. In quanto amante del naturalismo, delle scene di genere, dei paesaggi, delle ambientazioni notturne e dei temi di archeologia cristiana, che sono il vero discriminante della sua collezione,<sup>97</sup> Benedetto partecipava a un orientamento culturale diffuso nei circoli intellettuali capitolini a cavallo dei secoli XVI e XVII, contraddistinto dall'interesse per l'antico e da un'estetica di stampo classicista il cui pioniere, in accordo con le ricerche, andrà indicato in Francesco Maria Del Monte. Nei dibattiti di queste cerchie, durante i quali Marino poteva assistere all'impatto che la scienza, in cui si affacciavano i primi effetti della rivoluzione galileiana, esercitava sull'occhio di collezionisti e appassionati, il poeta assisteva soprattutto, a distanza ravvicinata, all'evoluzione del fenomeno caravaggesco.<sup>98</sup> Se, infatti, tra i soggetti religiosissimi di Benedetto non trovavano spazio i temi profani, al contrario si faceva agevolmente strada, nelle stanze del cardinale, la pittura di Caravaggio. Un interesse, quello per il pittore lombardo, che Benedetto condivideva con il fratello Vincenzo, il quale si spese in un'attiva campagna di sponsorizzazione dell'artista, dal collezionismo privato alle committenze per terzi.<sup>99</sup> Grazie alla posizione di spicco che deteneva nel panorama capitolino, Vincenzo presenziò in diverse commissioni giudicatrici volte a decidere dell'esibizione pubblica delle opere caravaggesche – famoso il caso della *Morte della Vergine* per Santa Maria della Scala – dimostrando un'insolita prontezza nell'assicurarsi le opere che non incontravano il parere dei più.<sup>100</sup> Questa promozione congiunta spiega perché, nella Roma dei pri-

97. Vd. PIERGUIDI 2011a.

98. Gli studi hanno a oggi restituito, più o meno esaustivamente a seconda dei casi, i profili di questi collezionisti all'avanguardia, connessi da un dibattito culturale il cui punto d'incontro era spesso il comune interesse per il pittore lombardo, vd. *Caravaggio e i Giustiniani; Caravaggio. Mecenati e pittori*; ma anche i recenti *Caravaggio e i letterati*; e PAPI 2020.

99. Benedetto possedeva 4 opere di Caravaggio, DANESI SQUARZINA 2001, p. 30. A Vincenzo si deve il pagamento di 50 scudi come prima rata per i laterali della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, inoltre venne nominato nella commissione giudicatrice per la *Morte della Vergine* di Caravaggio in Santa Maria della Scala (la questione è riassunta in DANESI SQUARZINA 2003, p. LXXI), i due fratelli furono poi gli acquirenti del famoso San Matteo rifiutato e si ricordi, a titolo d'esempio, il caso della canestra di frutta commissionata per conto di Federico Borromeo, di cui è stata notata la dipendenza dal bassorilievo presente in casa Giustiniani. Sull'impatto che il mecenatismo dei cardinali ebbe sulle iconografie della pittura caravaggesca SALERNO 1960; DANESI SQUARZINA 2001; Sommariva in *Caravaggio e i genovesi*, pp. 130-137.

100. Esempiare il celebre caso del *San Matteo* della cappella Contarelli, di cui i genovesi riuscirono a ottenere la prima versione rifiutata. Per la cui vicenda si veda MAGISTER 2020.

## 1. ROMA (ESORDIO)

mi anni del Seicento, già solo nelle loro raccolte si potevano annoverare ben 15 opere del Merisi, tra cui la *Canestra di frutta*, la *Buona Ventura* capitolina, il *San Girolamo* di Montserrat, la *Marta e Maddalena* di Detroit o l'*Incredulità di San Tommaso* di Potsdam,<sup>101</sup> e ancora, grazie a quanto riporta l'inventario del 1638 di Vincenzo, l'*Amore vincitore* di Berlino, *L'incoronazione di spine* di Vienna e *Il suonatore di liuto* a San Pietroburgo, oltre che il *San Matteo con l'angelo* (prima versione, oggi distrutta, della pala Contarelli). Non si conta, tra le opere del Merisi e quelle dei seguaci, quanto si conservava invece nelle stanze di altri collezionisti privati. Del catalogo caravaggesco, dunque, oltre a quanto poteva ammirare nei luoghi pubblici, il poeta assorbì senz'altro anche parte di quanto si trovava nelle case dell'aristocrazia romana o circolava liberamente sul mercato privato. D'altronde, di tutte le figure che componevano lo scenario politico-culturale capitolino affascinate dall'arte del pittore, alcune ricorrono indirettamente anche nelle vicende mariniane: e non penso solo a Del Monte,<sup>102</sup> ricordato nella *Galeria*, ma anche ad alcuni degli esponenti della famiglia Crescenzi (Melchiorre, Virgilio e Francesco), a cui il poeta sarà saldamente legato fino alla fine della sua vita, promotori, nella loro casa a palazzo Crescenzi, di un'importante sede per lo sviluppo del naturalismo post-caravaggesco.

Tenendo conto di questa cornice, la letteratura ha prodotto negli anni pagine di spessore sul binomio Caravaggio-Marino mettendone a confronto l'opera, la biografia e la poetica,<sup>103</sup> con l'intento di erigere un ponte tra i due giganti delle arti di primo Seicento. Eppure, rispetto al rumore che l'arte del lombardo ha prodotto sulla cultura artistica romana, bisogna ammettere che il poeta vi ha aderito con entusiasmo più tiepido di quanto si potrebbe credere. I passi in

101. *L'incredulità di San Tommaso* non figura negli inventari di Benedetto, ma è plausibile, stando alla testimonianza di Malvasia, che Benedetto abbia portato l'opera con sé negli anni di servizio a Bologna. Il biografo bolognese raccoglie nella sua *Felsina* una serie di aneddoti relativi alla personalità di Benedetto, si veda *Felsina pittrice*, vol. I, pp. 49, 188; vol. II, pp. 135, 138, 211, 215-216; per il San Tommaso vedi ivi, vol. II, pp. 75, 138, 217.

102. Rimando a SPEZZAFERRO 1971.

103. Nel 1991 Elizabeth Cropper dà alle stampe un saggio in cui si interroga sulle analogie tra la poetica di Caravaggio e Marino. La studiosa individua nella cultura musicale del tempo, e nelle forme in cui viene veicolata attraverso l'opera dei due, il filo rosso che accomuna le carriere del pittore e del poeta. Dal ragionamento dell'autrice emerge un aspetto importante della cultura romana di primo Seicento che principalmente dimostra come l'immaginario figurativo dei due derivi da una matrice comune; vd. CROPPER 1991; sull'argomento è tornato Lorenzo Pericolo, in PERICOLO 2008; della poetica, della poesia concettista e dell'ecfrasi mariniana in relazione alle opere di Caravaggio discute anche Capriotti in *Parola all'immagine*, pp. 187-206; ma si ricordano anche gli interventi di Maurizio Marini diffusamente citati in queste pagine. Da ultimo, con considerazioni legate al contesto letterario coevo di interesse anche in questa sede, RUSSO 2022.

cui rende omaggio al pittore sono pochi e solo uno davvero di spessore (alludo ai quattro versi interamente dedicati al pittore nel sesto canto dell'*Adone*), per il resto le menzioni a Caravaggio si eguagliano al tenore di quelle riservate a molti altri artisti, talvolta anzi sollevano persino qualche perplessità.

*La testa di Medusa in una rotella di Michelagnolo da Caravaggio nella galleria del Gran Duca di Toscana*, che il poeta ricorda nella *Galeria* al numero 55, è uno di quei celebri passi della raccolta mariniana che meriterebbe ad esempio uno spazio più approfondito di argomentazione.<sup>104</sup> Il madrigale descrive la celebre opera nata su committenza del cardinale Del Monte, confluita nelle raccolte medicee del duca Ferdinando, in mano del quale gli studi la segnalano già a partire dal 1600.<sup>105</sup> Il dipinto è stato a lungo sotto i riflettori della critica d'arte, ma è soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni novanta che il dibattito a riguardo si è fatto più articolato, e principalmente in seguito alle ricerche di Maurizio Marini, che ha inserito nel catalogo degli autografi caravaggeschi una seconda versione della *Medusa* fiorentina, oggi in collezione privata a Milano.<sup>106</sup> I risultati delle indagini riflettografiche e il giudizio dell'*expertise* hanno confermato l'intuizione dello studioso, e dunque l'attribuzione a Caravaggio,<sup>107</sup> con il risultato che la vicenda del duplicato caravaggesco ha svelato retroscena utili a sciogliere alcuni nodi sul *modus pingendi* dell'artista e sul rapporto con il mecenatismo di Del Monte, mentre *a latere* – ed è ciò che più interessa per il discorso che si sta affrontando – ha fornito qualche appunto di natura letteraria.

Nel 1603 Gaspare Murtola, poeta genovese a Roma dal 1600,<sup>108</sup> consegna alle stampe veneziane di Meglietti una corposa edizione di *Rime* che raccoglie, in oltre 400 pagine, componimenti in metro vario in cui figura un gruppo di versi dedicati a opere del pittore lombardo, tra cui un madrigale intitolato *Per lo scudo di Medusa*.<sup>109</sup> Il titolo del testo, a differenza di quello mariniano, non

104. *Galeria* 55.

105. Già Detlef Heikamp metteva in dubbio l'ipotesi per cui l'opera fosse confluita nei beni di Ferdinando nel 1608, quando Francesco Maria Del Monte si recò a Firenze in occasione delle nozze di Cosimo II, HEIKAMP 1966. Il ritrovamento dell'atto di consegna dell'opera ad Antonio Maria Bianchi, datato 7 settembre 1598, testimonia che l'entrata della rotella nell'Armeria del granduca cade in quell'anno. Per questo rimando a MARINI 2001, scheda numero 25; ma anche ID., 2003, soprattutto p. 178.

106. L'opera milanese, in collezione privata, è realizzata a olio su tela, uno scudo di 48 cm. Oltre a MARINI 2003, p. 178, si veda anche Fabio Scaletti, per cui rimando a ID., 2012.

107. Si sono pronunciati a riguardo Danis Mahon, Mina Gregori, Federica Gasparini, Claudio Strinati e Sergio Benedetti, ne riporta una panoramica SCALETTI 2014; ma si veda soprattutto quanto argomentato in TERZAGHI 2009 e EBERT-SCHIFFERER 2012.

108. Per le linee biografiche del poeta rimando RUSSO 2012.

109. Le *Rime* contengono per lo più madrigali, sonetti e canzoni, organizzati per sezioni tematiche. I componimenti in lode delle opere caravaggesche vanno dalle numero

## 1. ROMA (ESORDIO)

specifica il luogo di conservazione della rotella, da cui Marini ne ha dedotto che nelle *Rime* Murtola voglia rendere omaggio non alla *Medusa* fiorentina, bensì alla sua versione milanese.<sup>110</sup> L'assortimento tra testi e immagini è tuttavia secondario, perché ciò che interessa è piuttosto la scelta condivisa dai poeti di trattare il soggetto descritto. Negli anni in cui entrambi ne lodavano le pitture, Merisi aveva già il suo *team* di validi cantori, alcuni dei quali affezionatissimi, tra cui Aurelio Orsi e Marzio Milesi.<sup>111</sup> Se si leggono i versi che quest'ultimo dedica al pittore lombardo emerge un'immagine di Caravaggio molto diversa da quella delle pagine mariniane: Milesi ricama sui capolavori della *Pala dei Palafrenieri*, dei laterali della cappella Contarelli e, a partire da questo aspetto pubblico di Merisi, ne offre un ritratto sostenuto e solenne. Si tratta indubbiamente di materiale che sarebbe potuto rientrare nel campo del poetabile anche per Marino, il quale però scelse, al pari di Murtola, il Caravaggio privato, quello dei doni diplomatici, dei soggetti allegorici da galleria. Se Milesi lodava il pittore per essere stato colui che solo, dopo Raffaello, era stato in grado di ricucire lo strappo tra arte e natura,<sup>112</sup> Marino invece intraprendeva una lettura diversa dell'opera dell'artista. Pertanto il discorso attorno all'opera della *Medusa* non si esaurisce nell'individuare, a partire dai versi, la versione esatta descritta dal poeta – e oltretutto, è persino probabile che le due meduse Marino le abbia viste entrambe, l'una prima a Firenze, nel 1601, e l'altra dopo, a Roma<sup>113</sup> – poiché resta da commentare il fatto che, dell'ampio campionario di soggetti e opere che avrebbe potuto selezionare nell'*entourage* romano, nella *Galeria* confluisca l'unica opera di Merisi che non si trovava nell'Urbe negli anni in cui il poeta e il pittore lombardo vivevano i medesimi ambienti. Si potrebbe quasi credere che

468 a 473 e ricordano: un amore dormiente, una buona ventura, e lo scudo di Medusa. Rimando al testo, MURTOLA 1603.

110. MARINI 2004.

111. Fine storico, erudito e cultore d'archeologia cristiana, Milesi non pubblicò mai le sue opere, di cui resta una buona produzione manoscritta, vd. CERASA 2010. Giorgio Fulco ha pubblicato stralci della produzione poetica ed epigrafica dell'autore, i suoi commenti definiscono chiaramente la posizione di Milesi nel contesto capitolino, vd. *La «Meravigliosa» passione*, pp. 415-472; rimando inoltre a PAPI 2020. Di Aurelio Orsi in relazione alle arti ha parlato Marino Castagnetti in CASTAGNETTI 2003; si veda anche PIGNATTI 2013.

112. Sonia Maffei è tornata sui componimenti latini di Milesi e ne ha convincentemente estrapolato il giudizio critico dell'autore; è suo il riferimento a Raffaello e l'ipotesi che il poeta abbia intenzionalmente stabilito una connessione tra l'arte raffaellesca e la rivoluzione pittorica di Caravaggio. Rimando per questo a *Caravaggio e i letterati*, pp. 141-154.

113. È ancora Marini a ipotizzare che Murtola possa aver visto la rotella del pittore oggi in collezione privata a Milano presso la sua stessa bottega, situata probabilmente in quegli anni in palazzo Firenze a Roma. Su questo rimando a MARINI 2002, p. 99 (note). Su Marino e la sosta fiorentina si veda *infra*, cap. 2.

all'origine della genesi del madrigale vi sia una ragione diplomatica, chiarita dal nome del destinatario della *Medusa* che appare nel titolo, Ferdinando, o del suo committente, il cardinal Del Monte, il quale proprio negli anni a cavallo tra il 1595 e il 1605 rivestiva cariche che gli garantivano il patrocinio delle arti romane, e Marino di certo avrà voluto cogliere l'occasione di inserirlo nella lista dei nomi della sua raccolta. Tuttavia, la mossa encomiastica che giustifica la presenza della *Medusa* nella *Galeria* non è sufficiente a motivare le numerose assenze caravaggesche nei testi del poeta, alcune oltretutto di peso notevole, come osservava già Fulco affermando che è «sconcertante che non trovi posto fra i soggetti biblici quella *Susanna* del Caravaggio che il poeta asserirà di possedere».<sup>114</sup> È anzi significativo che l'unica altra pittura di Merisi a essere ricordata da Marino sia il proprio ritratto,<sup>115</sup> una scelta che denuncia l'elogio autoreferenziale del poeta, mentre il profilo dell'artista resta quasi in secondo piano.

Questo certo non dimostra che Marino sia del tutto disinteressato alla pittura del lombardo,<sup>116</sup> ma sottolinea almeno che le opere caravaggesche trovano effettivamente spazio ridotto negli scritti mariniani, e suggerisce soprattutto che all'origine di questa aporia vi sia una ragione di contesto. Si torni dunque a Murtola: nelle *Rime* il poeta genovese dedica sei componimenti al pittore, quattro per un *Amore dormiente*, una per una *Buona Ventura* e l'ultimo per la *Medusa*,<sup>117</sup> soggetti coerenti con una raccolta di temi lirici di stampo amoroso, licenziosi al punto da costare all'autore l'esamina da parte della Congregazione dell'Indice, alla quale la raccolta venne affidata nel 1607.<sup>118</sup> Le '*Meduse*' di Marino e di Murtola appaiono dunque come il lacerto di una tenzone poetica in cui

114. FULCO 1979, p. 98.

115. Il ritratto di Marino realizzato da Caravaggio non è stato ancora rinvenuto. Marino suggeriva di riconoscere il poeta in un'opera in collezione privata londinese, ma l'attribuzione è stata confutata dalla critica più recente. Sull'argomento rimando alle considerazioni in RUSSO 2022, con bibliografia citata; vd. anche GAZZARA 2006 e CAPPELLETTI 2018.

116. Seguono a quelle contenute nella *Galeria* le lodi dell'*Adone*, in cui lo spazio dedicato al pittore è significativamente posto ad apertura di ottava (la numero 55 del canto IV) e si espande per quattro versi. Soprattutto però, addentrandosi nelle vicende biografiche del poeta, Marino dimostra particolare affezione nei riguardi del ritratto menzionato nella *Galeria*, oggetto di uno scambio di missive degli anni venti. Per Caravaggio nella *Galeria* 55, 411, 430.

117. Per ognuno dei soggetti cantati dal Murtola esiste una copia autoriale. Sono stati riconosciuti tra questi l'*Amore dormiente* nella versione attualmente conservata a Indianapolis (Ind. USA), Museum of Art, 1594-1505 ca.; la versione francese della *Buona Ventura*, commissionata da Alessandro Vittrici e ceduta nel 1665 al re di Francia, attualmente conservata a Parigi, *Musée du Louvre*, 1595; e infine lo *Scudo con la testa di Medusa* datata all'incirca al 1596 oggi in collezione privata milanese. Per questo si vedano le schede in MARINI 2001, pp. 156-157; pp. 174-175; pp. 178-179.

118. Gli esiti non furono tuttavia invalidanti, ne parla CARMINATI 2008, pp. 38-40.



## 1. ROMA (ESORDIO)

si legge dello scambio tra i due letterati, ambiziosi concorrenti in competizione tanto da arrivare allo scontro armato di lì a qualche anno, quando la rivalità da Roma si trascinò fino alla corte di Carlo Emanuele di Savoia.<sup>119</sup> Il caso di Caravaggio è perciò l'occasione migliore per riflettere sul concetto di poetabile in Marino e colleghi: nella loro decisione di dare voce alla *Medusa* si intravede una scelta di campo, che li accomuna e ne distanzia gli intenti da chi negli stessi anni metteva invece la propria penna al servizio della *Madonna dei Palafrenieri* e delle storie in San Luigi dei Francesi, come Milesi.

### 1.6 *Il Cavalier d'Arpino e gli altri pittori eruditi*

A muovere dunque la scrittura d'arte del poeta e, di conseguenza, la sua ricerca artistica era anzitutto la condivisione di gusti e interessi con un contesto accademico esteso, da cui derivava quella possibilità di dialogo diretto con gli artisti che alimentava parallelamente la sua raccolta d'arte. È un aspetto che emerge tanto più chiaramente se si osserva la sua collezione di disegni e pitture, dove la lista dei nomi chiamati a prendervi parte è il risultato di una scrematura non casuale: Tempesta e Cigoli,<sup>120</sup> ma non Comodi e Ciampelli, sebbene tutti coevi e contemporaneamente attivi nei cantieri clementini. Il motivo è nella possibilità di ottenere dagli uni, più che dagli altri, i soggetti desiderati, indici di un

119. Marino subentrò alla corte sabauda in qualità di poeta di corte, titolo riservato al poeta genovese. Su questo RUSSO 2010.

120. Ludovico Cigoli è nella lista dei pittori mariniani di cui l'epistolario non riporta notizia. Sull'ipotesi di un contatto diretto con Marino ha ragionato Vladimír Juřen in un articolo del 2002, individuando in due disegni, una *Diana e Endimione* e un'allegoria dell'*Invidia* oggi al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, il frutto di una committenza mariniana. Lo studioso si basava su una lettera anonima conservata in una raccolta miscellanea di lettere (Ms. ital. 2035, fol. 344) oggi alla Bibliothèque Nationale de France; pubblicata anche in DELCORNO 1963, ma si veda anche COLOMBO 1996, p. 12. La lettera, adespota, descrive con perizia di dettagli le iconografie dei disegni conservati agli Uffizi, da cui l'ipotesi di Juřen, secondo il quale i fogli dovevano accompagnare il testo. Non si possiedono lettere autografe di Marino che possano confermare l'ipotesi, ma la ricostruzione non ha motivo di non essere accolta: dopotutto, i disegni di Cigoli rispettano gli stessi criteri stabiliti da Marino in altre committenze. Inoltre, il contenuto della lettera anonima allude alla «diligenza» nell'eseguire i disegni pretesa dal richiedente («Ora se questi duoi piccoli disegnetti non sono così forniti con quella diligenza che desidera», p. 510), una formula che fa eco alla «diligenza esquisita» che Marino ripete in una lettera indirizzata a Annibale Mancini («Se me ne favorirà più di uno il favore sarà doppio, con condizione però che sia fornito con diligenza esquisita», G 71, 1612). Considerando la familiarità mariniana alle formule ricorrenti nella scrittura epistolografica, vi è ragione di credere che la medesima richiesta con la stessa dicitura sia stata replicata dal poeta a destinatari differenti. Si rifiuta quindi, per le ragioni esposte, la ricostruzione proposta da PE-

collezionismo privato di matrice letteraria che, nel caso di Marino, si traduce in quadretti mitologici su carta o tela di piccole dimensioni, necessari a supportare i propri progetti, con i quali si fa riferimento non solo alla stampa dei propri testi – immaginati sempre, almeno a un primo stadio progettuale, illustrati – ma anche al più tardo allestimento della sua biblioteca. E difatti questo principio, perseguito con evidenza in anni romani, resterà tale anche a seguire e sarà alla base delle insistenze per le opere di Morazzone, di Bartolomeo Schedoni e, soprattutto, per la lunga rincorsa alle tele di Palma il giovane.

Roma, a questo scopo, offrì al poeta un bacino ricchissimo a cui attingere, ma tra tutti i pittori a lui vicini in quegli anni, è principalmente il Cavalier d'Arpino a dare prova concreta degli effetti di questi benefici sulla sua poesia. Che l'opera di Marino sia ricca di numerose analogie con la produzione del pittore non è solo segno di riconoscimento e stima per l'artista e la sua opera, ma anche la dimostrazione di come la bottega del cavaliere poteva soddisfare la duplice esigenza dello scrittore: quella della conformità agli argomenti poetici e della rapidità esecutiva di questi.<sup>121</sup> Negli anni romani il confronto tra i due deve essere stato, se non quotidiano, di certo frequente, agevolato dalla posizione occupata da entrambi a corte che, probabilmente, rese i momenti di collaborazione tra loro molto più numerosi rispetto a quanto confermano i documenti di cui si dispone.<sup>122</sup> Questo rapporto preferenziale tra il pittore e il poeta, destinato a non dissolversi ma a riconfermarsi negli anni, mantenne sempre un tono di reciproca stima e mutua assistenza nel corso del tempo, e di questo la scrittura mariniana conserva perfino qualche episodio apparentemente sfuggito alle testimonianze epistolari, come quello che riguarda il soggetto di una *Galatea* descritta nella sezione delle *Pitture* della *Galeria*.<sup>123</sup>

Quel che si sa dalle lettere è che nel 1610 il poeta si era rivolto al pittore genovese Bernardo Castello per ottenere un disegno di una *Galatea sopra un delfino*,<sup>124</sup> che desiderava accompagnato a quello di una *Venere assisa in una conca*. Nella missiva specificava di averne bisogno per allestire un «libro di scelta», comandava quindi al pittore, come al suo solito, l'uso della «carta turchina» e allegava alla lettera le misure del foglio, indicando anche il verso in cui voleva posizionate le figure. Nessun riscontro però conferma che il pittore abbia assecondato la richiesta del poeta relativamente al soggetto della ninfa amata da

DROIA 1997, in cui si riconduce il testo manoscritto al pittore fiorentino Annibale Mancini indicata come la risposta alla lettera numero 71 dell'epistolario Mariniano.

121. Sulla bottega di Cavalier d'Arpino si vedano gli interventi di RÖTTGEN 2004, pp. 202-206; BOLZONI 2013.

122. Lo scambio di missive tra Marino e Cavalier d'Arpino non è pervenuto.

123. *Galeria* 25.

124. Cfr. G 60 e 61, entrambe 1610.

## 1. ROMA (ESORDIO)

Aci, mentre gli studi di Herwarth Röttgen e Marco Simone Bolzoni sull'opera grafica di Cesari segnalano il ritrovamento di un disegno di medesimo soggetto di sua mano,<sup>125</sup> oggi conservato all'École des Beaux Arts di Parigi (TAV. 3); scoperta felicissima per gli studi mariniani, poiché il foglio si distingue per una dedica apposta sul retro (perfettamente leggibile, sebbene sia stato tagliato) che recita al «Cav. Gio. Batta Marino» (TAV. 4), accertando così, indiscutibilmente, l'appartenenza dell'oggetto al poeta. Poiché la dedica è rivolta al 'Cav.' Marino, è oltretutto certo che il foglio segue l'11 gennaio del 1609, quando il poeta riceve l'investitura dell'ordine dei santi Maurizio e Lazzaro che gli vale il titolo del cavalierato, ovvero plausibilmente a ridosso della missiva a Castello.

Il caso conferma anzitutto la struttura a maglie troppo larghe dell'epistolario che, tra le varie perdite, annovera anche quella della *Galatea* di Cavalier d'Arpino, della cui ricezione le lettere non danno infatti notizia. Dai dati noti è possibile tuttavia avanzare un'ipotesi ricostruttiva della vicenda che giustifichi le molte varianti di 'Galatee' mariniane: tornando alla lettera inviata a Castello, infatti, si può credere che il pittore abbia dimostrato una certa reticenza alla richiesta del poeta se, nella missiva successiva, Marino torna sulla questione precisando che «dimandai una *Galatea*, ma per non darle briga di trovar nuove invenzioni, basterà che V. S. mi mandi una *Venere dentro la conca* della medesima attitudine che fu la colorita»,<sup>126</sup> ritrattando, quindi, sulla domanda. Se allora si fosse conservato, il carteggio tra Giuseppe Cesari e Marino avrebbe forse confermato che il poeta, nel mentre, aveva rivolto la stessa richiesta al pittore arpinate che, al contrario di Castello, non doveva prendersi la «briga di trovar nuove invenzioni», ovvero disponeva evidentemente di modelli già pronti per replicare l'immagine della ninfa a cavallo del delfino. Cassata dunque l'ipotesi di una *Galatea* di mano del pittore ligure tra gli album di disegni del poeta, resta da valutare la corrispondenza tra il foglio parigino di Cesari e i versi mariniani. Il soggetto della *Galatea* è, come dicevo, descritto da un sonetto nelle *Pitture*, che però non sembrerebbe avere nulla a che fare con la scena rappresentata dall'arpinate nel foglio francese. Le rime mariniane fanno evidentemente riferimento al momento d'idillio che, nel mito, precede la

125. La scheda dell'opera aggiornata in BOLZONI 2013, p. 364. Alla luce delle ricerche dei due studiosi si ha una più chiara contestualizzazione del disegno della *Galatea* nella produzione grafica dell'artista; è lecito supporre un'originaria realizzazione di questo per la stampa, in un'ottica che perfettamente si sposa con le ambizioni mariniane degli anni 1615-1620, incentrate sul progetto della *Galeria*. In aggiunta, sulla base dei carteggi mariniani e, soprattutto, sul rifiuto di Castello a realizzare il soggetto della *Galatea*, propenderei a far retrocedere di qualche anno la data del 1620 che Marco Simone Bolzoni attribuisce al disegno.

126. G 61, 1610.

morte del povero Aci, ma della scena della ninfa «stretta al suo vago» mentre Polifemo incombe sugli amanti di cui parla il sonetto, non si ha nessun riscontro nell'iconografia del disegno parigino, che chiaramente predilige invece un'impostazione raffaellesca, derivata dal modello della Farnesina con Galatea in trionfo, senza né Aci, né Polifemo. Di un soggetto analogo i cataloghi del pittore danno notizia tra le opere perdute e così, pur ragionando *in absentia* dell'opera, bisognerà credere che l'iconografia a cui si ispira il sonetto facesse davvero parte della produzione dell'artista,<sup>127</sup> ma che fosse altro rispetto al disegno, nato invece *ad hoc* per il Marino collezionista.

L'esempio dimostra che il poeta aveva precisa contezza dei soggetti che poteva chiedere ai destinatari delle sue committenze per avere maggior possibilità di riuscita. Sempre Cesari è il protagonista di un caso analogo a quello della *Galatea*, che riguarda però l'iconografia della *Fama*. Al soggetto il poeta dedica un madrigale nella sezione delle *Favole* della *Galeria*,<sup>128</sup> in cui è chiaro il riferimento a un'immagine di mano di d'Arpino apparsa per la prima volta nel casino di Bagnaia del cardinale Alessandro Peretti Montalto, dove il pittore la realizzò nel 1590:

«GIUSEPPE, se 'l sembante  
de la diva loquace  
per te pur vive et è per te spirante,  
ond'avien, ch'ella tace?  
È, perché non le desti, 5  
come le desti i fiati, anco gli accenti,  
accioché 'l nome tuo spiegasse ai venti?  
Forse far nol volesti,  
perché suona e rimbomba  
più chiaro il tuo pannel, che la sua tromba».<sup>129</sup> 10

Marco Simone Bolzoni, autore del catalogo dei disegni di Cesari, ha correttamente indicato come referente iconografico per i versi mariniani il foglio passato per collezione Mariette e attualmente conservato al Metropolitan Museum of Arts di New York (FIG. 3 e TAV. 5).<sup>130</sup> La tecnica a due matite, rossa e nera, e il

127. RÖTTGEN 2002, p. 498.

128. *Galeria* 74; BOLZONI 2013, p. 188. Sottolineo che una *Fama* del Cavalier d'Arpino sarà posta a decorare la sala degli accademici Umoristi in occasione delle onoranze funebri del poeta, per la descrizione dell'allestimento si veda BAIACCA [1625] 2011, p. 142 e sgg.

129. *Galeria* 74.

130. Il foglio non compare nella raccolta di RÖTTGEN 2012-2013, mentre ne è riportata la scheda nel catalogo a cura di BOLZONI 2013, cat. 30.

1. ROMA (ESORDIO)



FIG. 3 Cavalier d'Arpino, *La Fama*,  
disegno (matita nera, matita rossa, lumeggiature a gessetto bianco), 25 × 15,9 cm,  
New York, Metropolitan Museum of Arts, inv. 1986.318, 1590

chiaroscuro accentuato dalle lumeggiature a gessetto, in accordo con la maniera grafica arpinesca, ricordano la resa della *Galatea* di Parigi, mentre l'antecedente realizzato nel viterbese, lascia intendere che del soggetto il Cavaliere possedeva senz'altro modelli già pronti, tanto da poterne realizzare rapidamente una copia per soddisfare i bisogni dell'amico senza eccessivo sforzo di *inventio*. E difatti, proprio come per la *Galatea*, Marino deve essersi rivolto al pittore arpinate solo dopo aver già manifestato l'interesse per il soggetto al pittore Bernardo Castello nel 1605, quando, per lettera, avanzò al genovese la richiesta di un'immagine della «fama volante con le sue trombe».<sup>131</sup> Un abile scambio di carte che, oltre a precisare il momento in cui può aver ottenuto il foglio dal Cavaliere, ovvero successivamente al 1605, anno della lettera al Castello, dimostra, più in generale, l'agilità con cui Marino si muoveva nella rete dei suoi contatti. È chiaro allora che il poeta, consapevole della natura industriale delle botteghe d'artista, ne sfruttava la riproducibilità seriale che nutriva il collezionismo privato per ottenere, nella maniera più rapida possibile, i soggetti che desiderava.

A questo aspetto commerciale della sua attività collezionistica, che lo spinge a essere osservatore attento della produzione artistica dei pittori con cui era in contatto, tanto da avanzare le proprie richieste con consapevolezza d'intenti, si accompagna quello del committente erudito, che sollecita gli artisti instaurando con essi un sodalizio in forza del quale diviene parte attiva del processo creativo, tanto da intervenire direttamente sulle invenzioni iconografiche che commissiona. Per questo più ci si addentra nelle sue conoscenze e più emerge chiaro il sistema di analogie che accomuna tra loro i nomi richiamati nei suoi scritti: i pittori mariniani sono per lo più profili eruditi,<sup>132</sup> personalità eclettiche e versatili, esercitano la pittura, la scrittura, la poesia, talvolta il ballo o la musica, abbracciano gli stimoli del clima culturale seicentesco e si palesano appassionati tanto di lettere quanto di scienze. Se non tutti, la maggior parte di loro sono accademici. Molte di queste figure sono poco note agli studi oggi, ma erano visibili al tempo, abili collaboratori negli scambi artistici tra privati a cui prendevano parte, quando non da protagonisti, da intermediari. In virtù della loro formazione, erano spesso in servizio presso le corti in qualità di intendenti, come Annibale Mancini, protagonista di uno scambio epistolare mariniano del 1614: la sua figura di artista-intenditore al servizio degli Este è

131. G 34, 1605. Il Cavalier d'Arpino vantava oltretutto una buona familiarità con i soggetti letterari, per cui si vedano anche le considerazioni in RÖTTGEN 1969.

132. Non è un caso che, laddove si dispone di lasciti inventariali, emerga che molti di questi artisti erano in possesso di fornite librerie, dalle quali si desume la loro buona formazione poetica. A titolo di esempio si cita Andrea Boscoli, di cui si parlerà più nel dettaglio nei capitoli successivi, per il quale rimando a HEIKAMP 1963; BASTOGI 2008, p. 26.

## 1. ROMA (ESORDIO)

un esempio eccellente di questa categoria.<sup>133</sup> Mancini sfoggia un buon livello d'istruzione, «ha la lingua tedesca, lattina, scrive bene, disegna, balla, canta e suona» ma «non ha troppa voglia»,<sup>134</sup> commenta il biografo modenese Giovan Battista Spaccini alludendo alla scarsa capacità di impegno nei suoi plurimi talenti, nonostante la quale attraeva un manipolo di figure che richiedevano i suoi servizi, tra cui si elencano, oltre Marino, il letterato Alessandro Tassoni e il cardinale Alessandro d'Este. È dunque la disponibilità al dialogo poetico il criterio che decide l'ingresso o l'esclusione di questi pittori-intellettuali dal Pantheon mariniano, qualità che non attecchisce se non dove preesiste una solida formazione letteraria, e che lascia oltretutto il poeta libero di muoversi oltre i limiti imposti dalle categorie critiche di *maniera* e di *scuola*. Gli stimoli recepiti dal contesto capitolino – e non solo, come si vedrà – si traducono in una cerchia ampia di figure che con lui condivideva conoscenze e contatti, senza necessariamente appartenere a un solo stile pittorico; il suo interesse per la pittura romana, bolognese, veneziana, ma anche lombarda – il caso del triumvirato Morazzone-Proccaccini-Cerano è un *leitmotiv* nelle lettere degli anni venti<sup>135</sup> – lo spinge ad attingere a un territorio esteso all'intera penisola italiana. Anche l'apprezzamento per Caravaggio si sposta su binari diversi da quelli del suo ideale programma museografico. A tenere cioè insieme tra loro Cavalier d'Arpino, Giovanni Valesio e Bernardo Castello nell'esperienza mariniana, è una produzione artistica aperta al mito, familiare dell'epica e pratica dei versi, competenze basilari senza le quali, per questi pittori, accedere al dialogo accademico che ne alimentava la produzione sarebbe stato altrimenti impossibile.

133. Si veda G 71, 1612. Alcune notizie su Annibale Mancini sono riportate da Giovan Battista Spaccini in *Cronaca di Modena*, vol. 2, pp. 324, 332, 423 (31 dicembre 1609). Mancini è ricordato nella *Galeria* per un *Ercole incoronato da Pallade* (*Galeria* 59), soggetto che la critica ha ricondotto a un'opera di cui Marino avanza richiesta allo stesso nella lettera citata («Quel che io pretendo è un disegnotto nella misura dell'incluso foglio, e le figure per quel medesimo verso. La materia si rimette al suo beneplacito, purché né sia spirituale né sia disonesta, ma più tosto favolosa») e nell'epistolario di Alessandro Tassoni per cui si veda PULIATTI 1978, vol. 1 (num. 340, 343, 344 e 346). Pittore fiorentino al servizio del cardinal Alessandro d'Este, di questa figura ha fornito utili linee biografiche Eliana Carrara in occasione dell'analisi di una copia delle *Vite* vasariane (ed. Firenze 1568) conservata alla biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana a Roma. L'edizione del testo di Vasari conserva nel frontespizio una nota di possesso che recita «Di Annibale Mancini fiorentino», a partire dalla quale la studiosa ha ricondotto al pittore la paternità delle postille che accompagnano la stampa. Si veda PEDROIA 1997; le considerazioni di CARRARA 2010 e EAD. 2012. Per la presenza di opere di Mancini nella collezione di Alessandro d'Este si veda l'intervento di Cremonini in *Sovrane Passioni*, pp. 91-138.

134. Cito da *Cronaca di Modena*, p. 423.

135. Si vedano i dati riportati nella tabella in appendice.

1.7 *Paolo Guidotti Borghese: pittore di «invenzioni rarissime»*

Questo criterio selettivo finì per attrarre nel cantiere della *Galeria* anche Paolo Guidotti, pittore lucchese a cui Marino rende omaggio nella raccolta di poesie con due componimenti.<sup>136</sup> Dopo una prima formazione nella sua città d'origine, di cui poco si sa, Guidotti arriva a Roma nel 1584, in anni ancora segnati dal papato sistino,<sup>137</sup> e qui rimarrà fino al 1611, il tempo di legare la sua fama al pontificato Borghese e di avviare una propria attività nel collezionismo privato.<sup>138</sup> Artista dalla pittura concettosa ed erudita, Guidotti diede presto prova dello spessore intellettuale della sua formazione artistica, la cui testimonianza più alta resta senz'altro quella del ciclo di affreschi realizzati per Vincenzo Giustiniani nella villa di Bassano Romano.<sup>139</sup> «Singolarissimi dipinti»<sup>140</sup> che probabilmente Marino non ebbe tempo e modo di osservare di persona, poiché conclusi nel 1610,<sup>141</sup> quando lui da due anni si trovava già alla corte torinese, ma che, se li avesse visti, non avrebbero avuto altro effetto se non quello di suggellare ai suoi occhi il virtuosismo di un profilo che doveva essergli noto, a quel momento, già da qualche tempo. Nel ripercorrere le attitudini di questo artista dai «multiformi talenti, pittore scultore e architetto, poeta e musicista, dottore *in utroque iure*, matematico, astrologo, inventore di una macchina per volare

136. Nella *Galeria* Guidotti viene ricordato per una *Dianira* e per un gruppo scultoreo, per il quale si vedano le pagine che seguono. Il suo nome torna nuovamente nella già citata lettera al Benamati del 1614, per cui vd. appendice.

137. Per Paolo Guidotti si vedano le biografie di *Appunti di Carel Van Mander*, p. 203; BAGLIONE 1642, vol. I, pp. 303-304; *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, pp. 634-637; ne parla anche Gian Vittorio Rossi *Pinacotheca*, pp. 121-123; in FALDI 1957, a p. 280, è elencato un ragguaglio di fonti settecentesche sull'artista. Per un affondo aggiornato rimando alle ricerche di Michele Nicolaci che del pittore ha messo in mostra gli stretti legami con l'*entourage* letterario di quegli anni. La data del suo arrivo a Roma è fornita da NICOLACI 2018 e confermata dalla biografia di Baglione. Sul rapporto tra Guidotti e Orazio Borgianni anche Primarosa in PAPI 2020, p. 63 e sgg.

138. È uno dei punti di arrivo più recenti riguardo l'opera di Guidotti e lo si deve al ritrovamento di alcune tele i cui soggetti erano di frequente protagonisti della circolazione artistica tra privati. Il rimando è ancora a NICOLACI 2018.

139. Per il ciclo di affreschi rimando a FALDI 1957; BRUGNOLI 1957; ANSELMINI 2003; BURECA 2003; MAZZETTI DI PIETRALATA 2007.

140. La definizione è di Faldi, il primo a dedicare un'analisi approfondita alla figura dell'artista in relazione al ciclo di affreschi realizzato a Bassano; FALDI 1957, p. 278.

141. Gli affreschi vengono realizzati nell'arco di tempo che va dal 4 luglio al 5 ottobre 1610; BURECA 2003, soprattutto pp. 147-194, qui p. 167. Al contrario, non è possibile escludere che sia proprio per tramite di Marino che Guidotti ha ottenuto l'incarico presso Vincenzo Giustiniani; un dato in più su cui riflettere è la presenza di Giulio Donnabella al seguito del pittore lucchese nell'impresa, per cui rimando a cap. 7 nota 33.



## 1. ROMA (ESORDIO)

(da lui stesso costruita e collaudata con grave danno personale)»,<sup>142</sup> come Faldi ha efficacemente riassunto, i più precoci biografi concordano nel riconoscere la sua originalità di concetti e la sua prolifica produzione grafica. Karel van Mander, nel 1604, scrive che «vive ancora a Roma uno chiamato Paolo Guidotti, eccellente e superiore, anche lui di natura diversa dagli altri maestri, formando concetti ed invenzioni rarissime»;<sup>143</sup> anni a seguire, Baglione – che pure osteggiò la nomina del lucchese a principe dell'Accademia di San Luca nel 1607 – ricorda che «faceva quei disegni con gran spirito, e vivacità sì, che li giovani della sua età facevano a gara, chi li poteva pigliare; et egli havea gusto a lasciarseli torre»;<sup>144</sup> a lui fa eco quasi puntuale Baldinucci aggiungendo che Guidotti possedeva anche «buona pratica nel colorire»,<sup>145</sup> qualità difficile da valutare oggi, penalizzata com'è dalla scarsa quantità di opere superstiti.<sup>146</sup> È però la penna sagace di Giulio Mancini a fornire la definizione più calzante dell'artista, risolvendo in un'icastica formula la versatilità nelle arti e nelle lettere, e la rapidità di esecuzione del lucchese: «non si può né deve negare che in quel suo *furor poetico e pittoresco* con prestezza non mostrasse la sua arte».<sup>147</sup>

Le biografie di Baglione, Mancini e Baldinucci vedranno la luce in anni più tardi, ma l'immagine che delineano dell'artista risale all'alba del Seicento e, a confermarlo, sono le testimonianze di Van Mander e Marino. Non a caso il poeta, attento spettatore della scena capitolina, sceglie di ricordare l'artista attraverso un'opera che lui definisce un *Groppo di sei figure d'un pezzo di Paolo Guidotti*,<sup>148</sup>

142. Si cita da Faldi, 1957, p. 278; l'episodio della macchina per volare è riportato in Baldinucci, a cui rimando per il quadretto squisitamente anedddotico, *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 637.

143. Il breve medaglione di van Mander su Paolo Guidotti è contenuto nel capitolo *La vita di altri pittori italiani i quali si trovano attualmente a Roma*, testo che segue la vita del Cavalier d'Arpino redatta dallo stesso. La sezione sui pittori italiani attivi a Roma accompagnava il capitolo teorico del suo *Het Schilder-Boeck*, se ne hanno due edizioni a stampa datate la prima 1604 e la seconda 1618, qui si cita dall'unica traduzione italiana di cui si dispone, apparsa in *Appunti di Carel Van Mander*, p. 203.

144. BAGLIONE 1642, vol. I, p. 303.

145. Al passo fa eco la biografia di Baldinucci, il quale ricorda che, nelle occasioni di esercizio con altri giovani colleghi, questi «[...] forte incantati di quel suo [di Guidotti] modo di disegnare spiritoso, vivace, e franco, gli rapivano quasi a viva forza i disegni, facendo fra di loro a gara a chi più glie li avesse potuti strappar di mano», *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 634.

146. Così Baldinucci parla della caduta degli angeli ribelli in San Michele a Lucca «pittura degna di stima per la grande quantità degl'ignudi, bizzarri d'invenzione», afferma in *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 635.

147. *Considerazioni*, vol. I, p. 256, mio il corsivo.

148. *Galeria* 590.

capolavoro su cui sembrerebbe si siano ritrovati gli occhi dei maggiori intendenti d'arte del tempo. Una prova in Van Mander:

Pure ha eseguito [Guidotti] un'opera che fu di grande ammirazione per tutti gli intenditori d'arte, cioè, ha tagliato in un pezzo di marmo di buona grandezza un gruppo di cinque o sei figure le quali sono tutte di fattura eccellente ed artistica, e come affermano alcuni, esse sono state scolpite direttamente nella pietra grezza e condotte a buon termine senza nessun modello o bozzetto di creta o di cera; questa opera gli assicurò gran rinomanza e fece conoscere e lodare dapertutto il suo nome.<sup>149</sup>

Difficile ricostruire i volti degli «intenditori d'arte» a cui allude il biografo, ma non sarà un caso che al «gruppo misterioso» di cui parla il madrigale mariniano, risponda a sua volta la penna di Gian Vittorio Rossi, il più noto Giano Nicio Eritreo della *Pinacotheca*,<sup>150</sup> che sottolinea la straordinaria abilità dell'artista di creare pezzi singolari estrapolandoli da un solo blocco: «[...] in fingendo vero arte, *multis uno ex lapide inter se complicatis colligatisque signis ac sigillis conficientis*, statuarius propemodum singularis est habitus».<sup>151</sup> D'altronde, tanto l'Eritreo, quanto Guidotti, quanto il poeta napoletano animavano la cerchia di intellettuali che si riuniva in palazzo Mancini in via del Corso, quell'Accademia degli Umoristi che, di pagina in pagina, si configura sempre più come la spina dorsale del ceto intellettuale romano di quegli anni.<sup>152</sup> Il caso del *Gruppo di sei figure* di Guidotti testimonia quanto stretti fossero i contatti di questa cerchia e quanto circolare il loro dialogo se, con un botta e risposta di penne, riuscirono ad amplificare la fama dell'oggetto e dell'artista. Tanto rumore d'inchiostro produsse infatti risultati eccellenti, valendo a Guidotti l'attenzione di papa Borghese. Ne discorrono con chiarezza i testimoni romani, come Mancini:

149. *Appunti di Carel Van Mander*, pp. 203-204.

150. Di nascita romano e di formazione gesuita, Gian Vittorio Rossi fu figura chiave dell'Accademia romana degli Umoristi, a cui aderì nel 1603 e di cui fu membro fino al 1638. Fu al servizio dei cardinali Giovanni Garsia Mellini e Alessandro Peretti. Scrisse molte opere in latino, tra cui la *Pinacotheca* che diede alle stampe sotto lo pseudonimo di Gian Nicio Eritreo, ma tutte vennero pubblicate a partire dagli anni quaranta del secolo. Su di lui si veda la biografia tratteggiata da Luisella Giachino, GIACHINO 2017.

151. Si rimanda a *Pinacotheca*, p. 122, mio il corsivo.

152. Per la data fondativa dell'Istituzione (10 aprile del 1600) si fa riferimento alla precisazione di Maria Fiammetta Iovine, la quale riporta la fonte di Pietro della Valle, accademico umorista; si veda Iovine in *Le accademie a Roma nel Seicento*, pp. 27-42, n 5. Per la bibliografia estesa sull'argomento si veda capitolo 8.

## 1. ROMA (ESORDIO)

[...] quel gruppo di scultura di tre figure poco men di naturale *che possiede l'illustrissimo Borghese*. Al quale havendo dato sodisfazione, fu dal medesimo honorato dell'ordine del cavalieraggio e dell'adoption della fameglia, onde doppo si è detto il cavalier Pavol Guidotti de' Borghesi et alle volte il cavalier Borghese.<sup>153</sup>

E Baglione, il quale puntualizza che Guidotti

Datosi alla scoltura, fece un gruppo di sei figure dentro un pezzo di marmo bianco, tutte intiere, e donollo a Scipione Cardinal Borghese, dal quale fu mostrato al Pontefice Paolo suo zio, a cui molto piacque, e per ricompensa ne fu regalato d'una collana, e fu creato Cavaliere di Christo. Ma il Guidotti domandò in oltre per gratia al Papa, che lo facesse di casa Borghese; honorrolo il Pontefice co'l titolo del suo cognome sì, che Paolo Borghese Guidotti ne fu chiamato.<sup>154</sup>

Purtroppo il gruppo marmoreo non è stato identificato, e contestualmente è difficile esprimersi sull'intera produzione scultorea dell'artista, il cui unico esempio noto rimane il *San Potito* conservato nel Duomo di Pisa,<sup>155</sup> ma è indubbio che l'eccezionalità dell'opera del lucchese divenne materia da far letteratura, e finì per attirare su di sé l'attenzione di estimatori del calibro di Scipione che, nel 1608, fece rimettere ben 250 scudi al pittore dal proprio maggiordomo Diomedede Ricci, come attesta un documento del 18 agosto di quell'anno.<sup>156</sup> Di questo Karel van Mander tace, e non avrebbe potuto fare altrimenti poiché la sua te-

153. *Considerazioni*, vol. I, p. 256, mio il corsivo; stranamente Mancini, a differenza di Marino, parla di tre e non di sei soggetti costituenti il gruppo scultoreo. Baglione al contrario concorda con la fonte mariniana.

154. BAGLIONE 1642, vol. I, p. 303.

155. Già menzionata da Faldi, le ricerche non sembrano aver fatto progressi su questo aspetto della produzione del pittore lucchese. Si veda FALDI 1957; ma anche NICOLACI 2018.

156. Riporto per esteso il pagamento pubblicato da Faldi: «Adi 18 Agosto 1608: sc. 250 pagati al D. Diomedede Ricci M.ro di Casa, disse per pagare a Paolo Guidotti per una statua, o Gruppo di sei figure haute da lui .... sc. 250», FALDI 1957, p. 295. Nello stesso anno il pittore riceve la nomina di Cavaliere dell'Abito di Cristo proprio grazie al cardinal Borghese, e il tempo che intercorre tra il pagamento dell'opera e l'investitura del poeta conferma le affermazioni di Mancini e Baglione secondo i quali il gruppo sarebbe valso all'artista la nomina del cavalierato: consegnati i 250 scudi nel 18 agosto del 1608, Guidotti acquisì infatti il titolo nemmeno un mese a seguire, il 13 settembre dello stesso anno. Si veda il passo di Mancini sopra citato, e BAGLIONE 1642, p. 303. Per la nomina di Guidotti ORBAAN 1920, qui vol. I, pp. 122-123; *Considerazioni*, vol. II, p. 158.

stimonianza precede l'anno in cui la scultura entra a far parte dei beni pontifici; e così ne tace anche Marino, che era lontano da Roma da tre anni al momento del trasferimento dell'oggetto tra i beni di Scipione. Il madrigale della *Galeria* precede perciò questo passaggio, e sebbene del «gruppo misterioso» formato «di sei corpi assai più belli» il poeta non fornisca dettagli sull'ubicazione, si può credere che fosse ancora depositato presso la bottega dell'artista quando Marino decise di serbarne memoria nella sua raccolta di poesie.

Chiusa la parentesi sul Guidotti scultore, in un quadro di componimenti 'capitolini' dovrà essere incluso anche quello per la *Dianira*, madrigale contenuto nelle *Favole* della *Galeria* dedicato a un'opera che l'autore ricorda come di mano del lucchese. La «cara sposa» che i versi immortalano a cavallo di Nesso minacciato dalle frecce di Ercole, in un fermo immagine in cui la finzione artistica fa sì che «l'Arcier ferir non osa; / né vuol fuggire il ladro, / per non privar di sì bell'opra il quadro», è espressa in «fragil lino» - come ribadisce il poeta stesso - e doveva dunque rientrare in quell'insieme di pitture di soggetto mitologico che Marino aveva preso a collezionare nei primi anni del secolo. L'opera, purtroppo, non è stata identificata, ma se letta nel quadro d'insieme che è stato delineato in queste pagine, ribadisce i motivi che spinsero il poeta a rivolgersi al pittore-letterato lucchese: la capacità della sua pittura d'invenzione di adattarsi ai soggetti della poesia. Di fronte a questa qualità persino l'impostazione di stampo manierista dello stile del lucchese, che lo rendeva già tardo e superato dai contemporanei astri nascenti bolognesi, non aveva peso determinante sul giudizio di Marino.<sup>157</sup>

157. Non si sa, infine, se in base a questo principio il poeta sia tornato a servirsi dell'artista anche dopo il suo rientro in Italia nel 1623, quando, nei pressi di casa Crescenzi, anche l'amico di entrambi, Antonio Bruni, di lì a breve avrebbe arruolato il pittore per illustrare le sue *Epistole Heroiche*. L'argomento è stato affrontato da Lorenzo Geri, ai cui lavori rimando anche per un inquadramento del testo nel tessuto culturale coevo, vd. GERI 2011; e ID. in *Le virtuose adunanze*, pp. 173-194.

## Siena e Firenze

2.1 *La sosta senese e un modello di galleria: palazzo Agostini*

Gli anni romani si tradussero in un entusiasmante aumento di incontri, tanto da amplificare a dismisura la cerchia di contatti del poeta, come ricorda Borzelli in questo passo:

Molte persone, molti poeti, molti pittori conobbe Giovan Battista, nella sua dimora di Roma frequentando le case dei Cardinali e dei signori più potenti, come appare dalle rime; né dimenticò i lontani, anzi ne allargò la cerchia per suo vantaggio.<sup>1</sup>

Un'elastica mobilità tra le corti italiane permise sempre a Marino di oltrepassare agilmente i confini regionali, disegnando nel corso della sua carriera una personalissima geografia di nomi da cui trarre protezione o vantaggi economici, a seconda delle esigenze. In questo processo di estensione le tappe toscane di cui dirò ora occupano anni ancora capitolini: in ragione del confine culturale che separa la città pontificia dalla Toscana – così permeabile da considerarsi fittizio – la cultura medicea arrivò a Marino prima che arrivasse lui a Firenze, o a Siena, cosa che accadde una prima volta nel 1601, quando il poeta si mise in viaggio verso l'editoria veneziana di Ciotti, deciso a consegnargli il manoscritto della sua prima raccolta di versi.<sup>2</sup> In questo itinerario, la deviazione verso i centri toscani assume il sapore di una ben pensata *tournée* pubblicitaria con cui lanciare, nelle più note corti del tempo, il prodotto editoriale delle *Rime*. Di queste, si dovrà credere che qualcosa aveva già avuto modo di circolare in forma manoscritta, di mano in mano (o di lettera in lettera), dal momento che al suo passaggio nelle città di Siena e Firenze Marino trovò un pubblico già solido di estimatori pronto ad attenderlo. Lo ricorda lui stesso in una lettera diretta a Gaspare Salviani, in cui lo avvisa della «cagione che mi ha ritenuto a non dare avviso di me infino a quest'ora», ossia che «in Siena e qui in Fiorenza sono stato

1. BORZELLI, 1981, p. 67.

2. Si cfr. BORZELLI 1981; RUSSO 2008.

tanto confuso dalle cortesie di questi gentiluomini, che mi è stato necessario dimorarvi più di quel che io credeva».<sup>3</sup>

In un caso i «gentiluomini» in questione vengono riscattati dal loro anonimato grazie alle pagine delle cronache senesi, testimoni dell'aspettativa che si venne a creare nei luoghi di cultura della città al momento in cui Marino vi fece il suo ingresso. Il Cinquecento a Siena, arricchito dalle attività letterarie e teatrali promosse dalle Accademie degli Intronati e dei Rozzi, aveva visto prendere forma anche l'iniziativa culturale di Ippolito Agostini,<sup>4</sup> proprietario di un palazzo nell'attuale via dei Pellegrini, famoso per il ciclo di affreschi che Domenico Beccafumi, il Mecherino, aveva realizzato in una delle sue stanze.<sup>5</sup> Quando «fu ricevuto da lui», ovvero dall'Agostini, «come io benissimo mi ricordo» afferma Alfonso Landi nel suo *Racconto di pitture, di statue, e d'altre opere eccellenti, che si trovano nel tempio della cattedrale di Siena* del 1655:

il sig. cav. Giovan Battista Marini, fenice de' poeti de' nostri tempi, alla casa di lui concorse allora qualunque letterato della città, per sentire [cantare quel suavissimo cigno] e per farne sentire da esso delle proprie poesie. V'accorsero di quei, che io tengo memoria, il sig. Fabio Sergardi protonotario apostolico, il sig. Celso Cittadini lettore di lingua toscana nel pubblico studio, [il sig. Turno Pinocci pubblico professore di leggi], il sig. Gismondo Santi egregio professore d'armi, e di lettere insieme, il sig. Ubaldino Malavolti cav. di Santo Stefano eccellente poeta, e prosatore in Toscana favella, et il sig. Attilio Beringhieri, ornato molto di quelle lettere, che formano un buono accademico. Tutti questi nobili sanesi recitarono in lode del sig. cav. Marini un loro sonetto in quel letteratissimo congresso, e da tutti havutone la dimandata copia, tutti quei Sonetti stampò con onoratissima risposta d'altro sonetto nella terza parte della sua *Lira*.<sup>6</sup>

A riprova delle parole del Landi, va detto che su almeno tre di questi signori il passo dice il giusto, perché di Attilio Beringhieri, Fabio Sergardi e Sigismondo Santi si conservano effettivamente i componimenti nella *Lira* – ristampa del

3. G 16, 1601.

4. L'Accademia degli Intronati fermò le proprie attività dal 1568 al 1603. Ippolito fu forse favorito da questo vuoto culturale creatosi dal 1568, che permise alla sua casa di diventare luogo di ritrovo di un nutrito insieme di intellettuali; cfr. SANI 2008, p. 246, n. 19.

5. Il palazzo era stato acquistato dalla nobile e antica famiglia senese dei Venturi, prima di arrivare nelle mani di Marcello Agostini e, successivamente, di suo figlio Ippolito; si veda ANGELINI 1989 e bibliografia citata. Sul profilo di Ippolito e le vicende culturali legate alla sua dimora rimando anche BARTALINI 1997; ID. 1998; SANI 2008; EAD. 2009.

6. LANDI 1655, p. 63.

1614 accresciuta delle *Rime* del 1604 – e, in due casi, con la risposta mariniana al seguito.<sup>7</sup> Per il resto, invece, le carte devono aver perso qualche passaggio, perché nessuno di questi nomi sembrerebbe aver avuto fortuna negli scambi epistolari del poeta, non per quelli noti per lo meno, nei quali si può al più supporre che il Santi alle lettere 74 e 76 dell'epistolario sia proprio il Sigismondo di cui parla Landi nel passo citato.<sup>8</sup>

Ad ogni modo il passaggio per le stanze del bali ha significato l'ingresso, nelle carte mariniane, dell'*entourage* composito che si riuniva in assemblea in palazzo Agostini, pittori, oltre che poeti, i cui nomi si raccolgono non nella *Lira*, ma nella *Galeria*, esattamente come ci si aspetterebbe. Nell'ideale raccolta in carta si ritrova il nome di una delle glorie senesi di tardo Cinquecento, Alessandro Casolani, ricordato per aver realizzato due soggetti con *Apollo e Mercurio* e *Lot e le figlie*.<sup>9</sup> Avviato alla pittura dal già citato Cristoforo Roncalli, Alessandro si era formato proprio nel palazzo di Ippolito, in via dei Pellegrini, da dove sembrerebbe non si sia mai allontanato troppo dal momento che, se si esclude un viaggio di formazione a Roma in anni giovanili e una sosta pavese nel 1599, la sua carriera si consuma tutta a Siena.<sup>10</sup> Questo percorso stanziale indica che i suoi contatti con Marino passano dunque per la dimora di Ippolito, da dove il poeta è probabile sia uscito arricchito di qualche carta o, per lo meno, questo suggerisce il sonetto che loda l'*Apollo e Mercurio* di Casolani. Nel componimento, l'accento al «foglio breve» del primo verso, rincarato dall'allusione al «vel sottile e lieve» del quinto, supporto sul quale il pittore – afferma il poeta – riuscì a ricreare «il concetto gentil» dello scambio di strumenti tra Apollo e Mercurio, induce a credere che Marino sia riuscito a sottrarre all'artista senese un disegno, magari modellandone la richiesta sui propri interessi.<sup>11</sup> L'opera non è pervenuta, ma bisognerà credere che per Casolani, imbevuto della cultura beccafumiana che padroneggiava nelle stanze del bali, dove tutt'ora si conserva uno dei più bei cicli di pitture mitologiche che siano stati realizzati a Siena nel corso del Cinquecento,<sup>12</sup> non sarà stato certo difficile soddisfare le richieste di un *amateur* di soggetti ovidiani. Ancora una volta la *Galeria* si rivela un pronuntario di temi richiesti da un collezionismo privato che deve essere rimasto sconosciuto ai più se persino il padre domenicano Isidoro Ugurgieri Azzolini,

7. Si veda *Lira*, vol. I, p. 260, per Attilio Beringhieri *Lira*; vol. I, p. 265, per Fabio Sergardi; vol. II, p. 344, per Sigismondo Santi.

8. Vd. G 74 e 75, 1612 e 1613.

9. *Galeria* 48, 89.

10. Sulla vita di Alessandro Casolani si veda UGURGIERI AZZOLINI 1649; e la voce CORNICE 1978.

11. Per il testo cfr. *Galeria* 48, cito dai vv. 1, 5, 6.

12. ANGELINI 1989.

parlando di Alessandro nel 1649, lo descrive come un uomo talmente da bene da non avere interesse nei soggetti profani («non havendo mai fatto pitture lascive, né historie profane»)<sup>13</sup>. Evidentemente, il religioso sottovalutava la partecipazione dell'artista all'elaborazione di quei temi veterotestamentari che, al tempo, venivano tradotti in quadri da camera con forte carica erotica, come le Salomè e le Dalile, che – con buona pace di Isidoro – non sono estranee al catalogo di Casolani. Del soggetto di Lot e le figlie di cui canta Marino non si sa ancora nulla, ma proprio la presenza di temi analoghi nella sua produzione artistica lascia credere che il pittore poteva facilmente mettere mano al soggetto per cavarne dei disegni da vendere ad affamati collezionisti come il poeta.<sup>14</sup>

Il palazzo di via dei Pellegrini si presentava al tempo come una delle gallerie d'arte più all'avanguardia del territorio toscano. Ippolito aveva raccolto al suo interno *naturalia*, antichità, volumi, strumenti musicali, dipinti, stampe e disegni; elementi di una cultura alta ed erudita, sintomatica di una mente curiosa e aperta all'esotico, ma soprattutto moderna, non dimentica – anzi promotrice – delle glorie locali. Le sue stanze riflettevano il gusto dell'avveduto e lungimirante uomo di cultura che era Ippolito, politico e intellettuale avvezzo agli scambi con le corti (ben noto il suo ruolo lungo la tratta Siena-Roma, più volte battuto, per ragioni di scambi culturali e collezionistici),<sup>15</sup> al centro di una fitta rete di contatti che comprendeva intellettuali e amatori d'arte.<sup>16</sup> Marino ebbe il privilegio di esperire questa ricca realtà al massimo della sua compiutezza, dal momento che la parabola del bali si sarebbe conclusa dopo soli due anni, nel 1603, e perciò superando la soglia del palazzo in via dei Pellegrini entrava in contatto con un modello collezionistico ormai maturo, una raccolta d'arte cresciuta a cavallo dei secoli, che da una cultura della maniera transitava dolcemente verso l'estetica barocca. Non a caso il notaio incaricato di stilare l'inventario della collezione di Ippolito usa il termine 'galleria' per indicare gli

13. UGURGIERI AZZOLINI 1649, p. 379.

14. Nessuna delle due opere è stata purtroppo ad oggi segnalata dagli studi, e bisognerà escludere anche la possibilità che Marino faccia riferimento, con il testo della *Galleria*, a un dipinto di proprietà del bali, poiché il soggetto di Lot e le figlie non viene ricordato nemmeno nell'inventario di casa Agostini, stilato al momento della morte di lui nel 1603. Per l'inventario si rimanda a SANI 2008, p. 257 e sgg. Per il catalogo di Casolani rimando a CIAMPOLINI 2010, vol. I, p. 90 e sgg.

15. Si registra, nella seconda metà del Cinquecento, anche un attivo commercio di marmi antichi da Roma verso Siena, che vede tra i principali sostenitori e acquirenti anche Ippolito, vd. SANI 2009.

16. Come ha dimostrato Roberto Bartalini (BARTALINI 1997), Ippolito intratteneva un nutrito e costante carteggio con i due fratelli Mancini, Deifebo e Giulio, intendenti e collezionisti senesi.



spazi nei quali gli oggetti sono collocati; prova di un avvicinamento progressivo e già in atto alla galleria seicentesca, e di un conseguente distacco «dal collezionismo segreto e stipato degli studioli», che le raccolte di Ippolito tuttavia ancora conservano, figurandosi come un insieme nato dall'«accumulo di prodotti di culture diverse», come osserva Bernardina Sani.<sup>17</sup> Per definire la collezione di Ippolito, insomma, gli studi e già i documenti di primo Seicento si avvalgono di una terminologia che non è affatto nuova a chi è familiare con la materia mariniana; e l'analogia terminologica non è che un riflesso delle similitudini tra i due modelli collezionistici, quello reale di Ippolito e quello ideale di Marino, che si assomigliano l'un l'altro nelle disposizioni, nei temi, nelle sezioni, e nei criteri di accumulo, eterogeneità e sovrabbondanza che disciplinano l'insieme degli oggetti.<sup>18</sup> Proprio questa abbondanza di beni è al centro delle lodi rivolte a Ippolito che Marino manda a stampa con la *Lira*,<sup>19</sup> sonetto in cui il poeta celebra la dimora del bali:

Vidi i campi d'Hetruuria e le pendici  
Fender l'Arbia tranquilla, e per l'apriche  
Piagge al Ciel tanto et a Natura amiche  
Vidi a schiere volar Cigni felici. 4

E splendor fra' più ricchi alti edifici  
Vidi HIPPOLITO il tuo, che mille antiche  
Memorie illustri, e sacre opre e fatiche  
Serba da' crudi intatte anni nemici. 8

Quivi tante d'intorno insegne et armi,  
Spoglie di tua man tolte al Tempo avaro,  
Mirando, e tele e carte, e bronzi e marmi, 11

Del costui (presi a dir) nido più chiaro  
Thosca Lupa non hai, sì come parmi  
Che non abbi di lui figlio più caro.<sup>20</sup> 14

17. SANI 2008, p. 251.

18. Sulla ricostruzione degli ambienti del palazzo, che conteneva due gallerie, si veda il prospetto delineato da Bernardina Sani in SANI 2009.

19. Il nome di Ippolito Agostini compare due volte nella raccolta di rime della *Lira*, vol. I, pp. 225, 234; nel primo caso Marino ricorda un quadro di una Vergine di Beccafumi, per le cui osservazioni rimando a SANI 2008, p. 255.

20. *Lira*, vol. I, p. 234.

I versi ricreano gli spazi di un tempio sacro, in cui la storia si conserva intatta e non corrode i fasti gloriosi che rivivono per mezzo di «tele e carte, e bronzi e marmi». Marino elogia così la ricchezza varia di questo studiolo, che nell'intestazione definisce «uno studio meraviglioso di dipinture, di statue, e di diverse antichità», in cui tutto trovava il suo spazio: oggetti, dipinti, statue e anche i disegni, ovvero le carte di cui parla all'undicesimo verso. Dagli inventari è emerso che Ippolito possedeva una buona collezione di volumi, esposta in una stanza corredata da paesaggi e soggetti del mito, di cui una serie, rilegata in tela turchina, conteneva stampe e disegni. La pratica del collezionismo di stampe era senz'altro comune alle collezioni altoborghesi già tardo cinquecentesche – sarà Giulio Mancini a stilarne un primo modello teorico nelle sue *Considerazioni* – ma nel caso specifico, l'utilizzo della carta turchina come supporto per i volumi di grafica e la loro disposizione in una stanza che espone alle pareti temi mitologici, è una prassi che Marino sceglierà di seguire in maniera pedissequa.<sup>21</sup> D'altra parte il poeta aveva appena gettato le basi del suo ideale progetto museale quando si trovò a passare per la casa del bali, non sorprenderebbe affatto quindi che la visita presso il palazzo in via dei Pellegrini abbia avuto nella sua esperienza di collezionista in erba un ruolo molto più significativo di quanto si possa pensare.

## 2.2 *La pittura della Controriforma negli scritti mariniani: i Vanni e Ventura Salimbeni*

Casolani non è l'unica gloria della Repubblica senese a essersi guadagnato un posto nell'elenco della *Galeria* mariniana: lo accompagnano Francesco Vanni e suo fratello uterino, Ventura Salimbeni, eredi della stessa lezione beccafumiana che aveva formato anche Alessandro.<sup>22</sup> Entrato a far parte della congregazione senese dei Sacri Chiodi giovanissimo, ancora sedicenne, Francesco Vanni strinse rapporti con potenti nomi della chiesa romana.<sup>23</sup> Tra i suoi mecenati e protettori sfilavano Francesco Maria Tarugi, Paolo Emilio Sfondrati, Cesare Baronio, figure di potere nella politica ecclesiastica a cavallo dei secoli, legati alla congregazione di san Filippo Neri, che lo coinvolsero in alcuni dei

21. Sul tema del collezionismo di stampe e disegni in riferimento al poeta tornerò a discutere nel dettaglio nel capitolo 7.

22. BARTALINI 1997.

23. Francesco Vanni aveva un figlio, Raffaello, anche lui menzionato nelle carte mariniane, vd. oltre. Entrambi i Vanni godono ormai di una bibliografia dettagliata. La loro produzione artistica, per anni adombrata dal confronto costante con l'opera di Barocci, il cui stile segnò la maniera di entrambi, gode ormai di prospettive autonome e individuali, scisse dal loro maestro, sia per Francesco che per Raffaello. Su Francesco vd. *Francesco Vanni*.

più importanti cantieri romani di fine Cinque e inizio Seicento:<sup>24</sup> il cardinale Sfondrati gli valse la committenza di una lunetta per l'altare della cripta dedicata a santa Cecilia nella chiesa di santa Cecilia in Trastevere, mentre il supporto di Baronio gli servì per esibirsi nella basilica petrina, dove è tutt'ora possibile ammirare la pala realizzata a olio su ventitré lastre di ardesia che rappresenta la *Caduta di Simon mago*.<sup>25</sup> Almeno fin dal 1579, anno della sua prima venuta a Roma, il pittore aveva insomma intrecciato legami forti con l'Urbe, alternando da quel momento in avanti soggiorni capitolini a rientri senesi. Perciò quando lo conobbe il poeta, cosa che presumibilmente avvenne nei primi anni del Seicento, Vanni era un artista noto alle cerchie romane.<sup>26</sup> Sebbene non si sappia con precisione quando sia avvenuto il loro incontro, va detto che il ventaglio di possibilità in cui si sarebbero potuti ritrovare era davvero ampio; tra le tante potrebbe esserci stata proprio quella del rifacimento interno della basilica di San Pietro, cantiere a cui il poeta partecipò in vesti di intermediario per il ligure Bernardo Castello. Del noto episodio, e dei suoi retroscena, darò resoconto più esteso a seguire,<sup>27</sup> per ora è sufficiente sottolineare che il pittore e il poeta, a inizio secolo, vivevano i medesimi ambienti. In questi spazi comuni Marino trovò allora il modo di ottenere dall'artista senese qualche disegno, o forse anche di più, e se non è possibile indicare cosa e quanto è perché, purtroppo, la produzione di soggetti mitologici di Vanni è attualmente del tutto inesistente, al punto che la testimonianza mariniana assume valore anche perché l'unica prova nota della partecipazione di Vanni a questo genere di pittura. Già prima dell'uscita della raccolta di poesie nel 1619, il poeta aveva annotato il nome del senese tra coloro che avevano preso parte al progetto della *Galeria*, nella già tante volte nominata lista del 1614, dove il nome di Vanni compare difatti nell'insieme dei pittori *Di Siena*; menzione che trova effettiva conferma nella *Galeria* con due soggetti, quello di *Adone morto* e di *Narciso*.<sup>28</sup> Delle opere non si ha riscontro nel catalogo del pittore,<sup>29</sup> che non conosce soggetti profani nem-

24. Francesco arrivò una prima volta a Roma con il patrigno nel 1579, vi tornò successivamente dal 1581 al 1584, e nel 1603, per lavorare nei cantieri pontifici. Sul suo intervento nel ciclo petrino che si avviò sotto Clemente VIII si tornerà oltre. Per la biografia dell'artista CIAMPOLINI 2010, vol. III, p. 897 e sgg.; ma anche RAGNI 2020.

25. La *Caduta di Simon Mago* è oggi conservata ai Vaticani, dove si trova anche una replica della *Morte di Santa Cecilia*, la lunetta realizzata dall'artista nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, cfr. CIAMPOLINI 2010, vol. III, p. 904.

26. Su Vanni e sui suoi anni romani vedi CIAMPOLINI 2010, vol. III.

27. Su questo si veda cap. 4.

28. Marino dedica alle due opere rispettivamente uno e due madrigali, vd. *Galeria* 4, 7, 10-11; a Vanni è dedicata anche *Galeria* 517.

29. Il dettagliato catalogo dell'autore stilato da Marco Ciampolini nel 2010 non allude a soggetti profani realizzati dall'artista. L'opera di Vanni è cadenzata da soggetti religio-

meno per mezzo di repliche *d'après*, né la testimonianza mariniana aggiunge alcun dato significativo: non nel primo dei due casi, almeno, perché la descrizione dell'*Adone morto* è fin troppo retorica per concedere agli studi il lusso delle ipotesi. Al più, a favore delle ricerche interessate alla produzione profana di Vanni, si segnala che nei versi dedicati a *Narciso* Marino si sbilancia sul supporto sul quale il pittore avrebbe raffigurato lo sciagurato amante di sé stesso, un «lino, onde l'immagine» del fanciullo che si specchia «è contesta»,<sup>30</sup> dice il poeta, lasciando intendere che si tratti quindi di un dipinto.

Evidente dunque l'incertezza documentaria che avvolge questi oggetti, sebbene non ritengo sia da metterne in discussione l'esistenza. D'altronde i rapporti tra Marino e Vanni erano amichevoli, ed è il poeta stesso a confermare gli scambi assidui che intercorrevano tra loro. Nel 1621 rivolge da Parigi a Giovan Battista Ciotti una serie di richieste, tra cui la seguente:

Perché cotesto giovane de' Vanni fa sì buona riuscita, vorrei che si disponesse a lavorarmene un altro della medesima misura, in considerazione dell'amicizia molto cara che passò tra me e suo padre di buona memoria, del che fanno fede molte lettere ch'io tengo sue e molti versi co' quali io l'ho onorato nella *Galeria*.<sup>31</sup>

Quando scrive queste righe, Vanni era già morto da undici anni, il «giovane» cui fa quindi riferimento nel passo è Raffaello, figlio di Francesco, anch'egli pittore giunto a Roma alla morte del padre nel 1610 per svolgere nell'Urbe il suo apprendistato. Non solo quindi Francesco e Marino erano amici e corrispondenti di penna, come suggeriscono quelle «molte lettere di sua [Vanni] mano» di cui parla al Ciotti,<sup>32</sup> ma, come si capisce dalle righe consegnate alla posta, Raffaello approfittò di questa familiarità per entrare nelle grazie del poeta. Lui, artista che Mancini dichiarerà così abile nella pittura da «dover passare il padre»,<sup>33</sup> alle date della missiva mariniana era ancora un giovane in cerca di affermazione, e il contatto con il poeta gli offriva la possibilità di farsi strada in cerchie letterarie di prestigio - dal respiro ormai europeo dal momento che, quando scriveva la lettera, Marino si trovava al servizio della corona francese

si e una serie di testimonianze documentarie che confermano la produzione ritrattistica dell'autore. Le opere cantate da Marino sono menzionate come parte della collezione del poeta, non esistono al momento ulteriori conferme documentarie della loro originaria collocazione, vd. CIAMPOLINI 2010, vol. III, p. 1016.

30. *Galeria* 10, v. 9.

31. G 158, 1621.

32. Il gruppo di lettere di cui parla il poeta non è pervenuto.

33. *Considerazioni*, vol. I, p. 210.

da sette anni. Non stupisce quindi che il giovane Vanni tentò di attirare la sua attenzione da remoto, contattandolo da Venezia, dove si trovava per un soggiorno di studio, per fargli recapitare un disegno; gesto che andrà inteso come l'invio del consueto biglietto da visita che, agile e comodo, viaggiava nello spazio di una busta da lettera per essere sottoposto agli occhi del poeta affermato.<sup>34</sup> Il dono apparentemente andò a segno e Marino, rispondendo allo stampatore veneziano, ne ordinò perfino un secondo («vorrei che si disponesse a lavorarmene un altro»), confermando di aver accolto di buon grado i primi traguardi del giovane artista, destinato ad avere, da lì in avanti, grande fortuna non solo nel mercato privato, ma anche nelle opere pubbliche.<sup>35</sup> Lo scambio epistolare tra i due è tuttavia troppo a ridosso della morte del poeta per poter assicurare a Raffaello la gloria eterna nello spazio dei versi, così, infine, il suo nome non compare in nessun componimento mariniano.

Ad ogni modo, il giovane doveva sapere molto bene che sia il padre che lo zio avevano avuto rapporti di amicizia e collaborazione con il poeta napoletano. Nel quadro senese ricostruito in queste pagine, che viene sempre più assumendo le forme di un ritratto di famiglia, manca infatti all'appello il nome di Ventura Salimbeni, fratello uterino di Francesco Vanni che Marino ricorda nella *Galeria* per due soggetti di *Eco e Narciso* e *Mercurio e Argo*.<sup>36</sup> Abile narratore su tela e prodigioso freschista come lo ricordano i biografi, Ventura si forma sui ponteggi sistini, sotto l'insegnamento di Cesare Nebbia, accanto ad Andrea Lilio e Ferraù Fenzoni. Affascinato della pittura del Cavalier d'Arpino, di cui sarà fedele imitatore, matura negli ultimi anni del Cinquecento uno stile che alla definizione grafica unisce soluzioni cromatiche eredi delle tonalità del Beccafumi. È stato osservato che il confronto con il fratellastro ha danneggiato la ricezione critica della fama di Ventura, il quale al contrario si impose sul territorio nazionale a tutti i livelli: a Ferrara, Pisa, Perugia, Genova e Firenze il suo nome occupa tanto lo spazio delle imprese pubbliche quanto quello degli scambi tra privati, non diversamente da quello di Casolani o di Francesco. Tra questi privati figura naturalmente anche Marino. È da escludere che i due possano essere entrati in contatto personalmente a Roma, come accade per Francesco: sappiamo che Ventura compì un viaggio romano in giovanissima età, prima del 1585, ma che una volta rientrato a Siena, nel 1597, si mise a bottega con il fratello e, fatta eccezione per alcuni soggiorni in Toscana e in Liguria, non si

34. Raffaello soggiornò a Venezia dal 1618 al 1622. Per la biografia rimando a BRUNO 2020.

35. Raffaello ebbe particolare fortuna nel collezionismo privato senese e non solo. Di lui si conoscono inoltre numerosi oggetti profani che avrebbero senz'altro incontrato il gusto del poeta, vd. FALLANI 2001; CIAMPOLINI 2010, vol. III.

36. *Galeria* 12, 49.

sarebbe più mosso dalla sua città. All'arrivo di Marino, insomma, Salimbeni era già rientrato a Siena. La circoscrizione territoriale della sua carriera artistica è allora ancora una volta prova della capacità capillare che aveva il mezzo della comunicazione epistolare tra intellettuali, in grado di creare una catena estesa quanto più estese erano le conoscenze dei singoli. In maniera non difforme al caso di Casolani, può essere stato sufficiente al poeta il passaggio per la Repubblica nel 1601 per dare avvio a uno scambio epistolare con il pittore. Salimbeni d'altronde era preceduto dalla sua stessa fama, già solida a inizio secolo grazie proprio a quell'attività romana svolta sul finire del Cinquecento che gli garantì un rientro trionfante a Siena, dove altrettante prove di valore convinsero gli abitanti della città che in lui solo si poteva additare il legittimo continuatore di Beccafumi, nomea che spinse l'opera del Duomo di Siena a consegnargli l'onore, e l'onere, di continuare quanto il Mecherino stesso aveva iniziato nella cattedrale.<sup>37</sup> Mentre si districava nelle committenze pubbliche, l'artista curava la diffusione privata delle sue opere, raffinando la tecnica del ritratto nelle sue stanze di tre quarti che richiamano i modelli muliebri cinquecenteschi, e che progressivamente si fanno largo nelle case dei collezionisti. È questo il Ventura che conobbe il poeta, l'eccellente ritrattista, l'abile frescante e la stimata gloria cittadina,<sup>38</sup> ma da tutto questo, al solito, Marino sottrasse quanto gli bisognava per il suo ragionato piano di lavoro, ossia due soggetti del mito, avvisando ancora una volta, proprio com'è accaduto in altri casi qui già ripercorsi, che i temi profani appartengono a una produzione artistica che sembrerebbe altrimenti saturata di soggetti sacri.<sup>39</sup> Il recente lavoro di Marco Ciampolini ha in realtà già restituito al nome del pittore qualcuna di quelle opere nate per privati, ma nel numero (minimo) di queste non si ritrovano quelle cantate da Marino.<sup>40</sup> Il poeta invece sapeva bene in cosa consisteva la produzione di Ventura per il mer-

37. CIAMPOLINI 2005, p. 382.

38. Negli anni in cui lo conobbe il poeta, Ventura era probabilmente al lavoro agli affreschi della chiesa della Santissima Trinità a cui aveva messo mano a partire dal 1599. Impresa che porterà a compimento nel 1603, con l'aiuto del Casolani. Cfr. CIAMPOLINI 2005.

39. CIAMPOLINI 2005; ID. 2010.

40. Il catalogo di Ventura è in CIAMPOLINI 2010, vol. II, p. 727 e sgg. Al suo interno si menzionano una *Andromeda* in collezione privata, e una *Venere che si taglia l'ugne con amorino e paese, mano di ottimo autore* (ritoccata da Ventura); ivi, pp. 750-751; pp. 728 e 777; si menzionano poi i soggetti allegorici del soffitto di Palazzo Giacobetti nella Biblioteca Comunale di Siena, ivi, p. 740. Da cassare la possibilità che Marino non abbia visto o non abbia potuto elogiare il tema delle tre grazie rinvenuto nel quadretto di piccole dimensioni in Galleria Borghese di mano di Salimbeni. I soggetti del senese che avrebbe preferito cantare il poeta napoletano erano senz'altro mitologici, come di fatto poi è stato; cfr. GALLO 2013b.

cato, e senz'altro molti di questi quadretti o disegni aveva avuto modo di osservarli nelle collezioni che era solito frequentare – per restare nel perimetro delle conoscenze mariniane, segnalo che di Salimbeni si ricordano alcuni soggetti del mito anche nelle stanze di Giovan Carlo Doria<sup>41</sup> – e chissà che qualcosa di Ventura di suo interesse non abbia potuto ammirarlo proprio nelle stanze del balì, dove, per merito del Mecherino, il mito sovrastava le teste dei passanti. Bisognerebbe anzi ribadire l'avvedutezza del Marino committente nell'assegnare a Ventura proprio il soggetto di Mercurio e Argo, che sappiamo essere argomento familiare alle stanze di Ippolito grazie a un disegno acquerellato che Bernardina Sani attribuisce alla mano di Prospero Bresciano: un bozzetto ricondotto all'esecuzione di alcuni stucchi decorativi per la residenza Agostini che raffigura precisamente Mercurio che esibisce trionfante, nella mano sinistra, la testa del gigante dai cento occhi.<sup>42</sup>

Dai legami stretti dal poeta in questi appuntamenti tosco-romani di primo Seicento, emergono tutte le sfumature della cultura artistica di Marino, che mentre assisteva agli esordi della scuola bolognese, la quale, come si è ripercorso, conquistava il suo spazio romano in anni clementini, osservava anche la maratona caravaggesca che correva incontrastata sulle pareti delle collezioni private, preferendogli però espressioni artistiche a cui era legato per obbligo o amicizia, come nel caso di Bernardo Castello. In questo *mélange* di impulsi non escludeva la pittura della Controriforma senese, quella che Vanni, Salimbeni e Casolani avevano riformulato a partire dal modello di Mecherino, impastandola di tradizione romana e dell'insegnamento di Barocci. Il poeta anzi la accoglieva attraverso il filtro di quella cerchia letteraria che si era raccolta attorno alla figura di Ippolito, che gli permise di ampliare non solo i confini degli orizzonti collezionistici, ma anche il prospetto della pittura senese che già gli era nota da Roma con la frequentazione di Vanni, e di ricostruire dunque la complessità culturale e il substrato letterario che la sostenevano. Così dal 1601 in avanti il trittico di glorie della Repubblica formato da Casolani, Vanni e Salimbeni entrò di diritto nella scrittura mariniana, prima nella lista del 1614 e poi nella *Galeria*, in forma sciolta e di certo meno storicizzata rispetto a come la presentava Giulio Cesare Gigli nella *Pittura Trionfante*, in anni molto vicini agli scritti mariniani, poemetto in versi in cui lo stesso terzetto sfilava coeso, consapevole, in quel caso, di rappresentare con il suo stile una precisa epoca della pittura toscana: quella senese, appunto, a cavallo dei due secoli.<sup>43</sup>

41. Cfr. FARINA 2002.

42. CHELAZZI DINI 1997.

43. *Pittura Trionfante*, p. 49.

2.3 *Bardi, Orsini e Corsi: accademie musicali tra Roma e Firenze, e la Venere e Adone di Cristoforo Stati*

L'episodio appena ripercorso conferma ancora una volta che il motore che muove il collezionismo mariniano è anzitutto il coinvolgimento del poeta nei consessi letterari del tempo. Sono d'altronde le dinamiche di una vita culturale fatta di congregazioni, assemblee, ritrovi e momenti di svago a cui prendeva parte un'élite eterogenea nei suoi esponenti e nei loro interessi a determinare lo strettissimo intreccio tra attività collezionistica e carriera letteraria in Marino. Parte poi del fascino delle città in cui si trovò a vivere derivava proprio dalla pluralità di queste occasioni, e Roma prima tra tutte, da cui, com'è ormai chiaro, derivano la maggior parte di queste ramificazioni geografiche che si stanno prendendo in esame. Di questi fruttuosi incontri capitolini i biografi mariniani ritraggono alcuni scorci, Borzelli ad esempio riporta di quando Marino

Frequentò la casa del Cardinal Peretti Montalto, che amava sommamente la musica e manteneva virtuosi in quella professione eccellentissimi; fu, nei regi palazzi del cardinal Odoardo Farnese in Roma e fuori, nelle splendide dimore del Cardinal d'Este, col quale avea contratta antica servitù; né mancò presso Giovan Giorgio Aldobrandino, che si diletta del teatro e delle cantatrici, presso gli Orsini Duchi di Bracciano e gli Sforza Conti di Santa Fiora e Duchi di Segni, e tutti quelli che amavan le muse e che accoglievano come in accademie minori l'enorme stuolo di poeti.<sup>44</sup>

Sebbene corriva, nel passo è contenuta la testimonianza della familiarità che Marino aveva con la cultura scenico-musicale diffusa in quegli anni nelle corti italiane, animata da cerchie di melomani in cui aleggiano sostenitori delle prospettive galileiane, intellettuali imbevuti del dibattito sulla letteratura tassiana e ariostesca. Tra questi Giovanni Bardi, attivo animatore degli incontri fiorentini, noto per aver promosso le iniziative della Camerata de' Bardi, congregazione accademica che da lui prese il nome e che segnò lo sviluppo del melodramma italiano,<sup>45</sup> promuovendo, con le sue attività, l'interazione tra poesia, recitazione e musica.<sup>46</sup> Bardi fu stabilmente a Roma dal 1592, quando venne eletto uomo

44. BORZELLI 1989, p. 81.

45. Negli anni in cui ne fu a capo, Bardi aveva saputo cogliere le novità del suo tempo riadattandole a una tradizione classica di cui fu sempre difensore e custode, pur alimentando un dialogo con la modernità fiorentina che si muoveva agilmente tra lettere, musica, teatro e scienze. Sull'origine del melodramma e sul ruolo della Camerata si vedano le osservazioni di MAGINI 2000.

46. L'intellettuale fiorentino Giacomo de' Bardi, accademico alterato e cruscante,



di fiducia di Clemente VIII, e la trasversalità di interessi maturata con i colleghi della Camerata gli aprì le porte dei circoli romani che ne condividevano gli argomenti di dibattito, proprio come quelli appena menzionati da Borzelli, ovvero quelli dei cardinali Del Monte e Montalto, «che amava», quest'ultimo, dice il biografo, «sommamente la musica e manteneva virtuosi in quella professione eccellentissimi». Nelle occasioni romane in casa dei cardinali difficile credere che la sua esperienza non si sia legata a quella di Marino, tanto più perché il poeta a Roma si mosse inizialmente nel perimetro di un mondo ristretto e fidato che, come si è visto, ruotava attorno a casa Mancini, tra i Crescenzi, Salviani e Battista Guarini, il quale oltre a essere un umorista della prima ora era anche uno storico membro della Camerata fiorentina. È probabile quindi che il poeta abbia iniziato molto presto a contribuire personalmente agli scambi di questo insieme dislocato di musicisti, attori, poeti, pittori e scultori in dialogo sull'asse Roma-Firenze. Lo spiegano anche le conoscenze comuni condivise dai due, in cui si distingue il nome di Virginio Orsini, il duca braccianese discendente di Paolo Giordano I che fu appassionato animatore di questi incontri scenico-musicali.<sup>47</sup>

Gli Orsini erano storicamente legati ai Medici per via di reiterate unioni coniugali. Virginio nacque quindi a Firenze, dove visse fino al 1589 quando arrivò a Roma per sposare, alla giovane età di 19 anni, la nipote di Sisto V, Flavia Peretti Montalto. Messo piede in città, i coniugi risiedettero nei due palazzi ereditati dal padre di lui, dimorando prima nella proprietà Orsini in Campo dei Fiori e poi nel palazzo in via di Montegiordano, l'attuale Palazzo Taverna.<sup>48</sup> Assieme al patrimonio immobiliare, che comprendeva anche il noto castello di Bracciano, Virginio ereditò dal padre anche anni di interazioni con le arti che avevano portato Paolo Giordano I a raccogliere una collezione d'arte ricca e differenziata, dove l'insieme di disegni, oggetti di lusso, sculture e strumenti musicali ne restituiva la complessità e il fascino dell'ingegno.<sup>49</sup> In continuità

incline alle lettere e alla musica, definito da Eliana Carrara «nucleo portante e il solido finanziatore di quel cenacolo artistico che oggi noi conosciamo proprio con il nome di *Camerata dei Bardi*» (CARRARA 2014, p. 10), fece le spese del cambio di potere a Firenze nel momento in cui il patrocinatore dell'Accademia, Francesco de' Medici, venne a mancare nel 1587. Salito Ferdinando al trono, Giacomo prese la via di Roma (nel 1592), per tornare a Firenze solo nel 1605. La Camerata de' Bardi è alveo della riflessione teorica attorno al rapporto tra musica e poesia, e officina sperimentale del nuovo canto monodico, e fu antesignana dell'accademia nata in casa di Jacopo Corsi, attiva quando Bardi si trovava già a Roma; cfr. MAGINI 2000, p. 122.

47. Delle conoscenze mariniane in ambito fiorentino parlava già Girolamo De Miranda, ricordando Pietro Strozzi, Alessandro Sertini, Baccio Gherardini, Jacopo Corsi; cfr. DE MIRANDA 1993, p. 19.

48. ALEI 2019, p. 400 e sgg.

49. Paolo Giordano I si veda BENOCCI 2013.

con il padre, Virginio non si dimostrò meno incline agli interessi culturali: trasferitosi a Montegiordano mise in opera lavori di ristrutturazione degli interni, chiamando artisti e scultori ad allestire la nuova dimora di famiglia, che,<sup>50</sup> divenuto il luogo di rappresentanza della giovane coppia, attrasse un manipolo di poeti, musicisti e teatranti nelle stanze di casa Orsini, invitandoli a dibattiti impegnati o a piacevoli *divertissement*. In questi luoghi passavano accademici alterati, cruscanti, membri della Camerata, poeti di fama: Battista Guarini, Torquato Tasso, Marino.<sup>51</sup> Sulle modalità esatte con cui il poeta vi fece il suo ingresso gli studi non sono in realtà andati molto oltre l'approfondimento fornito da Girolamo De Miranda, che per primo nel 1993 ha reso noto lo scambio epistolare tra il duca e il poeta. La comprovata fama di mecenate e protettore di letterati di Virginio è tuttavia sufficiente a ribadire l'esistenza di un legame tra loro nella finitezza del quadro che qui si sta delineando; De Miranda, d'altronde, l'aveva già efficacemente dimostrato sottolineando l'eventualità che un contatto tra i due fosse persino antecedente alla venuta di Marino a Roma, fede una lettera scritta a Giovan Battista Manso in cui il poeta dichiarava di aver preso parte a una raccolta di rime in lode di Flavia Peretti Montalto.<sup>52</sup> Va da sé che le cerchie dei loro contatti, molti dei quali comuni, negli anni qui considerati si stringa fino a sovrapporsi: non è casuale che Giovan Battista Strozzi, fratello del Piero Strozzi che fu membro attivo della Camerata,<sup>53</sup> protetto di Virginio, sia il corrispondente del poeta in una lettera del 1602, a dimostrazione di più solidi legami con la realtà fiorentina vicina al duca proprio in quel torno d'anni.<sup>54</sup> Viceversa non stupisce nemmeno che Virginio, che vantava una nutrita sfilza di affiliazioni accademiche, annoveri nel suo curriculum anche quella con gli Umoristi.

Bisognerà allora considerare che la memoria dell'*entourage* degli Orsini possa nascondersi in zone disparate della scrittura mariniana, e se la *Lira* riserva al duca gli elogi all'uomo politico e alla sua casata, l'inchino encomiastico al

50. Sulla raccolta di Montegiordano si veda Furlotti in ALEI 2019, p. 401.

51. Virginio, noto come mecenate di letterati e poeti, fu patrocinatore di una cultura teatrale che animava gli incontri in casa sua, condividendo la passione per le messinscene con la moglie Flavia. Sui legami tra gli Orsini e la produzione lirico-musicale di quegli anni rimando a MORUCCI 2018, soprattutto capitolo 3.

52. Lo studioso sottolineava la possibilità che il poeta avesse iniziato ad allacciare legami con gli Orsini già sul finire del Cinquecento, in anni ancora napoletani, approfittando dell'unione matrimoniale tra Virginio e Flavia Peretti (1589) per tessere lodi alla casata; cfr. DE MIRANDA 1993, p. 117. Molti, difatti, i componimenti dedicati alla famiglia Orsini nella *Lira*.

53. Su Piero si veda ancora MORUCCI 2018, p. 58 e sgg.

54. Sul poeta fiorentino Giovan Battista Strozzi, oltre al medaglione biografico di SIEKIERA 2019, segnalo anche ROSSI 1995; FERRO 2018; ROSSINI 2022.





FIG. 4 Cristoforo Stati, *Venere e Adone*, marmo, Bracciano, Palazzo Comunale, 1600-1610 ca.

da Giovanni Baglione, che definisce Stati e figlio «vassalli degli Orsini»<sup>57</sup> – le notizie sulla sua vita e sulla sua carriera sono ancora danneggiate da numerose zone d'ombra. Non sappiamo quando vi sia arrivato, ma sappiamo che la sua formazione avvenne a Firenze, mentre fu Roma l'epilogo della sua esistenza,

57. La biografia di Cristoforo Stati in Baglione è condivisa con quella del figlio di lui, Francesco Stati. Così li definisce Baglione: «Et amendue furono Vassalli dell'Eccellentissimo Duca Don Paolo Giordano Orsino, virtuosissimo Principe», BAGLIONE 1642, p. 163; l'Orsini cui fa riferimento il biografo in questo caso è da identificarsi con il figlio di Virgilio, il duca Paolo Giordano II. Una biografia aggiornata in PEGAZZANO 2019. Cristoforo Stati è spesso ricordato assieme al collega scultore Giovan Battista Caccini, su di lui e sulla loro produzione artistica, che anticipa la stagione berniniana, vd. MIGLIORATO 2005.

conclusasi nel 1619.<sup>58</sup> Nell'esatto passaggio tra i due secoli, lo stile di Stati matura e ammorbidisce le forme della maniera, assorbite nella città medicea, in una tendenza classicista che si esprime – per quel poco che si sa del suo catalogo di opere – in soggetti profani tematicamente affini alla temperie culturale dei circoli a cui era legato; tra questi proprio il *Venere e Adone*, la cui storia collezionistica è discontinua come la ricostruzione delle tappe della carriera del suo autore, fatta eccezione per la sua data di realizzazione, che gli studi collocano con buona certezza ai primi anni del secolo.

L'assenza di qualsiasi riferimento all'oggetto negli inventari *post mortem* di Paolo Giordano I suggerisce che il marmo non sia nato per desiderio del duca padre di Virginio,<sup>59</sup> piuttosto lo studioso Valentino Martinelli, a cui si deve il ritrovamento della statua nel 1959, la riconduce a una committenza di Virginio stesso,<sup>60</sup> oltretutto fiorentina – specifica – dal momento che Stati si trova nella città medicea almeno fino al 1607. Le tappe di spostamento dell'opera sono ad ogni modo difficili da mappare, e poiché le si può ricostruire solo in via ipotetica, qualsiasi scenario in cui si voglia collocare un contatto visivo con il poeta sembra un azzardo. Eppure l'incertezza documentaria non smentisce l'analogia del madrigale con i corpi avvinghiati della dea e del giovane amante scolpiti dall'artista braccianese, che resta comunque forte ed esorta a considerare che Marino, per stendere queste rime, abbia ripescato dalla memoria l'immagine del *Venere e Adone* di Stati.

La possibilità che dietro i versi della *Galeria* vi sia il ricordo di un incontro con l'oggetto più o meno remoto, o avvenuto per mezzo di terzi, lo supporta il contesto storico stesso in cui questo si colloca. Da quanto si sa oggi, la scultura non si trovava nella collezione di Virginio a Roma nel 1615: l'inventario *post mortem* dei suoi beni non la segnala infatti nella residenza di Montegiordano, dove il duca aveva raccolto la sua collezione di opere d'arte. La lista conferma la presenza di una «statua di due figure», indicando due soggetti scolpiti in un unico marmo, che difficilmente andrà tuttavia ricondotta al *Venere e Adone*, il quale avrebbe meritato una dicitura meno vaga, se non altro per l'affermata fama di cui godeva al tempo. Del suo successo parlano infatti le fonti, e dicono che gli estimatori dell'opera del braccianese furono diversi, tra cui una voce altisonante come quella di Giovanni Baglione, il pittore e biografo romano che lo ricorda nella vita dello scultore con un'enfasi che tradisce un sincero apprezzamento per il braccianese:

58. Sappiamo che dal 1583 Cristoforo era pagato come 'intagliatore' dalla famiglia medicea; vd. BAGLIONE 1642, p. 162, PEGAZZANO 2009, p. 83.

59. Per la trascrizione degli inventari rimando a FURLOTTI 2012, in appendice.

60. MARTINELLI 1959; la proposta dello studioso è stata accolta anche successivamente, vedi anche AVERY 2001, p. 324.

Ha fabricato ancora Christofano Braccianese una Venere, et un Adone di finissimo marmo, che in Bracciano ritrovasi, figure nude con sì bell'arte condotte, e sì al vivo spiranti, che innamorano chiunque loro riguarda.<sup>61</sup>

Al momento in cui ne scrive Baglione, il pezzo di *Venere e Adone* si trovava quindi a Bracciano, città che aveva dato i natali sia al duca che allo scultore, e, considerando che Virginio sembrerebbe aver trasferito fin da subito la maggior parte delle opere della sua collezione a Montegiordano, è probabile che lì si trovasse fin dal principio.<sup>62</sup> Marino potrebbe averlo perciò visto se di passaggio nella dimora braccianese, o, più semplicemente, averne recepito la fama tramite terzi, data la risonanza dell'oggetto nella comunità accademica di cui è prova la testimonianza del biografo romano. In ogni caso l'evento verrebbe ragionevolmente a collocarsi negli stessi anni in cui il poeta consolidava il legame con gli Orsini, in cui poneva strategicamente attenzione alle imprese militari di Virginio e figli per ricavarne versi d'elogio, gli stessi che, come dimostrano le lettere rese note da De Miranda, inviava al duca per mezzo di posta e che sarebbero andati a stampa nella *Lira*.<sup>63</sup> Mentre quindi Marino si faceva strada nelle corti romane e fiorentine Stati, invece, godeva già del raccolto seminato anni addietro: i lavori fiorentini lo avevano reso rinomato a Firenze e, proprio ad apertura di secolo, le committenze del duca braccianese gli predisponavano l'arrivo nell'Urbe, dove avrebbe inaugurato un periodo di fortunate committenze pontificie.<sup>64</sup> In questo momento di massima affermazione beneficiava finalmente degli anni di servizio svolto per gli Orsini, i Medici, i Corsi, le famiglie fiorentine per le quali era stato non solo scultore e restauratore, ma anche commerciante e alle cui casse aveva contribuito con l'acquisto di preziose opere d'arte e pezzi antichi. Celebre l'episodio in cui Stati, ottenuto da Andrea Boscoli un dipinto di sua mano che raffigurava un *Baccanale*, prontamente lo donò a Jacopo Corsi;<sup>65</sup>

61. BAGLIONE 1642, p. 162.

62. Virginio spostò in blocco la collezione del padre, originariamente esposta a Campo de' Fiori, a Montegiordano, arricchendola di ulteriori arrivi da altre residenze orsiniane (romane e toscane). Nel 1615, a Montegiordano, si trovavano dunque già oltre 100 dipinti, un numero che quasi triplicava la quantità di tele ereditate dal padre. Osserva Barbara Furlotti che la maggior parte della collezione di Virginio rimase intatta e stabile a Montegiordano anche dopo la sua morte, dove crebbe grazie agli acquisti del figlio, Paolo Giordano II. Spostamenti di rilievo si registrano dopo la morte del duca, come la galleria di ritratti, che per volere di Paolo Giordano II viene trasferita dalla residenza di Bracciano a quella di Roma. Si veda ALEI 2019, soprattutto pp. 404-405; p. 411.

63. De MIRANDA 1993.

64. AVERY 2001; PEGAZZANO 2019.

65. «Dipinse per suo trattenimento un baccanale in tela di sei in sette braccia con gran copia di femmine, che sonan diversi strumenti, opera capricciosa e bizzarra. Questo

vicenda che fa anzitutto riflettere sul numero di opere di soggetto profano riconducibili all'attività dello scultore-intenditore, fornendo di conseguenza anche un'idea chiara del gusto che caratterizzava questi ritrovi di intellettuali.

Non solo, l'episodio permette anche di presentare l'ultima figura di rilievo di questa cerchia di intellettuali fiorentini. Jacopo Corsi, oltre che stretto amico del duca di Bracciano, a lui vicino per interessi musicali e per una condivisa passione per la caccia, era anche un esponente fedelissimo dell'accademia musicale fiorentina già nominata, la Camerata de' Bardi, al punto che ne accolse le riunioni in casa sua quando Giovanni Bardi si allontanò da Firenze per raggiungere la corte clementina a Roma nel 1592. Al pari di Bardi, anche lui fu una personalità di riferimento in questo ambiente che determinò i primi successi del melodramma italiano. Le sue collaborazioni con musicisti attivi alla corte medicea di Ferdinando risalivano agli anni settanta del Cinquecento, divennero sempre più solide nel corso degli anni ottanta e produssero i risultati migliori proprio negli ultimi anni del secolo. Illustre esempio la messinscena della famosa *Euridice*, opera in musica allestita durante i festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV di Navarra, rappresentata a Palazzo Pitti il 6 ottobre del 1600, con musiche di Jacopo Peri, Giulio Caccini e testo di Ottavio Rinuccini, in gran parte finanziata da Jacopo e suo fratello Bardo.<sup>66</sup> Da questa memorabile iniziativa emerse una delle più importanti committenze per Cristoforo Stati, l'*Orfeo* oggi esposto al Metropolitan Museum di New York, opera che tocca l'apice della carriera dell'artista, il quale probabilmente la concluse già nel 1601 su desiderio proprio di Jacopo.<sup>67</sup> Questa sua fervida attività, insomma, calamitava intellettuali. Perciò, quasi a conseguenza della risonanza da lui avuta in questo contesto, ecco che il suo nome compare anche nell'elenco di lodi della *Lira* mariniana, precisamente nel secondo sonetto che apre le *Rime Boscherecce*:

I' sento il Rossignuol, che sovra un faggio  
 Il canto accorda al mormorar de l'onde,  
 E Progne, che lo sfida, e gli risponde,  
 né più si lagna de l'antico oltraggio.

4

quadro venne poi in mano del marchese Corsi»; cfr. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 74. Virginio aveva allestito un'attività di restauro che aveva al centro la manodopera di due tra gli scultori più noti nella Firenze di quegli anni, Giovanni Caccini e Cristoforo Stati, a cui veniva assegnato il compito di restaurare le antichità che il fiorentino acquistava per esporle nel proprio palazzo.

66. PEGAZZANO 2010, cap. 1.

67. Sull'*Orfeo* PEGAZZANO 2009; EAD. 2010.

Odo dappresso il Calderin selvaggio,  
 Che saluta l'Aurora, e poi s'asconde,  
 E 'l vago Tortorel, che fra le fronde  
 Par dica in suo tenor: Già torna Maggio. 8

Non lunge il Solitario ascolto poi  
 Chiuso rimproverar fra gli arboscelli  
 Al rozzo Cacciator gl'inganni suoi. 11

Dolci a voi l'esche ognor, puri i ruscelli  
 Serbi la Terra in sen. Ben siete voi  
 Angeli de la selva, e non Augelli.<sup>68</sup> 14

Il sonetto in cui Marino «Descrive i canti de' vari uccelletti fra l'altre delizie d'una villa che ha presso Fiorenza il Signor Jacopo Corsi», recita il titolo, è la probabile testimonianza del passaggio del poeta presso una delle residenze Corsi nel 1601,<sup>69</sup> in via del Parione forse, dove dal 1592 si riuniva la Camerata e dove Jacopo aveva tenuto recite e messinscene,<sup>70</sup> allestito una galleria di pitture di buona entità e dato ospitalità a ingegni di spicco come Guarini, Chiabrera, Galileo (padre e figlio), Rinuccini e Monteverdi; o in via della Vacca, dove aveva disposto parte della collezione d'arte che aveva raccolto negli anni, dando lavoro ad artisti come Santi di Tito,<sup>71</sup> Pompeo Caccini, Pietro Bernini;<sup>72</sup> o, più probabilmente, nella villa a Sesto Fiorentino, come tenderei a credere sulla base dell'intestazione del sonetto e della testimonianza di Borzelli (che riporto a seguire), dove Corsi aveva collocato in blocco la sua collezione di sculture, ad abbellire un luogo già impreziosito dalle fontane in marmo di mirabile manifattura e dalle iconografie ardite di Stoldo Lorenzi e bottega.<sup>73</sup> Senz'altro

68. *Lira*, vol. I, p. 88.

69. Visita che fu oltretutto irripetibile dal momento che Jacopo venne a mancare il 29 dicembre dell'anno successivo. L'Accademia de' Bardi si riunì inizialmente in un palazzo sito nell'attuale via dei Pecori, ma fin dalla fine del 1599 erano in corso i lavori per il restauro di un altro ambiente in via del Parione, rimasto alla famiglia dei Corsi fino al 1610. Cfr. MALANIMA 1983; PEGAZZANO 2010, p. 18.

70. L'interesse per le attività scenico teatrali è manifestato anche dal suo inventario *post mortem* che registra la presenza di abiti e oggetti per maschere, oltre «otto capre di legno per fare palchi da comedie», PEGAZZANO 2010, p. 59.

71. Santi di Tito fu ritrattista ufficiale della famiglia Corsi, vd. PEGAZZANO 2010.

72. I libri di amministrazione pervenuti danno prova di una raccolta in crescita, bloccata dalla morte improvvisa di Jacopo nel dicembre del 1602. I registri di pagamento sono trascritti in PEGAZZANO 2010, appendice.

73. Sulla descrizione della villa il rimando è sempre a PEGAZZANO 2010, p. 42 e sgg.



la bellezza di questi luoghi ameni non poteva restare muta nella scrittura del poeta, e in parte ha ragione Borzelli a descriverlo romanticamente affascinato dalle 'ville deliziose' che questi nobiluomini amanti delle arti avevano allestito nella campagna toscoromana:

A Firenze, ove conobbe G. B. Strozzi e Giovanni Villifranchi, fu ospite di Jacopo Corsi, in una di quelle ville deliziose che fanno vaga preparazione all'ingresso della città, occupando per lungo tratto le colline amenissime, e questo luogo, allietato dal canto degli uccelli, gli ispirò un sonetto tra i più belli nelle rime Boscherecce.<sup>74</sup>

D'altra parte, la pratica cortigiana che faceva della poesia la moneta di scambio per i letterati al servizio delle corti non poteva esimerlo dal riservare il giusto spazio a una comunità così compatta, estesa e culturalmente potente quale era quella che si è delineata in queste pagine. La *Lira* ha così di necessità raccolto gli inchini di penna al Corsi e agli Orsini, mentre la *Galeria* ha rimpastato nei versi la memoria figurativa impressa dal poeta di passaggio per le collezioni nelle dimore fiorentine e senesi. Quello che poi ne è rimasto, nel ventennio di lavoro che interessò la raccolta di poesie, è la memoria di modelli iconografici buoni per far versi, come quello adoniano che il poeta condivide con Stati.<sup>75</sup> Questa connessione tra il poeta e lo scultore sembra inoltre ancora meno casuale se la si considera all'interno della tassonomia scelta da Marino per la *Galeria*: curiosamente infatti i tre madrigali di *Venere e Adone* anticipano un soggetto in marmo che ritrae *Anfione*,<sup>76</sup> ovvero il «musicò tebano» celebre marito di Niobe «lo cui soave canto / a le pietre diè vita» dice il poeta, per il quale ha forse senso ricordare allora che la Camerata de' Bardi il 3 novembre del 1608, per celebrare l'unione tra Cosimo e Maria Maddalena d'Austria, mise in scena l'*Argonautica*, altra opera in musica in cui Bardo Corsi, fratello di Jacopo, trionfava sulla scena proprio sulla nave di Anfione.<sup>77</sup> Nulla di strano, allora, se nel marasma di fonti letterarie e visive della *Galeria* è stato assorbito anche il risultato di questa esperienza mariniana, avvenuta in anni in cui doveva essere fortissimo nel poeta il desiderio di legarsi a quella cultura fiorentina che

74. BORZELLI 1898, p. 54.

75. Potrebbe essere significativo, relativamente alla genesi del madrigale su *Venere e Adone*, segnalare che Stati morì precisamente l'anno della pubblicazione della *princeps* della raccolta di liriche; vd. MARTINELLI 1959.

76. *Galeria* 559-560.

77. Donatella Pegazzano ha osservato come dalle attività culturali della *Camerata* emerga il desiderio di immedesimazione con le figure mitologico-musicali di Orfeo e Anfione che caratterizza i due fratelli Corsi; cfr. PEGAZZANO 2010, p. 17.

dominava la ribalta scenico-musicale di quegli anni, ambizioso non solo di farne parte, ma anche di elevarsi ed emergere nel numeroso coro di voci che ne innalzavano lodi.

#### 2.4 *Andrea Boscoli fiorentino: artista «in stili tra l'onestico e lascivo»*<sup>78</sup>

La comunità intellettuale che si è delineata finora si struttura nelle traiettorie tra luoghi e fa della volatilità il suo principale punto di forza. Le attività tra accademici, spesso agevolate dallo scambio di materiali artistici e poetici che avveniva per mezzo di lettera, gettano ponti tra le corti italiane e le avvicinano al punto che i confini diventano riferimenti superflui di totale trasparenza. È probabile che sia stato proprio il legame con le accademie fiorentine, la vicinanza a Corsi, o il rapporto stretto con il duca di Bracciano tra Roma e Firenze, a far sì che Marino riuscì a pescare un po' di Toscana persino dalle Marche, dove dal 1600 si trovava il fiorentino Andrea Boscoli.<sup>79</sup> Di questo allievo di Santi di Tito, la cui carriera si dipana tra la Toscana, Roma e le Marche, la critica, fatta eccezione per sporadici interventi, si è espressa esaustivamente solo nel 2008, anno in cui ne viene pubblicata la prima monografia a firma di Nadia Bastogi. Come racconta Filippo Baldinucci,<sup>80</sup> Boscoli si distinse presto dallo stile del maestro,<sup>81</sup> la sua formazione eclettica diede luogo a «un linguaggio ricco in campo profa-

78. Cito dal contenuto di una lettera che Boscoli invia a Antonio Maria Vinci nel 1605, il testo, pubblicato in BASTOGI 2008, p. 368, conferma l'attitudine alla poesia del pittore e recita: «Qua per me non è setole, né Vai / da poér far Pennelli, ond'io mi vivo / tra il Pennegiar più che io vivesse mai. / Spesso a la Dama un Madrigale scrivo, / e Sonetti a la gente spensierata, / in stili tra l'onestico e lascivo / vivendo allegramente senza entrata».

79. Andrea Boscoli (1560-1608) nasce a Firenze dove si forma a bottega da Santi di Tito. Iscritto dal 1584 all'Accademia del Disegno, la sua prima attività si svolge nei confini regionali, dai quali si allontana una prima volta per soggiornare a Roma probabilmente attorno agli anni novanta del secolo per dedicarsi allo studio delle antichità. Il *corpus* delle opere ricostruito da Nadia Bastogi prova che la produzione grafica dell'artista fiorentino era massiva fin dai primi anni della sua carriera; Boscoli si distingue per un buon numero di carte che riproducono soggetti del mito e temi letterari le cui figure tradiscono l'impronta pontormesca e l'eredità della maniera. Lasciato il contesto fiorentino, al quale si dimostra vicino anche per la cultura filosofico-platonica che permea le cerchie intellettuali del tempo, approda nelle Marche grazie, probabilmente, all'intercessione del cardinale Ottavio Bandini. Qui lo ritroviamo coinvolto nelle dinamiche dell'Accademia degli Scioliti di Fermo, assieme ai letterati Uriele Rosati e Lorenzo Azzolino. Rientrato a Roma nel 1605 vi muore nel 1608. Per la vita e l'opera dell'artista si veda soprattutto BASTOGI 2008; rimando inoltre a FORLANI TEMPESTI 1971. Il medaglione di Boscoli non compare nelle *Considerazioni* di Giulio Mancini.

80. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, pp. 75-76.

81. NESI MEONI 2019.

no, che unisce pittura riformata attenta al naturale, eleganze tardomanieriste e colti riferimenti letterari». <sup>82</sup> L'erudizione che si ravvisa nelle sue opere è il risultato di una carriera evolutasi a contatto con le lettere, arricchita dai dibattiti letterati cui prese parte, dall'attività poetica cui si dedicò saltuariamente, e dalla collaborazione con musicisti e verseggiatori. Questa appartenenza a un *entourage* eterogeneo si tradusse in una poetica fedele all'incontro tra le arti sorelle che trova la sua espressione migliore in una produzione privata ispirata ai temi del mito, ai soggetti amorosi, e a prove poetiche disimpegnate, «in stili tra l'onestico e lascivo», come le definisce lui stesso. <sup>83</sup> Se però questa proliferazione di opere profane non trova degno riscontro nella produzione pittorica nota, che consta a oggi di tre soli dipinti contrariamente alla nutrita produzione di quadretti di cui parlano le fonti, <sup>84</sup> fortunatissima, al contrario, è la sua produzione grafica. All'interno figurano imprese degne di nota: l'artista fu tra i primi a rielaborare le storie tassiane in *suite* di disegni sciolti dal testo, nei quali non tradusse in modo pedissequo i canti della *Gerusalemme*, ma, per un'attitudine ai temi licenziosi che lo renderà noto nei circoli letterari, scelse per ognuno di essi solamente le scene amorose. <sup>85</sup> Collaborò a braccetto, negli anni ottanta del Cinquecento, con il poeta Raffaello Gualterotti, e realizzò i disegni per le illustrazioni de *La Pellegrina*, commedia di Girolamo Bargagli con intermezzi di Giovanni de' Bardi che venne messa in scena nel 1589, un prodotto finissimo del dialogo che aveva fino a quel momento coinvolto la Camerata, Jacopo Corsi incluso; <sup>86</sup> e se questo non basta a restituire l'idea di quanto

82. Bastogi in *Aver disegno*, p. 146.

83. Rimando alla citazione in apertura di paragrafo.

84. Significativa, in un quadro mariniano, la segnalazione di una delle poche tele profane dell'artista fiorentino che rappresenta *Venere piange la morte di Adone*. Sulla *Venere e Adone* il dettaglio della ferita sul costato fa chiaramente riferimento a una tradizione letteraria più recente, che rielaborava il mito del giovane cacciatore amato dalla dea dell'amore avvalendosi di un sovvertimento dei valori tra sacro e profano che sarà distintivo nel poema adoniano. Bastogi la colloca tra gli anni ottanta e i primi novanta, a una data di poco precedente agli affreschi mitologici di Villa Della Seta (1592); BASTOGI 2008, p. 149. Sul soggetto Anna Forlani pubblicò nel 1959 un disegno conservato agli Uffizi che raffigura la scena antecedente alla morte del giovane; sul foglio la studiosa non si sbilancia in ipotesi in relazione a committenti o eventuali usi illustrativi. Si veda *Andrea Boscoli*, p. 39, cat. 67.

85. La *suite* di disegni a tema amoroso tratta dalla *Gerusalemme*, che originariamente era composta da venti pezzi, è stata ritrovata in collezione marchigiana; si veda il contributo di Bastogi in *L'arme e gli amori*, pp. 85-96.

86. Boscoli illustrò gli intermezzi de *La Pellegrina*, commedia di Giacomo Bargagli, con sei intermezzi ideati da Giacomo de' Bardi su scene di Bernardo Buontalenti. Rappresentata nel 1589. Realizzate per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, messa in scena il 2 maggio al Teatro degli Uffizi, venne realizzata su scene di Bernardo Buontalenti. A tradurre in incisioni i disegni di Buontalenti e di Boscoli furono

il suo percorso è satellite a quello mariniano, ricordo che Boscoli intrattenne anche contatti di penna con i genovesi Gabriello Chiabrera e Bernardo Castello nei primi anni del Seicento, i quali, come si è visto e come si vedrà a seguire, erano tra gli intellettuali genovesi più vicini a Marino. L'artista si muoveva cioè con facilità sul palcoscenico delle arti rispondendo senza sforzo al ritratto dell'affascinante pittore *factotum*, profilo poliedrico, verseggiatore, suonatore del cembalo, dandy con l'ossessione per le stoffe vistose e i calzari alla moda, come lo ricordano i biografi,<sup>87</sup> delineando un ritratto che ripropone, con poche varianti, i medaglioni di tanti pittori-poeti coevi,<sup>88</sup> cresciuti tra i viluppi delle accademie letterarie e artistiche, fiorentine e non solo.<sup>89</sup> In questo contesto fu vincente per lui l'abilità di disegnatore che lo contraddistingueva, unitamente a una straordinaria capacità d'*inventio*:

[...] fecesi tanto pratica la mano in esprimere in disegno i proprii pensieri, che ancora, mentre alcuno gli significava sua volontà intorno a qualche storia, ch'egli avrebbe voluto fargli rappresentare in Pittura, egli guardavalo fissamente in viso, e frattanto colla mano operava in disegno a seconda del ragionar di colui, il quale non aveva appena finito il discorso, che il Boscoli aveva fatta l'invenzione, la quale toccando d'acquerello, faceva parere una cosa bene studiata.<sup>90</sup>

L'episodio riportato da Baldinucci nella vita dell'artista fiorentino pecca di aneddotica, ma con un fondo di verità allude a quelle 'storiette' ad acquarello o a penna, eseguite con tratto veloce e forte resa luministica, che secondo una pratica comune ad alcuni conterranei come Cigoli, Passignano e Cristoforo Allori, Boscoli eleva da bozzetti a opere finite di rapida realizzazione, immediata-

Agostino Carracci ed Epifanio Parrini d'Alfiano. Un momento segnante per la commistione di musica, arte, teatro, come tanti altri ce ne sarebbero stati negli anni a seguire e da cui prendono avvio moltissime realizzazioni pittoriche e letterarie. Ne parla BASTOGI 2008, p. 74 e sgg.

87. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, pp. 72-78.

88. Sul panorama fiorentino, a partire da Boscoli, Nadia Bastogi commenta che «Egli si inserisce in una fertile tradizione cinquecentesca di pittori poeti che avrà a Firenze nel Seicento interessanti sviluppi in personaggi come Cristoforo Allori, Lorenzo Lippi, il Furini e Sebastiano Mazzoni alternando il genere amoroso ed esistenziale, dove troviamo riferimenti alla lirica neopetrarchesca, a Dante e agli stilnovisti, a quello burlesco» cfr. BASTOGI 2008, p. 26; ma si veda anche quanto si dirà più avanti in relazione al bolognese Giovan Luigi Valesio, cfr. capitolo 5.

89. L'argomento è stato ben illustrato da Massimiliano Rossi in ROSSI 2007a.

90. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 73.

mente spendibili per un mercato di taglio colto ed erudito.<sup>91</sup> I primi a subire il fascino di questi oggetti erano i letterati, anzitutto per interessi editoriali – perché in fin dei conti, causa ma anche effetto di queste sinergie di forze tra testi e immagini è sempre il libro illustrato – e Marino decisamente era tra questi.

Doveroso recuperare allora in questa cornice una scoperta di Silvia Bruno che risale al 2006, una lettera di mano di Boscoli preziosa per gli studi mariniani, perché testimonianza unica di cui si ha notizia di un contatto diretto tra l'artista e il poeta. Sebbene edito, il testo è rimasto circoscritto alle ricerche sull'artista, tanto da passare inosservato agli studiosi di Marino. Ne riporto il contenuto:

Ill.o et M.o Mag.co sig. mio oss.mo

Havendomi il Sig. Gio Batt.a Marino, di Roma, scrittomi due altre sue lettere, et ricercomi di alcuna Pittura per il suo Studio, ed oltraciò comandatomi ch'io le comandi, mi è parso proposito valermi del occasione col mandarle li due sonetti datimi da VSI. Ora avendone ricevuto questa subita e cortese risposta gliela faccio intendere qui di sotto affine che debbia fare quello che più le dia soddisfazione. Risposta del Sig. Marino

Ho più volte letti i dui sonetti mandatimi da V.S.I. e sempre con nuovo piacere per la loro somma leggiadria, e per contenere in sé certi lumi, i quali mi rappresentano quasi visibilmente il vivacissimo ingegno del autore; il cui nome desidero molto sapere, et della cui gratia priego molto V.S. a farmi degno, etc.

La lettera è molto più lunga, ma per che tratta d'altro negotio lasso il resto nella penna.

Quello ch'io n'abbia dato per risposta è questo

Con molto mio gusto intendo li dui sonetti averle dato qualche soddisfazione, e le rendo gratie della breve e felice risposta. Il nome del gentil Giovane fermano che gli à fatti giudico sia bene ch'egli stesso il palesi a V.S., sì come credo sarà da lui fatto in breve e senza forse.

Ora VS intende tutto il seguito. Lei faccia o vero mi comandi ch'io faccia quello che più di proposito le pare, et per me la prego di un baciamento al

91. Ancora Baldinucci afferma a questo proposito: «[...] molte furon l'opere ch'e' fece in Firenze il Boscoli per diversi cittadini, ed in particolare piccole storiette» e ancora «[...] fu valentuomo, e disegnò sì bene, che i suoi disegni, senza mancare d'una franchezza e bravura di tocco straordinario, non paion fatti al naturale, ma copiati a tutto suo agio da altri disegni», *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 76. Rimando anche a BASTOGI 2008, p. 157.

Illustrissimo Signor Rosati, al Signor Anton Maria Vinci, al Signor Fiorello,  
e tutt'altri. Dio la conservi felice.

Di Macerata, il dì 15 di 9bre 1603

D. Vostra Signoria Illustrissima

Devotissimo servitore

Andrea Boscoli<sup>92</sup>

La lettera è indirizzata dall'artista a Lorenzo Azzolini,<sup>93</sup> nipote del cardinale Decio Azzolini per anni al servizio di Urbano VIII, nonché poeta fermano iscritto all'Accademia degli Sciolti. Il suo ruolo nel triangolo di contatti che lega Boscoli a Marino è chiarito dal contenuto della missiva: l'artista avvisa il fermano di essere in contatto con il poeta e di avergli fatto recapitare alcuni versi che Azzolini doveva avergli inviato. A riprova il pittore incastona nel corpo della lettera le considerazioni che il corrispondente da Roma, di ritorno, esprime sui componimenti di Azzolini, per confortare l'amico del giudizio favorevole espresso dal napoletano sul suo lavoro, e fornisce, in questa maniera, testimonianza indiretta degli scambi che intratteneva con Marino. Purtroppo Boscoli tace sulle informazioni dettagliate di questa lettera «molto più lunga», come dice, ma informa – ed è ciò che conta – che «il Sig. Gio Batt.a Marino, di Roma» gli ha scritto «due altre sue lettere» e lo ricerca per «alcuna Pittura per il suo Studio». Si intravede già, in queste parole, lo stesso fare incalzante che avrà il poeta negli anni venti, insistente, persino da Parigi, con artisti e intermediari per ottenere le opere desiderate per la sua galleria italiana, ma soprattutto l'affermazione sembrerebbe suggerire che il primo ponte tra i due sia epistolare, e, più precisamente, il «ricercomi» della lettera testimonierebbe che sia stato Marino a stabilirlo. Il fine, apertamente dichiarato, era quello di ottenere le pit-

92. La lettera, come già riportato, è stata pubblicata una prima volta da BRUNO 2006, p. 48 e ristampata in BASTOGI 2008, pp. 367-368. Si propone in questo caso la trascrizione del documento così come è stato possibile visionarlo in Biblioteca Apostolica Vaticana (*Barberiniano Latino* 6458, cc. 212r-v). L'analisi ha permesso di correggere la dicitura «due o tre lettere» ad apertura di testo, riportata dalle pubblicazioni precedenti, in «due altre sue lettere», che si ritiene più corretta e fedele al testo manoscritto. Ringrazio il Professor Emilio Russo per il confronto sulla questione e una prima trascrizione del documento manoscritto.

93. In *Lira*, vol. II, *Rime di diversi*, 30, compare un sonetto di Lorenzo Azzolini in lode di Marino. Sul poeta fermano DE CARO 1962. Ad affermare la sua appartenenza alla medesima accademia frequentata dal pittore fiorentino è sempre Nadia Bastogi, a cui rimando, 2008, p. 27, e pp. 202-207. Sull'Accademia MAYLENDER, vol. V, p. 132; la descrizione di Maylender non riporta informazioni determinanti relative al rapporto di Marino con l'Accademia o con i suoi membri, eccetto la presenza di Torquato Tasso, che dal 1583 vi risulta iscritto con il nome di 'Scatenato'.

ture «per il suo studio», con le quali si intenderanno quindi non tanto i disegni per la sua *Galeria*, quanto i quadretti mitologici per la sua collezione.

A questo proposito, vale la pena astrarsi per un breve momento dalle vicende fiorentine della carriera mariniana per dare adito a una considerazione di carattere generale sull'attività di compravendita d'arte del poeta: la lettera testimonia anzitutto che il collezionismo mariniano ha origini giovani, che è in pieno movimento dal 1603 e, soprattutto, che è impegnato già a quella data su fronti diversi, dipinti e disegni contemporaneamente, non proprio «trastulli» privati, come nel 1979 li definiva Fulco,<sup>94</sup> piuttosto nuclei già formati di un progetto definito, in ragione del quale *Galeria* e galleria già si spalleggiano, crescendo come un unico, grande e ambizioso organismo. Le parole di Boscoli fanno eco a quelle che Marino invia al pittore genovese Bernardo Castello in un gruppo di lettere datate agli stessi anni della missiva al fiorentino appena citata,<sup>95</sup> in cui si discute di disegni, di oli, di 'fantasette' e di libri illustrati.<sup>96</sup> Nel caso di Boscoli, purtroppo, la lettera non riporta i soggetti argomento delle committenze mariniane, ma assunto – come credo – che i toni del poeta replichino quelli adottati con il genovese, non vi è motivo di dubitare che le opere menzionate nella *Galeria* come di mano del pittore fiorentino siano state effettivamente realizzate. Sono due i soggetti che nella sezione delle *Pitture* vanno sotto il nome di Boscoli, *Pan e Siringa* e *Proserpina*,<sup>97</sup> protagonisti di tre madrigali (rispettivamente due per il primo e uno per il secondo soggetto). Di queste non si ha riscontro nel catalogo del pittore, ma se si fa affidamento al lessico adottato dal poeta nella *Galeria* si deve considerare la possibilità che Marino stia parlando in questo caso di oli, quadretti analoghi a quelli di piccole dimensioni che, a distanza di quindici anni, avrebbe commissionato da Parigi: se inoltre si fa affidamento alla definizione di «pitture» di cui dice Boscoli nella missiva, l'avvenenza cromatica della Proserpina mariniana, che nei versi della *Galeria* si presenta al lettore «[...] tra bei colori» mentre «con le bellezze mie rapisco altrui»,<sup>98</sup> potrebbe avere valore più connotativo di quanto si possa

94. FULCO 1979, p. 95.

95. Per questo e le affermazioni che seguono si veda la tabella in appendice, G da 24 a 37.

96. Il lungo itinerario delle lettere che va dalla prima edizione del 1627 a quella del 1966 conserva un numero di 22 missive testimoni del rapporto lavorativo, e d'amicizia, che intercorreva tra Marino e il pittore genovese. Di Castello si parlerà più nel dettaglio nel capitolo 4.

97. *Galeria* 32, 39-40. Del soggetto di *Siringa* (numeri 39-40) non si ha tuttavia riscontro nei cataloghi dell'artista.

98. Riporto per intero il testo da cui cito: «*Proserpina rapita da Plutone d'Andrea Boscoli* / Mi rapì ne l'Inferno / l'innamorato Re de l'odio eterno. / Ed io rapito lui / già co' begli

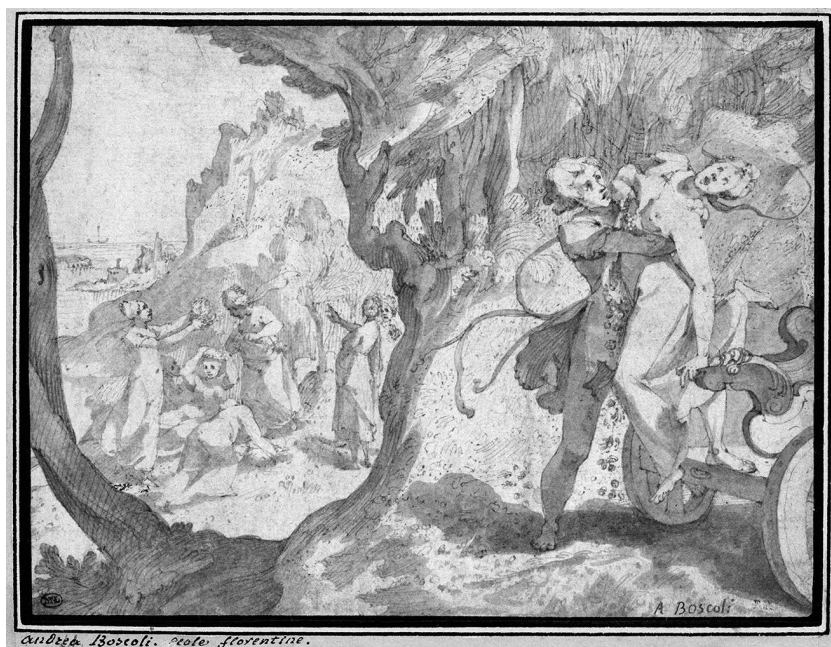


FIG. 5 Andrea Boscoli, *Ratto di Proserpina*, disegno (penna e inchiostro bruno su carta), 14,4 × 19,1 cm, Louvre, Cabinet des dessins, inv. 666, 1590 ca., photo © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Sylvie Chan-Liat

credere a una prima lettura. In quanto prolifico autore di scenette del mito il pittore si prestava d'altronde perfettamente all'incarico, è anzi più che verosimile che l'iconografia richiesta da Marino coincida con una delle due versioni del *Ratto di Proserpina* che si attribuiscono alla mano di Boscoli, una al Louvre (FIG. 5), e una agli Uffizi (FIG. 6).<sup>99</sup> Nei due fogli, lo stesso soggetto viene risolto in maniere differenti: l'esemplare francese predilige la resa descrittiva della scena, che si svolge da sinistra verso destra e lungo un formato orizzontale che rende l'immagine molto più ariosa di quello fiorentino, dove i due protagonisti sono invece schiacciati in una cornice verticale, decisamente più adatta all'illustrazione di un testo a stampa. Nel foglio francese, a voler approssimare ancora di più le iconografie di Boscoli ai versi del poeta, la scena amena in secon-

occhi avea tra l'erbe e i fiori, / com'or tra bei colori / con le bellezze mie rapisco altrui. / Or dica alcun di vui, / che m'ammira, e m'addita: / son rapace, o rapita?», cfr. *Galeria* 32.

99. Già BASTOGI 2008, suggeriva il collegamento con i documenti mariniani, dello stesso avviso PIERI RUFFINO 2005, p. CCXXVI.





FIG. 6 Andrea Boscoli, *Ratto di Proserpina*,  
disegno (penna e acquerello a inchiostro bruno, matita nera), 124 × 94 cm,  
Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1107, 1600-1609 ca.

do piano sulla sinistra, in cui Proserpina è intenta a cogliere viole e gigli con le compagne, ricorda esattamente il momento che precede il ratto, quello in cui la fanciulla involontariamente seduce Plutone nella sequenza di avvenimenti che Marino condensa nei due versi «Ed io rapito lui / già co' begli occhi avea tra l'erbe e i fiori» di chiara memoria ovidiana.<sup>100</sup> E, se è concesso procedere per ipotesi – perché purtroppo quel prezioso rinvenimento che è il testamento di Marino non è strumento atto a offrire appigli più sicuri<sup>101</sup> – si potrebbe credere

100. «Perpetuum ver est. Quo dum Proseprina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit, / dumque puellari studio calathosque sinumque / inplet et aequales certat superare legendo», *Metamorfosi*, vol. I, V, 390.

101. Si ricorda infatti che l'inventario dei beni in casa di Marino non riporta né le dimensioni delle opere, né i nomi degli artisti. La trascrizione è in FULCO 1979.

che proprio quel «quadro del Rapimento di Proserpina senza cornice» ritrovato nella casa di Posillipo che l'elenco cita alla voce 14, sia una parte del bottino che il poeta è riuscito a sottrarre al pennello dell'artista fiorentino. Una certezza sola è possibile darla, e sarà a favore dei marinisti al lavoro sulla complessa esegesi della *Galeria*, ossia che i componimenti dedicati alle opere del pittore andranno collocati a una data posteriore a quella della missiva, ma anteriore al 1608, anno della morte dell'artista.

In conclusione, sebbene sia necessario ragionare ancora in assenza delle opere a cui il poeta allude nella sua raccolta di poesie, ritengo sia in questo caso lecito riabilitare almeno la testimonianza della sua penna ed eliminare quindi i soggetti che attribuisce a Boscoli dalla lista dei pretesti a cui si ricorre per sostenere la fallacia della sua testimonianza. Sarebbe, è vero, un'allusione facile, soprattutto perché gli itinerari biografici dei due non collimano mai: la vicenda del pittore è quasi interamente toscana, fanno eccezione un breve viaggio di formazione nell'Urbe e un soggiorno quinquennale nelle Marche al servizio di Ottavio Bandini dal 1600 al 1605,<sup>102</sup> ma nel primo caso Marino era ancora lontano dalla città pontificia, e la permanenza marchigiana di Boscoli porta a escludere persino la possibilità di un incontro fiorentino nel 1601. Boscoli sarebbe tornato a Roma sul finire della sua esistenza, ma il poeta era a quel punto già sulla strada di Torino.<sup>103</sup> In sostanza l'anello di congiunzione tra le biografie

102. Così commenta Baldinucci: «Portatosi a Roma fece non ordinari studi a penna, e acquerelli. Levò la pianta di molte bellissime Chiese, ed in particolare di quella di S. Pietro, ne vedde antica statua, o moderna pittura, ove fossero bei calzai, cimieri, targhe, e simili altri addoppi di figure che egli non disegnasse»; cfr. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 73.

103. In mancanza di documenti puntuali si possono solo avanzare ipotesi, ma forse fu proprio il successo riscosso in ambito privato che permise a Boscoli di essere eletto nella rosa di coloro che furono chiamati ad accogliere Pietro Aldobrandini al momento del suo ingresso a Macerata nel 1604. Chiusa la sua esperienza marchigiana, ritroviamo difatti il pittore fiorentino al lavoro sull'arco trionfale allestito per l'arrivo del cardinale in città; cfr. BASTOGI 2008, p. 193. Trovo dunque dirimenti gli anni di questa successione di eventi, dalla lettera di Marino del 1603, all'accoglienza del cardinale a Macerata nell'anno successivo, fino all'arrivo di Boscoli a Roma, nei quali l'intervento del poeta potrebbe aver avuto un peso non secondario; il suo giudizio può essere stato di sostegno a quanto già il cardinale protettore dell'artista, Ottavio Bandini, stava facendo sul fronte marchigiano, servendosi largamente della mano dell'artista. Quanto sia stata determinante la protezione accordata da Bandini al pittore fiorentino è dato che cerca ancora conferme. Legato a Clemente VIII, governatore (dal 1586) e arcivescovo dal 1595 al 1606 di Fermo, il cardinale è ricordato come un uomo di profonda cultura, la cui influenza sul territorio marchigiano si riflette nelle committenze pubbliche. È certo che la sua posizione sia stata di sostegno a Boscoli, non sappiamo però se a lui si deve anche l'arrivo del pittore nelle Marche; d'altra parte, dal momento che il rientro dell'artista a Roma coincide con la fine della legazione

## 2. SIENA E FIRENZE

dei due indiscutibilmente manca, ma la lettera a suo modo risolve le discrepanze tra i loro percorsi e conferma l'efficacia della geografia epistolare che regolava i contatti tra gli accademici. La fama di abile disegnatore di favole che Boscoli ottenne grazie alle sue trasversali collaborazioni evidentemente non tardò ad arrivare alle orecchie di Marino, che, dal canto suo, non perse affatto tempo per approfittare dei suoi talenti. In fondo non aveva davvero bisogno di conoscerlo *de visu*: lo aveva già conosciuto per mezzo dei libretti, delle stampe e dei disegni che circolavano nelle case di amici e colleghi.

marchigiana di Bandini, non si esclude che Boscoli abbia seguito le orme del suo mecenate; per questo cfr. BASTOGI 2008, p. 27.



### 3.1 *Influenze venete prima del 1602*

L'ampia parentesi sulla pittura toscana di tardo Cinquecento è solo una sosta intermedia nel viaggio mariniano verso la laguna. Il poeta «si portò [...] a Venezia per la via di Toscana» nell'inverno del 1601 e arrivò nella Serenissima già «in sul principio del 1602», dice Borzelli ripercorrendo le tappe di una traversata che, come si è detto, aveva principalmente fini editoriali.<sup>1</sup> Le imprese tipografiche veneziane erano a quel tempo così note che Marino decise di attraversare mezza Italia per affidare a una di queste l'edizione delle sue *Rime*; d'altronde «le stampe di quella grande repubblica servivano per tutte le contrade del Cristianesimo»,<sup>2</sup> afferma sempre Borzelli ricordando a chi legge che la Venezia del tempo, grazie all'assenza di un potere centrale forte, non solo emergeva come eccezionale sede di scambi commerciali, ma anche per un'editoria meno oppressa dal controllo censorio dell'Inquisizione. Le *Rime* mariniane escono quindi per i torchi di Ciotti, sempre protette però, come si è visto, dalla buona stella della Roma umorista che domina lo spazio dei frontespizi. L'appartenenza dichiaratamente romana del testo apparecchiava a Marino un ritorno nell'Urbe foriero di successi, come accadde l'anno seguente, quando il poeta faceva già ritorno a Roma arricchito del bottino raccolto nella peregrinazione dal centro al nord Italia e ritorno, in cui aveva assemblato contatti, amicizie, immagini a futura memoria poetica e qualche opera d'arte, commissionata di passaggio da una corte all'altra.<sup>3</sup>

Le suggestioni che provenivano dalla Serenissima facevano parte di questo tesoretto e iniziarono a interferire presto con gli echi napoletani, romani e toscani – ma non ancora genovesi, torinesi e parigini – che già alimentavano le metamorfosi della poesia mariniana. In realtà, il poeta aveva avuto modo di assorbire qualcosa di Venezia anni prima di mettervi piede: già a Napoli, dove

1. BORZELLI 1989 p. 53.

2. *Ibidem.*

3. Del rientro di Marino a Roma parlano i biografi, per cui si veda FERRARI 1633, p. 77, BORZELLI 1898, p. 76. Per la biografia del poeta il riferimento è sempre a RUSSO 2008.

il dominio spagnolo non aveva tardato a riflettersi sul mercato dell'arte della seconda metà del XVI secolo, aveva potuto assimilare la tradizione figurativa lagunare. Nelle stanze di Matteo di Capua Marino avviò il dialogo con la pittura di Tiziano, con il chiaroscuro di Bassano e con gli scorci prospettici di Tintoretto,<sup>4</sup> esercitando sulle loro opere le prime prove di penna. Se ne ritrovano i frutti già nelle *Rime* del 1602,<sup>5</sup> dove un *San Sebastiano* di Tiziano si dilata nello spazio di quattro madrigali, o una *Maddalena* «supplice, e pentita»,<sup>6</sup> sempre di sua mano, ottiene 14 stanze in suo onore: versi 'veneziani' composti, però, in terra partenopea.<sup>7</sup> Dopo Napoli, toccò a Roma arricchire l'archivio mariniano di altre suggestioni lagunari,<sup>8</sup> lasciando a Venezia, poi, il ruolo di intensificare i rapporti con gli artisti e con gli intellettuali che stazionavano in città.<sup>9</sup>

Il dialogo tra Marino e la Serenissima è quindi di vecchia data, e si distende inoltre lungo tutta la carriera del poeta, senza interrompersi nemmeno negli anni del soggiorno parigino, quando, al contrario, si fanno più insistenti le corrispondenze con la laguna per trattative d'arte. Questo spiega perché, dalle *Rime* all'*Adone*, i nomi dei pittori veneziani si ritrovano in tutti i testi mariniani, sebbene non sempre nella stessa formula, che varia di edizione in edizione, e man mano perde qualche membro della lista.<sup>10</sup> L'unica eccezione è Jacopo Palma il giovane, il solo immune da questo movimento oscillatorio che attraversa l'inte-

4. Aggiungo, a quanto anticipato in *Napoli (prologo)*, il riferimento a Caramanna in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento*, pp. 273-293, per le opere veneziane e nord-italiane nella collezione di Matteo di Capua. Per gli inventari del collezionista si veda sempre l'intervento di Santamaria nello stesso volume, pp. 207-231.

5. Dei componimenti nelle *Rime* modellati su antecedenti figurativi posseduti da di Capua discute Caruso in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento*, pp. 473-496.

6. Il testo della canzone è in *Lira*, vol. II, pp. 421-424.

7. Un *San Sebastiano* è citato anche nell'inventario di casa di Matteo di Capua, in cui è descritto come una raffigurazione del santo in una nicchia. Questa impostazione compositiva è nota in due copie da Tiziano, conservate nella collezione Contini Bonacossi a Firenze e a Vienna nella collezione Harrach. Secondo gli studi entrambe riproducono una rappresentazione del santo che corrisponde a un dipinto conservato all'Escorial negli ultimi anni del Cinquecento. Caramanna ipotizza che l'opera escorialense sia la stessa che, prima di raggiungere la Spagna, apparteneva alle collezioni di Matteo di Capua. Si veda Caramanna in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento*, pp. 245-272.

8. L'interesse della pittura veneta cinquecentesca rientrava nelle politiche culturali del cardinal Aldobrandini. Se ne è parlato *supra*, cap. 1.

9. Nella Serenissima Marino sembrerebbe sia persino tornato negli anni, soprattutto in quel lasso di tempo che corrisponde al tormentato esilio ravennate, in cui il biografo Francesco Ferrari lo ricorda in movimento «Da Ravenna ora a Venetia, dove da quei nobili che alla grandezza de' Natali accoppiano quella della magnificenza, e de meriti era sempre con applauso, et allegrezza ricevuto»; vd. FERRARI 1633, p. 77.

10. Per un commento più esteso ai passi mariniani in cui è possibile individuare dei canoni di pittori moderni rimando al cap. 9.

### 3. VENEZIA



FIG. 7 Jacopo Palma il giovane, *Il poeta Marino incoronato da Apollo e dalle muse*, disegno (inchiostro su carta), 27,4 × 26,4 cm, Londra, The British Museum, inv. 1862,0809.116, 1606 ca. © The Trustees of the British Museum

ra parabola mariniana, costante fino all'*Adone* del 1623 dove, in quella sorta di canone di artisti moderni che Marino stila nel canto VI, ottiene il privilegio di rappresentare da solo la Repubblica di Venezia. Non solo per questa rimarchevole menzione poetica, ma anche per le numerose volte in cui è ricordato nelle lettere si capisce che il poeta aveva per lui un riguardo fuori dall'ordinario, e crescente per giunta, nonostante la distanza geografica lo costringesse a mantenere con il pittore una perenne corrispondenza per lettera. Sulla base di questa intesa, le interazioni di Palma con Marino sono state spesso riprese dagli studi per indagare quali affinità o differenze ci fossero tra la poetica del gigante della pittura veneta e quella del protagonista della lirica italiana primo seicentesca. Una delle prime voci storico-artistiche a riflettere sul tema è stata Stefania Mason, in un saggio apparso su «Arte Veneta» nel 1973,<sup>11</sup> occasione in cui la studiosa proponeva l'analisi di un noto disegno, pubblicato già da Tietze nel 1944 e oggi conservato in un volume di origine settecentesca al British Museum (FIG. 7).<sup>12</sup>

11. MASON RINALDI 1973.

12. Il foglio era già stato reso noto in TIETZE CONRAT 1944, n. 991 (CLXXX/1). Stefania Mason ne ricostruisce la provenienza a partire dal volume che lo contiene, identificato dalla studiosa con uno dei due volumi dedicati ai disegni di Palma che Anton Maria Zanetti, erudito veneziano del Settecento, conservava nella sua biblioteca, vd. MASON RINALDI 1973, p. 126.

Nel foglio, con nervoso tratto di penna, l'artista veneziano aveva ritratto un uomo in ginocchio in procinto di essere incoronato d'alloro da Apollo, circondato dal corteo delle nove muse e con in mano un cartiglio, in cui aveva scritto in maniera leggibile «Il Marini poeta ill.stre». A partire da questo Stefania Mason fissava al 1606 l'anno dell'incontro tra Palma e Marino.

Sicuramente l'artista entrò nell'orbita mariniana nei primi anni del Seicento, in concomitanza con altri nomi di pittori fiorentini, romani, liguri o bolognesi fin qui citati. Il disegno anzi conferma l'insieme di informazioni che fornisce già il carteggio mariniano, in cui il nome dell'artista fa una prima comparsa nel 1609, anno che fissa, di questi scambi, un inequivocabile inizio che segue di poco il periodo dei viaggi di Marino a Venezia di cui parla anche Ferrari. Palma però quando fece la conoscenza del poeta era già sulla sessantina, aveva alle spalle una carriera solida e una potente rete di mecenati e sostenitori, e Marino aveva già avuto modo di cimentarsi con il suo genio altrove. Sappiamo ad esempio che i rapporti del pittore con Roma erano precedenti allo scoccare del nuovo secolo: l'artista aveva speso sette anni nell'Urbe dal 1567 al 1573, prima di un definitivo rientro in patria,<sup>13</sup> e in quell'arco di tempo aveva gettato le basi di una fortuna dalla risonanza nazionale, che tanto era potuta crescere anche grazie alle traiettorie percorse dalle committenze ecclesiastiche. Nonostante i non facili rapporti con il papato, il mercato artistico veneziano transitava infatti anche sugli itinerari avviati dai desideri dei prelati che, rivolgendo il proprio interesse alla laguna, incrementavano lo smercio di opere e oggetti d'antiquariato veneziano verso l'esterno, agevolando i canali di comunicazione con città come Napoli e Roma.<sup>14</sup> Su queste traiettorie, dove viaggiavano mascherate da interessi collezionistici anche richieste di ordine politico,<sup>15</sup> bozzetti, dipinti,

13. Di questi anni giovanili fino al 1984 si possedeva un'unica testimonianza grafica. Rimando a MASON 1984; la studiosa segnala come «sola opera che possa essere assegnata con certezza al periodo romano dell'artista e quindi elemento chiave di tale momento» il *Ritratto di Matteo da Lecce*, 1568, vd. p. 10 e cat. D 146.

14. Nell'ambito dei rapporti tra la Serenissima e il papato si vedano le lucide analisi di Michel Hochmann sulle famiglie papalistiche veneziane, HOCHMANN 1992, e ID. in *Geografia del collezionismo*. Quelle ecclesiastiche erano strade battute anche dal collezionismo antiquario, per cui rimando a BESCHI 1976, e, per una rassegna più recente a FURLOTTI 2021. Per una visione generale delle dinamiche del collezionismo veneziano che arriva agli anni d'interesse in queste pagine il riferimento è senz'altro *Il collezionismo d'arte a Venezia; e Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*.

15. In due interventi apparsi su «Storia dell'Arte» nel 2015 e nel 2018, Massimo Moretti riconosceva in alcune committenze dirette a pittori veneziani prima dell'interdetto del 1606 interessi politico-culturali riconducibili a una cerchia di figure stretta attorno a quella del cardinal Peretti Montalto. Tra gli ordini religiosi che intrattenevano un fitto scambio con la Serenissima vi era quello teatino a San Silvestro il Quirinale; vd. MORETTI 2015; ID.



### 3. VENEZIA

disegni di Palma e colleghi correvano da Venezia a Roma e viceversa, dispensando i diretti interessati dai viaggi *in loco*; un beneficio di non poco conto per chi, come il pittore, rientrato in laguna nel 1573 e ostinato a restarci, non era facile agli spostamenti.<sup>16</sup> Si capisce allora come Palma, rientrato a Venezia imbevuto del naturalismo zuccaresco assorbito in anni romani, riuscì a mettersi nel 1600 al servizio di Fabio Biondi, maggiordomo di Palazzo per Clemente VIII dal 1596, di Antonio Maria Graziani, vescovo di Amelia, dell'ordine dei Carmelitani della Scala nel 1615,<sup>17</sup> ad avviare, cioè, un'attività che continuò nelle medesime modalità negli anni a seguire e di cui Baglione non dimenticò di prendere nota.<sup>18</sup> Naturale che l'interesse per il pittore si sia allargato allora a macchia d'olio nelle file dell'aristocrazia romana, si aggiunge qui solo un nome, che ha senso segnalare perché nel perimetro delle conoscenze marina-

2018. In un quadro di rapporti più ampio rispetto alla cronologia qui presa in esame imprescindibile HOCHMANN 2004, soprattutto cap. III.

16. Formatosi da autodidatta a Venezia, nel 1564 Palma segue Guidobaldo II della Rovere a Urbino, arriva a Roma il 19 maggio del 1567 e già nel 1573 è di ritorno nella Serenissima. Appurate le date di rientro e di partenza (MASON RINALDI 1984, p. 10), il viaggio nell'Urbe va considerato come una tappa di natura didattica che aveva lo scopo di far esercitare l'occhio dell'artista sulla maniera toscano-romana. Così Stefania Mason commenta l'eredità che deriva dal soggiorno romano del pittore, si vedano le considerazioni in MASON RINALDI 1984, p. 11. Dal 1588 al 1627 Palma è iscritto alla Fraglia pittorica e, nel corso di questi anni, si registra un solo viaggio a Salò. Per la ricostruzione biografica dell'artista rimando a MASON RINALDI 1990, soprattutto p. 30.

17. Biondi fu Patriarca di Gerusalemme fino al 1596, quando venne esonerato dalla carica per entrare al servizio di Clemente VIII. Palma inizia a lavorare per lui dal 1600. Si veda la voce biografica nel *Dizionario Biografico degli Italiani* al vol. 10, 1968. Alla figura di Anton Maria Graziani ha dedicato l'ampio spazio di due interventi Massimo Moretti, a cui rimando, MORETTI 2015; ID. 2018. Graziani fu dal 1596 al 1598 nunzio apostolico a Venezia, per una biografia del personaggio si faccia riferimento alla voce di MARSILI 2002. Anche i Carmelitani della Scala si avvalsero di lui nel 1615, si veda per un ragguaglio esaustivo sulla cronologia successiva a quella d'interesse in queste pagine AURIGEMMA 2013, a cui rimando anche per un breve ma puntuale catalogo di opere romane dell'artista riconducibile agli anni dieci del secolo a p. 225, note 69 e 70.

18. Il biografo commenta con queste parole gli interventi dell'artista a Roma durante gli anni del suo soggiorno nell'Urbe: «misesi coll'altrui indirizzo, ad operare nel Palagio di Vaticano, sì nella bella Galleria, come anche nelle Loggie. Ma senza aiuto d'altro, essendo all'ora giovinetto, diedesi ancora a colorire di sua inventione; e nella Chiesa de' Cruciferi, alla fontana di Trevi, sopra l'Altar maggiore di quella, lavorò un quadro a olio, entrove una gloria d'Angioli, [...]»; dopo il ritorno di Palma a Venezia: «E di là, dopo gran tempo, mandò egli a Roma, sotto il Pontificato di Paolo V, un quadro grande in tela a olio» e ancora «Nella Chiesa di S. Silvestro a Monte Cavallo, ove stanno Cherici Regolari Theatini, nel medesimo Papato di Paolo, mandò pur da Vinegia un quadretto in tela, a olio dipinto [...]», BAGLIONE 1642, pp. 283-284. Sulla presenza di Palma a Roma si veda anche TOSINI 2014.

ne, quello di Massimiliano Caffarelli,<sup>19</sup> patrizio romano che vantava legami di sangue con Scipione Caffarelli Borghese, di cui era cugino. Massimiliano è il destinatario di una lettera rinvenuta nell'Archivio Storico Capitolino di Roma, che lo dice in possesso di un'opera di Palma recapitatagli nel 1591.<sup>20</sup> L'intermediario nonché l'autore della missiva, Valerio Spacciuolo, cerca di riscuotere dal patrizio romano il pagamento del «quadro[...]che sonno molti giorni et mesi ch'è gionto», specifica sottolineando la reticenza del patrizio a saldare i suoi debiti, ma, purtroppo, non aggiunge altro sul soggetto dipinto da Palma.<sup>21</sup> Al di là delle inadempienze del Caffarelli, la testimonianza ha valore per due motivi. Anzitutto nei limiti del percorso mariniano, perché Massimiliano, oltre a essere cugino del cardinal Scipione, era marito in seconde nozze di Laura Crescenzi, sorella dei Melchiorre e Crescenzi figli di Ottaviano che, giovani e avveduti mecenati, aprirono le porte di casa loro al poeta in fuga da Napoli.<sup>22</sup> A lui, prova una stampa conservata nelle raccolte della Bibliothèque Nationale di Francia, Marino dedica un'incisione che rivolge al cardinal Scipione un doppio omaggio con un doppio ritratto: un medaglione con la sua effigie inciso a bulino sovrasta un sonetto del poeta che traduce l'immagine in versi, il medesimo testo finito poi a stampa nella *Galeria* (FIG. 8). Un buon augurio nato forse in occasione della duplice nomina dei due Caffarelli, l'uno a cardinale l'altro a governatore

19. Su Massimiliano, Governatore di Lanciano, per due volte conservatore capitolino (1596 e 1605) e cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro, manca una voce biografica esauritiva. Fa eccezione, oltre alla fonte manoscritta di Giovan Pietro Caffarelli (BAV, Ferrajoli 282, cc. 343-344), parzialmente trascritta in SICKEL 2003, pp. 208-210, un breve medaglione riportato da Marco Pupillo in PUPILLO 2002. Dal luglio 2020 è accessibile il fondo della famiglia Caffarelli, inventariato per iniziativa dell'Associazione culturale fondata e gestita dagli eredi. Tra le carte, per lo più di epoca sette-ottocentesca, non si conservano però autografi di Massimiliano. Alcuni appunti di interesse, redatti da Francesco di Paola Caffarelli, danno tuttavia notizia di documenti perduti in un incendio che distrusse buona parte dei documenti cinquecenteschi e seicenteschi della famiglia. Alcune lettere del nobile romano sono conservate nel fondo Serlupi-Crescenzi, lì confluite perché Massimiliano era entrato in rapporti di amicizia con Ottaviano, avendone sposato la figlia Laura. Alcune notizie su di lui in CAFFARELLI 1959; VENDITTI BECCHETTI 2008.

20. La lettera emerge dal fondo Serlupi-Crescenzi in ASC, Fondo Serlupi-Crescenzi, *Lettere Crescenzi*, Tomo 14, cc. 205rv-206r.

21. Il patrizio lascerà alla famiglia della moglie una cifra di 60.000 scudi di debiti e, dati i toni della lettera, si può ipotizzare che versasse in difficoltà finanziarie già al momento della ricezione dell'opera del veneziano. Si veda SICKEL 2003.

22. «Laura è maritata a Massimiliano Cafarelli vive oggi de età de 35 anni in circa qual Massimiliano va lui anco fuggendo per debiti et sta governatore in Lanciano, il cavalier [Ottaviano] Crescentij ave fatto molte securta per questo Massimiliano», il brano è ripreso e trascritto dalle *Notizie* di Giovan Pietro Caffarelli citate in SICKEL 2003, p. 209.

3. VENEZIA



FIG. 8 Giovanni Orlandi, *Ritratto di Scipione Borghese*, stampa, 33,3 × 30,4 cm (ritratto, 23,7 × 15,4 cm; testo, 9,6 × 15 cm), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes, N. 2, 1605 ca.

di Roma, entrambe cadute nel 1605.<sup>23</sup> In secondo luogo, la lettera serve a misurare la fortuna riscossa dal pittore nel collezionismo privato, dove circolavano più numerose quelle iconografie di matrice letteraria che ne fecero il continuatore indiscusso di Tiziano. La data della missiva, 19 gennaio 1591, segnala una cronologia precocissima per la circolazione nazionale delle opere dell'artista, avanzata anche rispetto alle committenze ecclesiastiche di cui si ha notizia, che cadono invece tutte a cavallo dei secoli. Mentre quindi Baglione assicura che solo «*dopo gran tempo* [dal ritorno a Venezia], mandò egli a Roma, sotto il Pontificato di Paolo V, un quadro grande in tela a olio»,<sup>24</sup> la lettera suggerisce che le trattative del pittore con Roma non si sono mai veramente arrestate dopo il suo rientro a Venezia negli anni settanta. Per Marino ciò conferma che già nell'Urbe ebbe modo di incontrare l'arte di Palma, le cui opere circolavano nel *milieu* di casa Crescenzi almeno dal 1591.

Insomma, quando intraprende la strada di Venezia nel 1601, il poeta ha ben chiaro il valore del pittore che ne avrebbe elogiato l'immagine nel foglio del British Museum,<sup>25</sup> e il documento londinese, simbolo di unione tra il «massimo esponente del seicentismo poetico» e Palma, come commenta Stefania Mason,<sup>26</sup> è allora prima di tutto la prova che la sua campagna pubblicitaria si avvale sempre, e volutamente, di strumenti efficaci: giunto a Venezia, Marino affidava alla firma del pittore più alla moda della laguna la celebrazione di una fortuna letteraria che proprio da lì aveva iniziato il suo percorso.

### 3.2 *Palma artista 'ciottesco' (e una coppia di Veneri per la Galeria)*

La costanza con cui Palma e i pittori veneziani ricorrono nei testi mariniani sorprende se si considera che Venezia, a differenza di altre zone geografiche, fu per il poeta una meta sempre distante. Gli scambi avviati per lettera ebbero in questo caso un peso sostanziale per le trattative che intratteneva con gli artisti, ma

23. Il foglio a stampa nella versione parigina, prodotto dalla bottega romana di Giovanni Orlandi nel 1605, è unico nella sua struttura: in allegato all'effigie riporta infatti il sonetto mariniano che verrà poi stampato nella *Galeria* nel 1619. Di questo è nota una seconda versione conservata all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (Inv. FC 71453, 22,1 × 15,3 cm). Sul foglio sia permesso il riferimento a TOMEI 2020, dove si fornisce un'analisi più dettagliata del documento in relazione alle vicende mariniane. Per alcune notizie biografiche su Orlandi, editore-incisore bolognese attivo a Roma dal 1590 al 1613, rimando a BELLINI 1995.

24. *Supra* nota 18, mio il corsivo.

25. È l'anno della realizzazione del ciclo pittorico per la decorazione delle Sale dello Scrutinio e del Maggior Consiglio. Su questo MASON RINALDI 1984, p. 14 e sgg. Sul rapporto tra Palma e Marino ha ragionato anche Patrizia Tosini: la studiosa ipotizza che il contatto tra i due sia avvenuto per tramite di Cavalier d'Arpino.

26. MASON RINALDI 1973, cito da p. 135.

### 3. VENEZIA

la Serenissima lo agevolava negli scambi soprattutto perché vantava un intermediario d'eccezione: Giovan Battista Ciotti. Mettendo piede nella sua editoria, Marino non solo ebbe accesso a una delle più note sedi editoriali dell'Italia del tempo, ma anche a un punto nevralgico del collezionismo veneziano dell'epoca.

Ciotti, che era in realtà di origini senesi, arrivò a Venezia da giovanissimo e lì si fermò, costruendovi tutta la sua carriera.<sup>27</sup> Editore di pubblicazioni che curava nei dettagli intervenendo nelle dediche e nelle prefazioni, i suoi torchi a inizio Seicento avevano già dato voce ai nomi di un'intera stagione letteraria: Tasso, Stigliani, Tassoni, Marino, Campanella. Oltre ai successi editoriali, la sua attività era nota anche per l'impronta reazionaria che la distingueva. Solo qualche anno prima dell'arrivo del poeta nella laguna, l'editore si trovava in carcere con l'accusa di contrabbando di libri proibiti, esportati in Germania in occasione di una delle fiere francofortesi che era solito frequentare;<sup>28</sup> un fatto che rientrava in una catena di episodi che avevano già allarmato l'Inquisizione,<sup>29</sup> a cui era chiaro che la stamperia del senese era diventata negli anni snodo di una cultura dissidente che cercava una via fuga dalla censura.<sup>30</sup> Difficile dire fino a che punto Marino fosse consapevole degli itinerari leciti e illeciti che si incontravano nello studio dell'editore quando decise di consegnargli il manoscritto delle sue *Rime*, ma è certo che seppe trarre beneficio dai liberi traffici della stamperia del senese. Con lui avviò una collaborazione durata anni, a cui non pose fine nemmeno dopo l'uscita dell'edizione «sconcacata» della *Galeria* del 1619,<sup>31</sup> come definisce lui stesso la stampa ciottesca che lo mandò

27. Ciotti nasce attorno al 1560 e già dal 1583 circolano sue stampe in proprio. Ottiene il titolo di stampatore e libraio nella Serenissima nel 1594 per volere dell'Accademia Veneziana. Per le notizie biografiche si veda FIRPO 1981. La bibliografia su questo «Marcolini di fine Cinquecento», come lo definisce Michel Hochmann (HOCHMANN 1992, p. 114), è ancora esile, per i suoi rapporti con le politiche europee si veda LEPRI 2011; sul commercio di libri proibiti, le fiere di Francoforte e l'attività di testi di contrabbando MCLEAN 2013, ma anche il meno aggiornato RHODES 1987; su di lui anche GUGLIELMINETTI 1989.

28. Sebbene non accenni all'attività di Ciotti nello specifico, resta fondamentale lo sguardo offerto da Marco Cavarzere sull'attività editoriale veneziana del XVII secolo, soprattutto per ciò che riguarda la circolazione di libri proibiti, i rapporti con la censura e gli scambi con l'editoria tedesca. Si veda CAVARZERE 2018.

29. LEPRI 2011.

30. Il nome di Ciotti compare negli atti al processo di Bruno e, oltre all'attività di importazione ed esportazione di libri proibiti, vi sarebbe da commentare il capitolo sui testi di Tommaso Campanella, depositati in casa sua ma mai dati alle stampe per colpa di infauste tempistiche cadute a ridosso dell'interdetto (1606-1607); vd. LEPRI 2011. Per la stamperia di Ciotti passarono inoltre esponenti di una cultura protestante molto diffusa a Venezia nel XVII secolo, su cui si veda anzitutto BARBIERATO 2005.

31. «Ho veduto una parte della *Galeria* stampata nelle mani di questo eccellentissimo signor ambasciator veneto, a cui è stata mandata di costà; e vi giuro che leggendola mi è

su tutte le furie per la quantità di godibili refusi. A quel punto, però, erano fin troppi gli interessi che lo legavano all'editore, e non poteva di certo interrompere trattative il cui peso si riversava tanto sulle sue pubblicazioni quanto sulla sua raccolta d'arte.

Il senese si era difatti incaricato di gestire gli affari collezionistici di Marino su suolo veneziano,<sup>32</sup> compito spesso ingrato a causa delle insistenze del poeta – committente esigente – che non ammetteva deviazioni alle direttive date: «Ho ricevuti tre schizzi del signor Palma. Sono bellissimi, ma non di quella misura ch'io gli mandai»,<sup>33</sup> scriveva rivolgendosi all'editore, o ancora «Ebbi qui dal clarissimo signor Dominici il quadro del Palma [...] ben si vede che con gli anni ha perduta gran parte di quella sua maniera leggiadra e graziosa». <sup>34</sup> È grazie a Ciotti che Marino si tiene aggiornato sul mercato artistico veneziano, ed è sempre e soprattutto grazie a lui che conserva uno scambio vivo con alcuni dei nomi più in vista del mercato artistico lagunare, tra cui, come gli esempi ricordano, Palma. Il pittore è oggetto di undici missive che Marino invia all'editore senese, in cui si raccolgono i frammenti di una serie di trattative di cui, purtroppo, fatta eccezione per i «tre schizzi» e il quadro di cui parla negli esempi riportati, l'esito non è sempre chiaro. Per il pittore Marino versa acconti («Le mando qui incluso una poliza di cambio di ducaton ventì, li quali le saranno subito così pagati. Potrà consegnarli al signor Palma a buon conto dell'opera ed avviarmi quel che ne pretende d'avantaggio»),<sup>35</sup> aspetta con desiderio opere che non arrivano («Aspetto con incredibile impazienza i due quadri del signor Palma»)<sup>36</sup> e non dimentica le committenze evase («Torno a scongiurare il signor Palma con

venuta compassione di me stesso, poiché mai né dalle vostre né da altre stampe è uscito libro più scorretto e più sconcato di questo», cfr. G 132, 1619.

32. Dalle lettere fino a oggi note, sembrerebbe che Ciotti interceda per Palma a partire dal 1615. Non sappiamo se in un momento antecedente alla partenza di Marino dalla Francia il poeta tenesse con il pittore contatti diretti, a ogni modo le lettere che lo riguardano coinvolgono tutte l'editore, e sono le seguenti: G 111 e 113, 1615; G 133, 1619; G 139, 141, 142 e 146, 1620; G 158, 160, 162 e 163, 1621; G 177, 1623. Rimando per un quadro dettagliato degli argomenti delle missive allo schema in appendice.

33. G 113, 1615. Vale la pena riportare a questo proposito uno stralcio dello scambio di lettere che vede un Palma più giovane alle prese con i *desiderata* di Anton Maria Graziani, il quale da Roma chiedeva uno schizzo «del quadro e del intento, et concetto del pittore». Alla lecita richiesta del committente l'agente del pittore rispondeva tuttavia che «mi par che ne faccia poco conto, perché il capriccio del pittore non s'obliga più che tanto, et nell'operare fa quello che li par meglio secondo l'humore che li batte all'hora», cito da MORETTI 2018, pp. 35-36.

34. G 162, 1621.

35. G 139, 1620.

36. G 141, 1620.

### 3. VENEZIA

tutto il core che non mi lasci più languire, e gli ricordo ch'è già passato un anno che mi ha fatto stentare un picciolo quadretto»<sup>37</sup> Sollecita l'invio di «qualche cosetta» di sua mano da ogni parte d'Italia («Se il signor Palma mi vuol favorir di qualche cosetta, può consegnarla al corrier di Lione ed indirizzarla qua»)<sup>38</sup> e quel che già possiede di suo gli è così caro che ne fa mostra quando può.<sup>39</sup> È un'attenzione ostinata quella di Marino per la pittura del veneziano che nella sua scrittura si traduce in toni che vanno anche oltre la formalità encomiastica riservata ai colleghi, toccando talvolta corde più intime, come nei versi scritti in morte del «caro e giovinetto figlio» del «novo Apelle», Palma, andati a stampa con la *Galeria*.<sup>40</sup> Tra disegni, bozzetti e quadri di sua mano, agognati e richiesti, si può allora davvero credere che ne avesse un buon numero, maggiore per lo meno di quello che è possibile ricostruire con i dati oggi noti.

Il mercato antiquario è probabile approdo di alcune di queste committenze cadute nel vuoto dei documenti mariniani. È stato dimostrato a partire da due ritrovamenti ricondotti alla mano di Palma, i quali presentano più di qualche analogia con le parole che Marino inviava a Ciotti nel 1619:

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.<sup>41</sup>

37. G 158, 1621.

38. G 111, 1615.

39. Riporto per esteso la citazione della parte della lettera che riguarda Palma: «Non lasciate d'importunar del continovo il signor Palma, e ditegli da mia parte che i miei quadri qui sono aspettati come il Messia, e vi sono molti pittori i quali dicono ch'egli non farà gran cosa, essendo vecchio. Io ho saputo ben rispondere per le rime e gli ho fatti tacer confusi, mostrando loro de' disegni di sua mano, la cui eccellenza e perfezione non hanno pure ingegno da saper conoscere», G 163, 1621.

40. *Galeria* 413.

41. G 133, 1619.

Una tela apparsa sul mercato nel 2014 (FIG. 9) con attribuzione a Palma, ma più probabilmente da ritenersi copia da un originale di sua mano, è traduzione fedele della prima parte della missiva, dove si ricorda «Marte, che si fa spogliar l'armatura da una ninfa per andarsi a corcar con Venere» che lo attende svestita su un talamo di bianche lenzuola e drappi rossi. Mentre una seconda, battuta all'asta nel 2006 per Christie's, ritrae la morte di Adone, con Venere prostrata di dolore sul corpo del giovane e un amorino che presenzia la scena (FIG. 10).<sup>42</sup> I dipinti in oggetto, rinvenuti da Emilio Russo sul mercato antiquario, sono tutti di dimensioni maggiori rispetto ai quadretti richiesti da Marino negli anni venti,<sup>43</sup> ma alcune precisazioni, come l'uso di determinati materiali («Dite al signor Palma che si sforzi di far cosa buona, perché hanno da comparire tra molte opere illustri, e se mi vuole obligare, vi metta qualche panno di azzurro e d'alacca, perché nel maneggiar queste tinte è mirabile»),<sup>44</sup> fanno pensare che il poeta avesse a mente proprio questi oggetti al momento in cui scriveva la lettera all'editore senese, o loro prototipi (come suggerisce la chiosa del passo in cui Marino si dichiara intermediario per Giovan Carlo Doria).

Questa insistenza quasi ossessiva nei confronti nelle pitture del veneziano spiega perché influenze palmesche si ritrovano in ogni luogo dell'opera mariniana, disseminate e nascoste nel profluvio di versi adoniani o esplicitate nella *Galeria*. L'intreccio tra letteratura e realtà in Marino è evidente in casi come quello della lettera appena citata, la quale fa eco al madrigale che apre la sezione delle *Favole* in cui il poeta canta una *Venere in atto di disvelarsi a Marte di Giacomo Palma*, quasi una variante, si direbbe, dell'opera richiesta al pittore tramite l'editore senese.<sup>45</sup> Casi di riscontri circolari tra immagini in versi e committenze artistiche sono d'altronde costitutivi della poetica mariniana. Non si hanno purtroppo dati sufficienti per appurare se anche nel caso del quinto madrigale delle *Favole*, *Adone, che dorme in grembo a Venere di Giacomo Palma*,<sup>46</sup> l'immagine poetica viaggiasse di pari passo con l'opera commissionata, ma possiamo intanto conferire ai versi fattezze più complete recuperando un

42. Nell'opera completa dell'artista si contano più opere che raffigurano il mito, ma la tela cui si fa riferimento riporta non solo l'esatta descrizione de soggetto, ma anche un utilizzo puntuale dei pigmenti richiesti dal poeta. Per un commento tra opera e testo rimando al contributo di Emilio Russo, a cui si deve il ritrovamento, in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 105-120.

43. Rivolgendosi a Fortuniano Sanvitale da Parigi Marino chiedeva un quadretto di Leonello Spada che «ha da essere tre palmi e mezzo d'altezza e tre di larghezza», G 153, 1620.

44. G 133, 1619.

45. *Galeria* 1.

46. *Galeria* 5.



3. VENEZIA



FIG. 9 Jacopo Palma il giovane, *Marte e Venere*,  
olio su tela, 101 × 150 cm, collezione privata, 1620 ca.



FIG. 10 Jacopo Palma il giovane, *Venere e Adone morente*,  
olio su tela, 168,9 × 120,3 cm, collezione privata, 1620 ca.



FIG. 11 Jacopo Palma il giovane, *Venere e Adone*, olio su tela, Magonza, Landesmuseum, 140 × 221 cm, inv. n. 229, 1610 ca.

articolo di Stefania Mason del 1992, in cui la studiosa rende nota una tela del pittore veneziano conservata al Mittelrheinisches Landesmuseum di Magonza (FIG. 11 e TAV. 6).<sup>47</sup> La pittura di Palma, in questo caso, raffigura una coppia ritratta in atteggiamenti intimi in un interno domestico: al centro della tela la donna, abbellita di monili, con i seni in vista e il pube coperto di un serto di rose, sventola un ventaglio di pergamena traforata alla moda veneziana del tempo sul corpo dell'amante, nudo e di schiena, caduto in un sonno profondo che solo il ronzio di una mosca, che si posa indiscreta sulla sua spalla, osa disturbare. Ai loro piedi, minaccia di interrompere questa atmosfera sottile e silenziosa un puttino dispettoso che porta un corno alla bocca, desideroso di interrompere l'idillio, mentre un compagno più avveduto lo intimidisce con il gesto di fare silenzio. La ragionevole osservazione di Mason secondo cui la scena non si addice ai momenti tipici del mito di Adone, solitamente raffigurato nel momento della fatale battuta di caccia o della morte, episodi che la tradizione testuale vuole ambientati *en plein air*,<sup>48</sup> sono tuttavia da rivalutare

47. Per l'opera e le sue repliche si veda MASON RINALDI 1992.

48. Mason scarta la possibilità che si tratti di Venere e Adone osservando l'assenza di dettagli identificativi per le figure rappresentate. Nel dipinto di Palma mancano infatti sia il cinghiale, i cani, la ferita al costato, sia l'elmo, lo scudo, l'armatura e il cavallo, elementi che avrebbero permesso di riconoscere nella schiena che si staglia sull'alcova le figure di Adone o Marte. Riprendendo quindi una tradizione classica che si rifà a Teocrito e Igino

di fronte alla testimonianza mariniana che aderisce con precisione inaspettata all'iconografia palmese.<sup>49</sup> Nel testo, il poeta si immedesima nella dea, ne diviene l'occhio vigile che osserva Adone, che «Di sonno [...] trabocca» e con «languido riposo / tra le palpebre a poco a poco» spegne il «foco» della passione. Marino si rivolge allora a Venere invitandola a dare sollievo al giovane dormiente: «Scoti scoti dintorno / l'ali del vento», la incita, sollecitando insieme gli Amori a versare una «pioggia di fiori» sulla coppia di amanti. Ma soprattutto si dimostra preoccupato per il puttino che rischia di spezzare l'equilibrio scenico impugnando il corno, tanto che lo riprende affinché «Dormir si lasci il giorno», il giovane Adone, alludendo con malizia alle sue fatiche notturne («doppia usura ei sconti poi / di notturne fatiche i sonni suoi»).<sup>50</sup> Le analogie non fuggono al confronto, che piuttosto induce a credere che l'iconografia del dipinto è esattamente quella cantata da Marino, ponendo così fine a qualunque dubbio identificativo sul soggetto della tela. Il binomio immagine e testo lascia anche spazio per una riflessione sulla cronologia del testo mariniano: Mason colloca la realizzazione dell'opera attorno al 1610, e ciò consente di definire un'approssimativa parabola temporale per la stesura del componimento mariniano, che non potrà anticipare il 1610 né tardare di molto la partenza del poeta dall'Italia nel 1614.<sup>51</sup>

### 3.3 *Pietro Malombra e alcune precisazioni su un perduto ritratto mariniano*

Le testimonianze dell'epistolario consentono di collegare alla mediazione di Ciotti anche un altro artista di area veneta, Pietro Malombra, veneziano di nascita noto alla storia lagunare per aver intrapreso nel 1596, assieme all'amico Giovanni Contarini, una vicenda giudiziaria volta a rivendicare la professionalità del mestiere del pittore.<sup>52</sup> Ridolfi, che dedica a Malombra una biografia

la studiosa risolve la lettura dell'immagine ipotizzando che la coppia rappresenti Venere e Anchise nel momento in cui lei «si sarebbe recata da lui adorna di gioielli e profumata, fingendosi mortale, e con lui avrebbe giaciuto, dando poi alla luce Enea», cfr. MASON RINALDI 1992, p. 213.

49. *Galeria* 5.

50. *Ibidem*, vv. 1; 4-5; 10-12.

51. Le considerazioni della studiosa derivano da un disegno preparatorio conservato nella collezione Cuéllar-Nathan a Zurigo, il quale in virtù di «tutta una serie di elementi e di confronti» cade «con sufficiente sicurezza verso una sua collocazione intorno al 1610», MASON RINALDI 1992, p. 210.

52. Il tema era caldo al tempo e, contemporaneamente, se ne discuteva anche in altri centri italiani: il ligure Giovan Battista Paggi combatteva la medesima battaglia negli stessi anni a Genova. Dalla prospettiva genovese la questione è stata oggetto di un contri-

nelle *Meraviglie*, propone di lui un ritratto articolato, quello di un artista versatile, pittore, scenografo, e anche poeta, capace di comporre «gentilmente versi volgari», perché «molto pratico delle istorie e delle poesie»,<sup>53</sup> dalle quali era in grado di trarre «opere industrie». <sup>54</sup> L'originalità inventiva distingueva a detta di Ridolfi la carriera artistica di Malombra da molte altre coeve,<sup>55</sup> facendo della sua un'arte estranea «alla produzione piatta e seriale in cui stava scivolando la pittura lagunare nei primi anni del XVII secolo»,<sup>56</sup> come commenta con occhio critico più recente Andrea Piai. Per questa sua naturale predisposizione e attitudine alle lettere, ma anche per uno stile familiare a quello palmesco e non dimentico degli esempi veneziani del secolo precedente,<sup>57</sup> Malombra riuscì a impressionare gli occhi del poeta, che di lui ricorda il nome già nella nota del 1614. Nel testimoniare la conoscenza con il pittore veneziano, il documento inviato a Benamati è supportato da una lettera che Marino scrive a Ciotti nel 1619, in cui lo informa che desidera un quadretto del Malombra «del medesimo disegno appunto come quello che mi mostrò in questo soggetto *in casa sua, quando fui a Vinegia*»,<sup>58</sup> alludendo a una visita personalmente avvenuta in casa del pittore presumibilmente nei primi anni dieci del secolo. Il nome di Malombra è infatti già in uno scambio con l'editore senese del 1609, in cui Marino, questa volta in vesti di intermediario, commissiona all'artista un dipinto che doveva accompagnare a *pendant* un'opera di sua mano confluita nella Galleria torinese di Carlo Emanuele:

Le scrissi alcuni giorni sono ch'io qui non poteva aver notizia del quadro mandatomi, pregandola a farne diligenza costì. Ora le dico che tre giorni fa io l'ho già ritrovato per gran ventura, perché era in potere d'un certo Rada, a cui era stato già consegnato dal barcarolo sedici mesi fa. Veramente è bello,

buto significativo di Pesenti, al quale rimando per i dettagli del dibattito, PESENTI 1986; più recenti le annotazioni di Frascarolo in *Linee, lumi et ombre finte*, pp. 17-26; su Contarini BRISTOT 1980; e EAD. 2009.

53. *Le Meraviglie dell'arte*, p. 363.

54. *Ivi*, p. 357.

55. In alcuni passi Ridolfi fa riferimento alle mirabili «inventioni» ideate dall'artista, molte di soggetto mitologico. Sulla produzione profana e allegorica di Malombra si veda anche PIAI 2020.

56. Sono parole di Andrea Piai, si veda PIAI 2007, p. 94.

57. Malombra nasce a Venezia nel 1556. La sua ricca produzione ricordata dalle fonti è purtroppo per buona parte perduta, su di lui si veda la voce biografica di COSMA 2007; per il *corpus* delle opere rimando a PALMA 1985; TORDELLA 1991; MEIJER 1996, e soprattutto gli approfondimenti di Andrea Piai, PIAI 1995; e dello stesso 1999; 2007; 2012; 2021.

58. G 133, 1619, mio il corsivo.

### 3. VENEZIA

ed io ho risoluto di donarlo all'altezza di Savoia, come già promisi; ma vorrei mandarlo accompagnato con un altro del signor Malombra, il quale già per sua gentilezza me ne diede un pezzo fa intenzione.<sup>59</sup>

La richiesta è tutt'altro che ingenua dal momento che dell'opera il pittore «per sua gentilezza me ne diede un pezzo fa intenzione»,<sup>60</sup> conferma il poeta, ribadendo che il canale di dialogo che intercorreva con lui era stato diretto e non era di certo cosa nuova. In questo caso però le insistenze di Marino (e di Ciotti a sua volta) non hanno prodotto lo stesso efficace effetto di quelle esercitate su Palma, perché il poeta, nella missiva numero 133 dell'epistolario di dieci anni successiva a quella appena citata, ricorda con tono piccato che «il signor Malombra [...] è tardissimo e non ha voluto mai compiacermi d'una linea di sua mano».<sup>61</sup> Esplicitata in maniera così chiara al 1619, anno della lettera, l'affermazione è sostanziale per comprendere gli esiti del dialogo con il veneziano, e costringe a ridimensionare la presenza delle opere dell'artista nelle casse mariniane. Si può allora intanto dubitare che il *pendant* per Carlo Emanuele sia stato effettivamente realizzato, ma soprattutto, poiché il poeta allude al proprio compiacimento non soddisfatto e non a quello del duca, è plausibile che anche l'unico soggetto di mano di Malombra che canta nella *Galeria*, l'*Amore con Psiche di Pietro Malombra*,<sup>62</sup> non faccia riferimento a un pezzo della sua collezione.

Va poi sottolineata la discordanza tra testimonianze epistolare e lirica nel caso della «favola di Pan e d'Apollo quando Mida è fatto giudice del canto loro»,<sup>63</sup> che Marino commissiona al pittore nel 1619 tramite lettera al Ciotti. Il fatto che il soggetto compaia nella *Galeria* al madrigale numero 47 nella sezione delle *Favole (Il giudizio di Mida del Malosso)*,<sup>64</sup> con l'intestazione a un altro artista, Giovan Battista Trotti, conferma l'affermazione risentita di Marino contenuta nella lettera prima citata, e inserisce questo tra i casi in cui le richieste inizialmente evase virano rapidamente verso pennelli più pronti e disponibili a soddisfarle.<sup>65</sup> Nel caso specifico, infatti, Marco Tanzi ha riconosciuto il soggetto mariniano in una tela di Trotti ora in collezione privata a Buenos Ai-

59. G 52, 1609.

60. *Ibidem*.

61. G 133, 1619.

62. *Galeria* 3.

63. La lettera da cui cito è la stessa in cui si conservano le committenze a Palma menzionate appena sopra, vd. G 133, 1619.

64. *Galeria* 47.

65. Se ne è parlato nel caso del Cavalier d'Arpino, si veda cap. 1.



FIG. 12 Giovan Battista Trotti (Il Malosso), *Il giudizio di Mida*, olio su tela, 181 × 154,6 cm, collezione privata, © Sotheby's

res (FIG. 12),<sup>66</sup> opera forse un po' troppo grande per essere considerata una dei quadretti richiesti dal poeta da Parigi (la tela misura 181 × 155 cm), che invece «per essere [...] piccoli», specifica Marino a Ciotti, «si potranno avere per una dozzina di ducatonì il pezzo»,<sup>67</sup> ma che testimonia l'appartenenza del soggetto alla produzione di Malosso, il quale avrebbe potuto quindi replicarlo con facilità per accontentare ambiziosi richiedenti.

Insomma, diversamente dal caso di Palma, tra le testimonianze mariniane e l'opera di Malombra non v'è nessun riscontro positivo. Non fa eccezione il caso del ritratto che, secondo le fonti, il veneziano avrebbe realizzato per il poeta, tela oggetto di un componimento confluito nella *Galeria* (*Sopra il proprio ri-*

66. L'opera è passata due volte all'asta per Sotheby's, New York (20 may 2000, lt. 57B, come Palma il Giovane) e Londra (14 december 2000, lt. 212, come Giovan Battista Trotti). Tanzi ne ha parlato nel 1996, nel 1999 e nel 2006. Lo studioso, che ravvisa nella tela un modello basato su antecedenti committenze eseguite dal pittore per il duca Ranuccio Farnese, la attribuisce senza riserve alla mano dell'artista, cfr. TANZI 2006.

67. G 133, 1619.



FIG. 13 Lucas Kilian, *Ritratto di Giovan Battista Marino*, stampa, 8,9 × 6,1 cm, Londra, The British Museum, inv. 1928,0716.67, 1602 ca.  
© The Trustees of the British Museum

tratto, di mano di Pietro Malombra)<sup>68</sup> di cui Marino non parla mai nelle lettere.<sup>69</sup> Nemmeno la biografia del pittore redatta da Ridolfi aggiunge informazioni utili a tracciarne la storia, al contrario confonde quando, nel ricordare le abilità da ritrattista del Malombra («Ma perché il Malombra ebbe particolar talento nel fare i ritratti, molti ne fece e belli e somiglianti»),<sup>70</sup> il biografo annovera tra i soggetti da lui effigiati anche quello del «cavalier Marino nella giovanile età; dal quale fu tolto» aggiunge «il già impresso ritratto nel libro delle prime sue rime, celebrato da lui nella Galleria».<sup>71</sup> L'autore del frontespizio delle *Rime* del 1602 è Lucas Kilian, celebre incisore tedesco che compì un viaggio a Venezia tra il 1601 e il 1604 (FIG. 13), e il ritratto di Marino da lui inciso e inserito nella

68. *Galeria* 432.

69. Segnalata come dispersa nel regesto dei ritratti mariniani stilato da Giuseppe Alonzo nel 2010, nemmeno le attuali notizie sul catalogo dell'artista sembrerebbero farne menzione; cfr. ALONZO 2010.

70. *Le Maraviglie dell'arte*, p. 358.

71. *Ivi*, p. 359.

*princeps* delle *Rime* ritrae il poeta all'età di ventotto anni, come dice chiaramente l'ovale che ne incornicia il volto: «Io. Baptista Marinus annum agens XXVIII». A ventott'anni il poeta era sul finire del suo soggiorno napoletano, perciò, se Ridolfi ha ragione e il ritratto di Kilian è derivato da un originale di Malombra, bisognerebbe presupporre che il poeta e il pittore veneziano siano entrati in contatto in tempi più che insospettabili. Non è possibile confutare con fermezza la convinzione di Ridolfi, ma dai dati a nostra disposizione sappiamo che Kilian, negli anni di permanenza nella Repubblica, che gli furono utili per esercitarsi sui modelli della pittura veneziana, entrò in contatto con molte stamperie della Serenissima, tra cui non sarà mancata quella di Ciotti.<sup>72</sup> L'incisore di Augusta era d'altra parte a quel tempo attivo in più committenze provenienti dal contesto letterario vicino a Marino e nel 1602 lavorava, con l'editore calcografo Francesco Valesio, a un'edizione del *Pastor Fido* di Guarini. Come è stato osservato, tuttavia, l'incisore aveva una particolare cura nell'indicare l'autore delle opere da cui traeva le sue copie a bulino, riportandone solitamente la firma, con premura quasi maggiore a quanta ne dedicava alla propria.<sup>73</sup> Questa accortezza non riguarda però il ritratto mariniano che fa da frontespizio alla raccolta di liriche del 1602, dove la firma dell'*inventor* manca e, al suo posto, compare solo quella dell'incisore («L. Kilian»), posizionata in basso a sinistra nel consueto ovale che solitamente incornicia i suoi ritratti, seguito da «F. Venetia» (*fecit in Venetia*). Se l'effigie deriva allora da un antecedente, come vuole Ridolfi, è difficile credere che Kilian possa aver scelto di omettere le iniziali di un autore che in quegli anni doveva essergli senz'altro noto, come Malombra, di cui frequentava gli stessi ambienti. Più semplice pensare che la mano che ritrasse il Marino ventottenne a olio non gli fosse affatto familiare. Le discrepanze del caso nascono, credo, da un'ingenuità di Ridolfi, probabilmente incappato in uno dei tanti cortocircuiti che si creano tra immagini reali e letterarie in Marino; l'autore avrebbe infatti stabilito, nelle *Meraviglie*, un nesso tra ritratto scritto della *Galeria* e ritratto reale di Malombra, sebbene quest'ultimo non abbia nulla a che vedere con l'incisione di Kilian. Difatti, l'asserzione del biografo è subito smentita dai versi del poeta, che non accennano alla giovanile età di Marino al momento del ritratto, piuttosto sono una retorica riflessione sulla caducità della vita: davanti all'opera di Malombra che lo

72. Il ritratto mariniano non compare nei più aggiornati studi dedicati all'incisore olandese. Oltre alla versione francese indicata in ALONZO 2010, ne segnalo una versione conservata presso il dipartimento di arte grafica del British Museum, *Prints and Drawings* (inv. 1928, 0761.67). Sull'attività dell'incisore di veda almeno *The new Hollstein*, vol. 17; BRUGEROLLES GUILLET 2010.

73. BRUGEROLLES GUILLET 2010, p. 81.



### 3. VENEZIA

ritrae, il poeta osserva i cambiamenti sul suo volto («La guancia increspa alfin, la chioma imbianca, / dove rideano i fior', fiocca la neve») e il dipinto diviene pretesto per elogiare le potenti armi della pittura e la loro capacità di fissare lo scorrere del tempo:

Ma di tua man (novo stupor) riceve  
vigor la mia virtù debile e stanca;  
e 'l tuo pennello il termine rinfranca  
di que' pochi che 'l Fato anni mi deve.<sup>74</sup>

Il dipinto dona sollievo al poeta con il nuovo «vigor» che rinfranca il suo spirito, con cui Marino allude al potere atemporale dell'immagine, capace di resistere al tempo:

Perché, mercé di questa effigie mia,  
egli è pur ver, che né per tempo invecchio,  
né per morte morirò, quando che sia.<sup>75</sup>

Nelle terzine l'eternità del dipinto si estende come un amuleto sul poeta stesso, salvandolo dalla corrosione e, quindi, dalla morte. I versi rientrano pertanto nella consueta pratica con cui gli artisti si assicuravano l'un l'altro la gloria della fama eterna, e Ridolfi, forzando la lettura del testo, ha semplicemente piegato la testimonianza a suo favore, sfruttando la retorica cortigiana mariniana per affermare l'esistenza dell'opera di Malombra. Eppure, quello che si nasconde dietro questo testo è solo il ringraziamento che Marino rivolge al pittore per averlo votato all'eternità del tempo artistico, che si configura come dono, a sua volta, dell'eterna memoria della lode poetica.

#### 3.4 *Pietro Mera, Angelo Grillo e il mercato artistico dei letterati*

Per Palma e Malombra era dunque Ciotti in persona a prestare mediazione diretta con il poeta, in alcuni casi accade invece che sia la sua editoria a trasformarsi nel tavolo delle trattative. D'altronde, nello studio del senese si esprimeva una *res publica* letteraria capillarmente diffusa, e strutturata, per di più, in catene di rapporti che innescavano naturali meccanismi di geminazione, per cui i letterati si facevano intermediari per altri letterati e così via. Si spiega

74. *Galeria* 432.

75. *Ibidem*.

in questo modo l'incontro tra Marino e Pietro Mera,<sup>76</sup> il fiammingo Pieter van der Meeren il cui nome giunge solo per vie indirette a incrementare la lista dei pittori mariniani. Attratto come molti conterranei dal fascino della Serenissima, Mera, nato forse a Utrecht, arriva in Italia nel 1593 e dal 1598 al 1639 lo si sa iscritto alla Fraglia dei pittori di Venezia, città da cui si allontanerà una sola volta per un viaggio romano nel 1596.<sup>77</sup> Il suo catalogo è noto parzialmente, ma contiene numerosi esempi che dimostrano l'abilità da lui acquisita nel genere della pittura su metallo,<sup>78</sup> in cui si distinse producendo *cabinet paintings* che rielaboravano modelli dei contemporanei veneziani in composizioni che erano tra i maggiori *desiderata* del mercato privato.<sup>79</sup>

Non sappiamo se il suo nome fosse noto al poeta in anni precedenti al 1615, ma è sicuro che da quella data in avanti Marino conobbe le qualità inventive dell'olandese, espresse in opere di piccolo formato adatte a un pubblico colto, e il merito è del genovese Angelo Grillo. La prova arriva dall'epistolario, da cui sappiamo che attorno a quella data Marino era nel vivo dell'allestimento della sezione dei ritratti della sua *Galeria* e scriveva a Ciotti che

Del padre abbate Grillo, non dico altro, ma ambisco ch'egli sappia che non ha più divoto servitore di me e più osservante del suo valore. Vorrei ch'ella gli donasse un volume delle mie *Dicerie* e gli dicesse che se mi manderà il suo ritratto, io lo porrò nel mio museo e gli stamperò un sonetto nella *Galeria*. Basterebbe solo la testa,<sup>80</sup>

la richiesta, formulata nei toni consueti del *do ut des* (il dono delle *Dicerie*, in cambio del ritratto, in cambio, a sua volta, della lode poetica), veniva consegnata nelle mani di Ciotti, il cui ruolo, in questa staffetta, era quello del passaggio di testimone alle mani di Grillo, che proprio in quegli anni si trovava a Venezia.<sup>81</sup> Improvvisamente però la funzione mediatrice dell'editore viene

76. Su Pietro Mera dopo le considerazioni in PUPPI 1968, seguono gli studi più aggiornati di MEIJER 2000; HOCHMANN 2013; ALOISI 2014. Si rimanda comunque alla biografia di Ridolfi in *Le Maraviglie dell'Arte*, p. 220.

77. ALOISI 2014.

78. Si vedano soprattutto i contributi di MEIJER 2000 e HOCHMANN 2013.

79. La moda della pittura su rame aveva avuto grande diffusione a Roma. Sulle opere di questo genere ricondotte alla mano di Mera, e più diffusamente sulla stessa produzione di altri artisti veneziani, vd. HOCHMANN 2013.

80. G 111, 1615.

81. Precisamente il poeta genovese si fermò a Venezia dal 1612 al 1616. Per la cronologia degli spostamenti di Grillo si veda la biografia in MATT 2002. Grillo e Marino avevano alle spalle un incontro già romano, e prima ancora napoletano, per cui rimando al cap. 1, ma si veda anche quanto argomentato nel capitolo successivo.

### 3. VENEZIA

meno nella risposta del genovese, il quale, secondo uno schema che risponde a specchio a quello adottato dal poeta napoletano, indirizza direttamente a Marino queste righe:

Piacemi che Vostra Signoria, habbia ricevuto il ritratto. Né mi dispiacque, che lo stimasse perduto, da che nell'openione della perdita ha sapute trovar così gentili querele da lamentarsene, che ben dimostra insieme con l'eloquenza del suo rammarico la consolatione, con la quale l'havera poscia veduto, et raccolto, et come imagine di caro amico, et come opera di valoroso pittore. Che 'l pennello del Sig. Pietro Mera Fiammingo, è degno a punto della penna di Vostra Signoria; perché camina per la vera via dell'arte, che le sue pitture hanno corpo non solamente; ma anima, hanno occhi, che vedono, mani, che fanno, et bocca che parla. Onde s'ella mi mirerà ben bene nella mia imagine, non solo vederà ma sentirà com'io le dica quanto gusto provo di esser nelle sue mani così ben finto mentre habito nel suo cuore sì vivo, et vero. In somma le opere di questo valent'huomo hanno moto, et attitudine, et si vede in loro accompagnata l'operatione, et l'affetto con bellissima proprietà. Onde per tutte queste cose stimo io che le riuscirà cara questa nostra effigie.<sup>82</sup>

La lettera non informa solo del buon esito della richiesta avanzata dal poeta napoletano,<sup>83</sup> ma sfrutta il canale epistolare per sottoporre a Marino un biglietto da visita con cui Grillo promuove l'artista fiammingo agli occhi di chi, come sapeva, lavorava sugli elogi dei migliori pennelli d'Italia. Il testo del genovese non aggiunge informazioni in merito al giudizio che il poeta può aver espresso sul ritratto di Mera, ma permette comunque di riflettere su due aspetti rilevanti di questi rapporti: anzitutto sulla potenziale estensione geografica del mercato privato, elastica e sconfinata grazie al canale epistolare, e sulla condivisione dei gusti degli esponenti del ceto letterario che vi prendono parte, sensibili a una produzione artistica come quella del pittore fiammingo, attratti, in questo

82. Grillo, *Lettere*, pp. 261-262.

83. L'allusione alla perdita del dipinto che apre la missiva è giustificabile da una lettera precedente di Marino di cui riporto le righe di interesse: «Ho ricevuta la lettera del reverendissimo padre abbate Grillo, ma senza il ritratto; e quella postilla, che nel soprascritto della detta lettera diceva: "con una cassetta coperta di tela cerata", è venuta cancellata. Non so immaginarmi come vada la cosa, né posso credere che si sia perduto; ma potrebbe essere che, se bene il detto padre abbate l'ha consegnato costì alla posta, il corriere forse non l'avrà voluto portare. Il corriere ha nome Lamberto, che ha portata la lettera, da cui se ne potrà far rendere conto. Priego V. S. a consegnare subito l'inclusa ad esso padre abbate e raccontargli il fatto, usando eziandio diligenza perché si trovi il ritratto, poiché desidero infinitamente d'averlo»; G 113, 1615.

caso, da quadretti in cui i soggetti del mito prendevano forma attraverso i toni brillanti della pittura a olio stesa su superficie metallica.<sup>84</sup> Le trattative tra i due poeti si interrompono purtroppo bruscamente con questa missiva, di conseguenza non sappiamo se, e quanto, Marino abbia apprezzato la pittura imbevuta di venezianismi del fiammingo. Di certo è solo che la raccomandazione di Grillo non è andata a segno, dal momento che il nome di Mera non compare nella *Galeria*, soppiantato da quello del suo mecenate genovese e dal sonetto con cui Marino si rivolge a lui per supplicare l'invio della propria effigie.<sup>85</sup>

### 3.5 *Lo «stil leggiadro e dotto» di Alessandro Maganza*

Quali che fossero le dinamiche, questi liberi scambi tra intellettuali si muovevano agili nella dimensione dell'editoria. Lo spazio messo a disposizione da Ciotti non era tuttavia l'unico esclusivo luogo d'incontro di queste trattative letterarie, che percorrevano itinerari molteplici, tutti, in qualche modo, intrecciati tra loro. Un incontro mariniano che avviene ad esempio al di fuori della tipografia del senese è quello con il pittore vicentino Alessandro Maganza, nome estraneo alla rosa di pittori fin qui presentata e, proprio per questo, caso esemplare da cui osservare l'estensione della comunità della cultura cui Marino appartiene. Non si hanno infatti prove di contatti diretti tra il poeta e l'artista, apparentemente lontani come lontani appaiono i loro interessi: le fonti ricostruiscono del pittore una produzione artistica devota per lo più al sacro che ben poco sembrerebbe avere in comune con il poeta cantore delle favole del mito. Tra queste sono senz'altro i *Gioielli pittoreschi* a contenere il più alto numero di informazioni sulla carriera di Maganza. Nei *Gioielli*, guida di Vicenza data alle stampe nel 1676 da Marco Boschini in un volumetto di modeste dimensioni,<sup>86</sup> il pittore viene ricordato tanto per committenze pubbliche quanto private, e l'autore elenca a suo nome una quantità di opere tale da trasmettere al lettore la convinzione che l'artista fosse molto apprezzato nel locale, al punto che, proprio per questo motivo, la sua produzione raggiungeva un numero esorbitante di tele, a soggetto però quasi esclusivamente sacro.<sup>87</sup>

84. Sullo stile del pittore, familiare alla pittura di Palma e alle riformulazioni tizianeche, HOCHMANN 2013, ma anche ALOISI 2014.

85. *Galeria* 421.

86. BOSCHINI [1676] 2008.

87. L'autore ne delinea un'attività sorprendentemente prolifica. La facilità di esecuzione che contraddistingue la produzione artistica di Maganza e figli non si riflette però del tutto nell'insieme di opere che si attribuiscono oggi all'artista, le quali spesso finiscono sotto le più generiche attribuzioni di Palma, Tintoretto, o bottega; su questo *Il collezionismo d'Arte a Venezia. Il Seicento*, e MARINELLI 2008.

### 3. VENEZIA

Da quel che si sa Marino non fu mai a Vicenza, ed è difficile ipotizzare quanto conoscesse di questo Maganza pittore religioso raccontato da Boschini, lui che, come si è detto, riservava attenzione ad altri temi d'arte e ad altri profili d'artista. Esiste però una raccolta di liriche intitolata *Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Resurrezione, et Ascensione di Dio humanato*, curata dal patrizio veneziano Leonardo Sanudo e pubblicata presso il sacerdote Paolo Bozi a Venezia nel 1614 che, inaspettatamente, unisce le traiettorie altrimenti parallele del pittore vicentino e del poeta napoletano.<sup>88</sup> La collettanea è un'impresa ambiziosa che invita 250 autori diversi a confrontarsi con il tema della vita terrena di Cristo e, tra coloro che rispondono all'appello dell'editore, figurano sia il pittore, con il sonetto *Ricorda il modo di fare l'Elemosina*,<sup>89</sup> che il poeta, che vi partecipa con il testo *Mano rissanata da Christo* poi confluito in *Lira III*.<sup>90</sup> Che Maganza partecipi a un'iniziativa così specificamente letteraria sorprende poco se si hanno a mente le parole con cui i biografi ricordano la vita e la carriera del pittore. Riporto un passo esemplificativo da Ridolfi:

Ai Padri di san Rocco dipinse due grandi quadri per la cappella maggiore della chiesa loro: in uno il Paradiso con numero di Beati; nell'altro l'Inferno, ove appajono varie sorta di tormenti di fuoco, di solfo e di bitume, coi quali vengono afflitte le anime. [...] Della qual fatica trasse Alessandro molta lode, avendo rappresentata sì bene quell'invenzione, come le parti tutte che appartengono all'arte; *giovandogli soprammodo l'intelligenza ch'egli aveva delle buone lettere*, che gli somministrarono così gentile pensiero.<sup>91</sup>

Lo scrittore attribuisce la buona riuscita dei due dipinti che decorano il presbitero della chiesa di San Rocco a Vicenza, l'*Inferno* e il *Paradiso*, alla capacità inventiva dell'artista, a sua volta dovuta, specifica, alla predisposizione del pittore alla poesia («l'intelligenza ch'egli aveva delle buone lettere»). Su questa attitudine letteraria di Maganza il biografo tornerà a ripetersi in più occasioni:

88. È Marco Pupillo che ha individuato il nome del pittore nel volumetto, di cui si conosce una sola copia conservata alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza, vd. PUPILLO 2020. La raccolta di liriche sacre ebbe una gestazione lunga, protrattasi per la scomparsa di Sanudo stesso in corso d'opera, il quale, presumibilmente, vi lavorava già da almeno due anni al momento della stampa, considerata la presenza nell'elenco dei nomi di Battista Guarini, venuto a mancare invece nel 1612.

89. *Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Resurrezione, et Ascensione di Dio humanato*, p. 23.

90. Ivi, p. 22; anche *Lira*, vol. III, 37. Sulla formazione teologica mariniana, sulla sua superficialità di contenuti e sul dibattito sollevato in seno alle cerchie coeve si veda CORRADINI 2012.

91. *Le Maraviglie dell'arte*, p. 469; mio il corsivo qui e a seguire.

Ma perché, come dicemmo, *Alessandro ebbe buon talento nelle lettere*, ed in particolare nella poesia, faceva varie composizioni, le quali mandava agli amici ed ai principali pittori dell'Italia, visitandoli spesso con lettere;<sup>92</sup>

evidentemente Ridolfi non voleva solo rilevare la felice inclinazione letteraria di Maganza – già da parte sua memore di un importante lascito paterno, quello del poeta dialettale Magagnò, Giovan Battista, di cui era figlio – piuttosto volutamente rimarcava il nesso di causa-effetto per cui dall'attitudine poetica del pittore derivavano invenzioni nuove e originali in pittura; in più, informava che questo suo «talento nelle lettere» viaggiava per mezzo di posta in missive che facevano 'visita' ai suoi conoscenti, suggerendo così che la dimestichezza di Maganza con i versi era nota al contesto in cui si muoveva. L'invito di Sanudo a partecipare al volume di liriche in parte lo conferma,<sup>93</sup> tanto più perché la sede della stampa del 1614 aveva il privilegio di aver coinvolto le eccellenze letterarie del tempo: Guido Casoni, Celio Magno, Battista Guarini, Claudio Achillini, Cesare Rinaldi, e, come si è detto, Marino.<sup>94</sup> L'iniziativa di Sanudo non necessariamente determina l'esistenza di un contatto diretto tra il pittore e il poeta, ma dimostra senz'altro il coinvolgimento esteso del napoletano nelle imprese letterarie del tempo, che spiega a sua volta l'intreccio con intellettuali altrimenti distanti sulla cartina italiana. Si può dunque pensare che, come nel caso di Pietro Mera, anche qui il mezzo epistolare abbia consistentemente accorciato le distanze tra Marino e Maganza, tanto che il vicentino rimane impigliato nella rete lirica della *Galeria*, dove viene ricordato in un sonetto delle *Favole* intitolato *Minerva che vieta alle Parche di troncare il filo d'Alessandro Maganza*.<sup>95</sup> Il testo loda un soggetto del mito che, osservando l'artista con gli occhi del Boschini, non trova giustificazione in una produzione apparentemente votata al sacro, ma ciò che non emerge dalla guida della città di Vicenza è proprio il tenore di quelle pitture che «in molto numero [...] si trovano nelle case dei privati», dice Ridolfi, vale a dire la produzione artistica che Maganza svolgeva per un mercato per lo più locale, molto richiedente («non vi fu onorevole soggetto di quella patria, che non si procurasse

92. Ivi, p. 473.

93. Il pittore era anche noto per una spiccata sensibilità religiosa, che ben si accordava con l'argomento della raccolta. Della sentita fede di Maganza, frequentemente espressa in episodi di elemosina e carità, ne parlano le fonti, di cui fa un resoconto esaustivo PUPILLO 2020.

94. *Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Resurrettione et Ascensione di Dio Humanato*, p. 22.

95. *Galeria* 52. Il soggetto rientra in un terzetto di componimenti dedicati a Minerva, vd. *Galeria* 51-53.

### 3. VENEZIA

alcuna cosa di questo suo egregio concittadino»), e non necessariamente religioso.<sup>96</sup> Studi recenti hanno sagomato meglio il profilo dell'artista dimostrando che oltre che prolifico pittore,<sup>97</sup> il vicentino fu anche prolifico disegnatore, sottolineando che, anzi, è principalmente nella sua fluviale attività grafica che si evince quella versatilità d'ingegno di cui parla anche Ridolfi, qualità che ne fece artista abile a confrontarsi ora con temi religiosi, ora con temi profani e allegorici.<sup>98</sup> Al tempo non era perciò difficile imbattersi, nelle stanze dei privati vicentini, in quelle «iconografie inconsuete» che Ornella Matarrese attribuisce all'invenzione del pittore,<sup>99</sup> spesso replicate in serie, perché Maganza poteva contare su una solida bottega di cui facevano parte anche i figli. Non sapremo allora le modalità esatte di questo incontro, ma non possiamo nemmeno escludere che in uno dei tanti scambi editoriali o epistolari, se non fisici, con gli intellettuali veneti, il poeta sia riuscito a vedere la *Minerva* realizzata dal pittore a cui si ispirano i versi della *Galeria*, che recitano:

Seguiamo i sacri studi. Ecco Minerva,  
che s'interpone a la fatal percossa,  
e benché fredde inceneriscan l'ossa,  
le memorie de' suoi vive conserva. 4

Ecco come non ha morte proterva  
sovra l'arti più belle impero o possa,  
e come ingegno illustre a porre in fossa  
non val d'invida Parca ira che ferva. 8

Così 'l fil di quel lino in cui scolpite,  
MAGANZA, hai col tuo stil leggiadro e dotto  
le filatrici de l'umane vite, 11

a la forbice rea non caggia sotto,  
come da l'empie dee c'hai colorite,  
lo tuo stame immortal non fia mai rotto.<sup>100</sup> 14

96. Le citazioni sono da *Le Maraviglie dell'arte*, p. 471.

97. MARINELLI 2008; da ultimo, si veda anche CARACCILO 2023.

98. Lo ha messo in evidenza MATARRESE 2002.

99. Ivi, p. 64.

100. *Galeria* 52.

Per commentarli, è necessario recuperare un'opera passata all'asta per Dorotheum nel 2015 con attribuzione all'artista vicentino (FIG. 14 e TAV. 7), indiscutibilmente somigliante alla descrizione del testo mariniano.<sup>101</sup> Nel dipinto «le Filatrici de l'umane vite» del verso 11, le Parche, siedono a semicerchio e si apprestano a recidere il filo che si tendono l'un l'altra, ma Minerva in arme, elmo in testa e scudo in mano, avvolta in una cangiante veste rossa, arresta il braccio che sta per compiere il gesto violento del taglio. Inscenando dinamiche solite nel confronto tra arti sorelle, la poesia si raffronta con l'immagine sfidandola e Marino tocca una dimensione metaletteraria dove il filo teso dalle Parche raffigura, nel testo, il filo della vita di Maganza stesso, salvo anch'egli per l'intervento di Minerva, o meglio per la sua capacità di conservare vive le memorie «de' suoi» fedeli, dice il poeta, che perifrasi così sé stesso e il potere eternatore della poesia, per cui lo «stame immortal» del pittore «non fia mai rotto». Infine, con un conclusivo gioco di parole, riporta il lettore alla dimensione del presente, dove l'oggetto si trova, e paragona il filo della vita dell'artista con la tela stessa, il «lino» del nono verso, che il pittore colora con «stil *leggiero e dotto*»,<sup>102</sup> dice il poeta, usando a questo punto una definizione tutt'altro che gratuita, al contrario ben calibrata sul profilo di Maganza, di cui dichiara di riconosce a pieno le qualità artistico-letterarie.

Alla luce di questi versi mariniani bisognerebbe tornare a riflettere sulle conclusioni di una tradizione recente di studi che, al contrario, giudica la produzione del pittore di eccessiva serialità. Una «monotopia di fondo costante e senza eccezioni» l'ha definita Sergio Marinelli commentando caustico le lodi che i biografi riservano all'artista, da cui deriva, a suo parere, un «macroscopico divario tra giudizio storico e giudizio moderno» sulla pittura del vicentino.<sup>103</sup> Ma Marino, lo abbiamo già visto, non disprezzava affatto la riproducibilità seriale in pittura, meno che mai quando permetteva ai pittori di soddisfare prontamente le sue richieste. Difficile quindi credere che la serialità di Maganza potesse pesare in negativo sul suo giudizio, al contrario non escludo che dietro la Minerva si nasconda la consapevole richiesta di sollecitare un'opera che il poeta sapeva pronta per essere replicata a bisogno, tagliata al meglio per il richiedente di turno. Sostiene l'ipotesi una seconda opera apparsa sul mercato antiquario, attribuita nuovamente a Maganza per l'indiscutibile somiglianza con la precedente (FIG. 15).<sup>104</sup> Identiche le figure femminili in primo piano, di-

101. DOROTHEUM 2015, (lot 00251).

102. Cito da *Galeria 52*, mio il corsivo.

103. MARINELLI 2008, pp. 210 e 211.

104. DOROTHEUM 2018, (lot. 00163); l'attribuzione alla mano di Maganza è di Mauro Lucco, il quale ha riconosciuto nel soggetto Teti che cerca di impedire la morte di Achille. L'ipotesi, avanzata probabilmente per la presenza dello scudo che porta sottobraccio la



### 3. VENEZIA



FIG. 14 Alessandro Maganza, *Minerva vieta alle Parche di tagliare il filo*, olio su tela, 76,5 × 70,5 cm, collezione privata, 1615 ca.



FIG. 15 Alessandro Maganza, *Teti vieta alle Parche di tagliare il filo*, olio su tela, 114 × 99 cm, collezione privata, 1615 ca.

stinguibili dall'altra versione solo per qualche variante di cui il pittore si serve per modificare la scena, principalmente intervenendo sulla donna sulla sinistra, la Minerva che interrompe nuovamente la filatura e la Parca al centro, l'unica, in questo caso, vestita alla moda del tempo. Le opere, entrambe uscite dalla bottega dell'artista vicentino, confermano il *modus pingendi* di Alessandro e figli, così seriale da giustificare l'affermazione di Marinelli, ma da restituire, al contempo, l'impegno di Maganza per il mercato. È tuttavia necessario puntualizzare che la freddezza che si attribuisce oggi a questa industria pittorica non invalidava, per l'occhio del tempo, l'apprezzamento per l'arte del vicentino: il sistema di assemblaggio dei soggetti dipinti, con il quale si dava «nuova forma alle cose vecchie», per usare parole di Marino,<sup>105</sup> era il mezzo con cui la pittura ovviava al problema della quantità senza snaturarsi sul piano dell'*inventio*, ed era una necessità che in maniera pervasiva aveva coinvolto più ambiti della cultura, tra cui il sistema stesso della scrittura del poeta. Più che un «errore di giudizio storico» allora, nei versi mariniani, e nelle parole di Ridolfi, che a questi fanno eco, bisognerà ravvisare l'espressione di un giudizio condiviso dal contesto letterario. Marino dopotutto, più poeta che fine intenditore, deve aver senz'altro ammirato l'abilità con cui l'artista riadattava le forme attingendo a una conoscenza ampia e approfondita delle lettere; una qualità che permetteva a Maganza di rispondere con prontezza non solo al mercato in senso generico ma, con maggior riguardo, proprio al mercato dei letterati, le cui necessità, lui, che oltretutto era un poeta dilettante, doveva avere chiarissime. L'acutezza che Marino coglie nello «stil dotto» dell'artista è il prodotto di una sensibilità condivisa, quella della coesa repubblica delle arti e delle lettere cui si è più volte fatto riferimento in queste pagine, che prendeva forma e si definiva al meglio proprio a partire da esperienze collettive come quella della raccolta di liriche sacre veneziana.

### 3.6 *La collezione veneziana di Bartolomeo della Nave nella Galleria*

Alessandro Maganza rientrava così nel catalogo di pittori moderni che Marino avrebbe consegnato ai suoi lettori con la *Galleria*: un elenco di artisti aggiornato, benché tanto selettivo da trascurare figure significative della pittura veneta del tempo sulle quali si dovrà necessariamente tornare a riflettere.<sup>106</sup> In questa

ninfa (nel mito, dopo essere stata informata sul nefasto destino del figlio Achille, la donna si rivolse a Vulcano per ottenere delle armi), sarà da accogliere con qualche riserva per quello che, da un sommario confronto iconografico, più che a una rotella assomiglia a uno specchio.

105. *Sampogna*, Lettera IV.

106. Cfr. *infra*, cap. 9.

rete a maglie grosse con cui il poeta ambisce a contenere la cultura lagunare del tempo qualcosa in effetti si perde, ma quel che resta sembra soppesato con cura per assicurare gli equilibri tassonomici del volume. Sul piano degli elogi Marino non dimentica di menzionare anche esempi di collezioni veneziane, a cui dedica, come per il caso già analizzato delle collezioni romane, uno spazio nelle *Istorie*. Qui, assieme alla raccolta degli Aldobrandini, a quella torinese di Carlo Emanuele e genovese di Giovan Carlo Doria, figura anche quella di Bartolomeo della Nave, chiamato a rappresentare l'avanguardia del collezionismo lagunare.

Il motivo che spinse Marino a tessere gli elogi di della Nave è senz'altro la notorietà della sua raccolta d'arte. Bartolomeo, di origine bergamasca e discendente da una famiglia di mercanti, si specializzò nel commercio delle spezie come il padre Giovanni, prendendo dimora nella contrada di San Lio, in una zona equidistante tra Rialto e San Marco.<sup>107</sup> Lì, nei primi anni del secolo, allestì la propria galleria, che si arricchì di acquisizioni di valore che ne fecero uno dei principali punti di attrazione per gli amatori di passaggio per la laguna.<sup>108</sup> Già a inizio Seicento, i curiosi potevano infatti ammirare tra le sue stanze una trentina di busti e marmi provenienti dalla collezione di Pietro Bembo,<sup>109</sup> assieme al nucleo di una raccolta che, negli anni, avrebbe raggiunto il numero di quasi cento quadri, oltre ai «Disegni à mano: e Modelli di terra, e quel San Sebastiano così raro di mano del Vittoria» come ricorda Scamozzi.<sup>110</sup> Orazio, nipote del noto umanista, decise infatti di mettere in vendita la collezione di opere d'arte del nonno e Bartolomeo riuscì a ottenerne una parte; un colpo fortunato che

107. Bartolomeo nasce a Venezia negli anni settanta e nella sua città muore nel 1632. Su di lui e sulla fortuna della sua collezione rimando a HOCHMANN 1992, p. 210; WOOD 2018; una scheda essenziale a cura di Rossella Lauber in *Il collezionismo d'Arte a Venezia. Il Seicento*, pp. 258-261.

108. Giovanni Antonio Moschetti, nel *Pulice*, ricorda che tra questi amatori si annoveravano «dal Thuribolo delle lingue de gli Aldobrandini, Lodovisij, Pij, Bevilacqua; de' Prencipi di Polonia, di Conde, di Mantova, e d'altri potenti signori con le continue visite odorano l'incenso della lode»; Moschetti, che stila questo elenco di turisti accorsi a vedere la collezione del mercante bergamasco, «Al molto Illustre Sig. Bartolomeo Della Nave» dedica l'intera opera, il *Pulice*, andato a stampa nel 1625 per i torchi di Evangelista Deuchino. Si veda Giovanni Antonio Moschetti, *Il Pulice*, Venetia, appresso Evangelista Deuchino, 1625, p. 4.

109. A partire dal 1567 i beni di Bembo andarono incontro a un'irreversibile dispersione. Il contenuto della raccolta, che enumerava moltissimi libri, medaglie e quadri, per lo più ritratti oltre qualche «Quadro d'Historia», come si deduce da una lettera che Alessandro Crispo invia al duca di Urbino (EICHE 1983, p. 356), venne messo in vendita dagli eredi contrariamente alle disposizioni lasciate da Pietro. Nel 1582 alcuni dei suoi libri prendevano difatti già la via di Venezia. Per i beni acquistati da Bartolomeo si veda la ricostruzione fatta da NALEZYTY 2017; più recente EAD. 2021.

110. Cfr. SCAMOZZI [1615] 1714, p. 306.

valse al mercante la lode della letteratura coeva.<sup>111</sup> La qualità dei suoi beni non sfuggì a Marino, che nella *Galeria* associa il nome di della Nave a tre dipinti su tela, realizzati da Veronese e Palma, nomi altisonanti e prossimi – nel caso del secondo – alla sua esperienza di committente d'arte. Sia allora per merito dell'indubbia fama riscossa da Bartolomeo, o per l'interesse rivolto dal poeta alla produzione palmesca di cui si è detto, certo è che Marino era ben informato sul contenuto della collezione del bergamasco e i suoi versi ne sono prova: fatta eccezione per un solo caso, sono difatti particolarmente affidabili nell'indicare le opere cui fanno riferimento.

Le notizie che abbiamo sulla raccolta di Bartolomeo della Nave le deduciamo dall'inventario dei suoi beni, reso noto da Ellis Waterhouse che lo ha ritrovato negli archivi di famiglia nel 1952.<sup>112</sup> Negli anni, lo stesso fondo ha restituito carte da cui è oggi possibile ricostruire una fotografia nitida di quali opere si trovavano in casa della Nave al 1638, anno a cui risale la vendita della collezione a Lord Hamilton e, dunque, la spedizione dei pezzi in Inghilterra.<sup>113</sup> Il corposo insieme di dipinti combacia con la *Galeria* in due occasioni, anzitutto nel caso del madrigale *Il figlio della Vedova di Naino di Paolo Veronese* di cui Marino ricorda la resurrezione («Sorgi, sorgi a la luce, / (PAOLO il comanda) [...]»),<sup>114</sup> riconoscibile nel «quadro con la Historia della Resurrectione del figlio della Vedoua di Naijm con 14 figure lungo palmi 6 alto 5 di Paolo Veronese» alla voce 79 della lista.<sup>115</sup> La ricostruzione documentaria effettuata da Jeremy Wood ha difatti confermato che si tratta dell'olio su tela ora al Kunsthistorisches di Vienna (TAV. 8),<sup>116</sup> museo che conserva un sostanzioso

111. Oltre alle pagine di Scamozzi, si vedano quelle di Ridolfi *Le Maraviglie dell'Arte*, pp. 123 e 141.

112. Il contributo di Waterhouse ha segnato una svolta nelle ricerche sul mercante bergamasco; cfr. WATERHOUSE 1952. La lista di documenti pubblicati dalla studiosa è stata successivamente aggiornata grazie alle ricerche di Susan Nalezty, vd. NALEZYTY 2017, e EAD. 2021. Dei beni della Nave esistono ad oggi più inventari, almeno due redatti nel 1637 e 1638 e conservati tra le carte di casa Hamilton. Per l'analisi e la trascrizione di questi il riferimento è ancora WOOD 2018. Una versione italiana dell'inventario di Bartolomeo era già stata resa nota da Lauber in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 41-841, 100-105. Per un commento sull'esatta cronologia dei documenti si veda l'introduzione che precede la trascrizione del documento in WOOD 2018 a pp. 80-88.

113. Il saldo conclusivo della vendita a 15.000 scudi risale al 1638, in seguito i beni di Bartolomeo vennero inviati in Inghilterra. Acquistata in blocco dall'Arciduca Leopoldo Guglielmo la collezione entrò in possesso degli Asburgo e, ad oggi, costituisce una parte sostanziosa del Kunsthistorisches Museum di Vienna. I passaggi degli oggetti sono stati ricostruiti da WOOD 2018, si veda soprattutto p. 14 e sgg.

114. *Galeria* 101.

115. WOOD 2018, p. 110.

116. *Ibidem*.

nucleo di beni appartenuti al mercante bergamasco. Tra questi si trova anche l'olio su lavagna che la voce 199 della lista di della Nave descrive come «Un'altra Pietà lunga palmi 1 del medesimo Palma, con trè Angeletti piangenti»,<sup>117</sup> e che si può riconoscere nel «Paragon pietoso» lodato da Marino al componimento numero 105 della *Galeria (La Pietà in paragone di Giacomo Palma)*; un'assonanza forse utile anche a rischiarare il catalogo palmesco, dove l'opera compare tacciata di attribuzione incerta (TAV. 9).<sup>118</sup>

Solo l'*Ecce Homo in porfido di Giacomo Palma*, che precede nella raccolta mariniana il madrigale appena citato (numero 104, *Istorie*), solleva qualche criticità. L'opera non trova infatti un equivalente nella lista di della Nave pubblicata da Wood, che diretta il madrigale mariniano verso «Un Christo alla Colonna» di Palma il giovane.<sup>119</sup> È probabilmente il gioco retorico che Marino costruisce attorno al tema della pietra – il porfido che solo, per la sua «aspra durezza», può «sostener del suo languido Fattore / nel colore il dolore», come verseggia l'autore nella prima parte del componimento – ad aver indotto lo studioso a proporre l'accostamento tra il testo e la voce dell'inventario. La distanza iconografica è tuttavia troppo evidente, e l'indicazione mariniana è chiara quando allude alla pietra come supporto dell'opera, e non del Cristo;<sup>120</sup> piuttosto, bisognerà credere che l'opera vista e descritta dal poeta non si trovasse più nella collezione del bergamasco al momento della stesura dell'elenco di pitture.<sup>121</sup> Mi chiedo se una traccia di questa possa essere rimasta in «Un Ecce Homo, alto palmi 3 ½, largo 3» che l'inventario attribuisce alla mano del Padovanino,<sup>122</sup> di cui una lista più tarda che risale al 1659 ricorda che è «Von dem jungen Palma Original»,<sup>123</sup> ovvero copia di un originale di Palma. Il madrigale potrebbe valere, in questo caso, come segnalazione di un'antica appartenenza dell'opera ai beni di Bartolomeo sfuggita agli inventari rinvenuti in casa Hamilton e sostituita, *in itinere*, da una copia del Varotari.

117. Ivi, p. 144.

118. MASON RINALDI 1984, p. 176, cat. A 121; vd. *Galeria* 104.

119. La discordanza è sottolineata e non risolta in NALEZYTY 2021, p. 12.

120. In altri componimenti mariniani l'iconografia del Cristo alla colonna è invece chiaramente esplicitata, vd. *Galeria* 102.

121. Lord Basil Fielding, ambasciatore inglese a Venezia dal 1634 al 1639, intrattene una corrispondenza con il Marchese di Hamilton in cui lo informava dello stato della raccolta al momento della vendita. In questo frangente venne stesa più di una lista delle pitture appartenute alla collezione di Bartolomeo, le quali presentano spesso variazioni sul contenuto delle opere, segno che la raccolta subì presto qualche dispersione. Vd. WOOD 2018, soprattutto pp. 83-84; e appendice n. 6.

122. WOOD 2018, p. 148.

123. Ivi, p. 149.

Resta da chiedersi, allora, quale fosse la conoscenza che poteva avere Marino di questa collezione nel suo complesso. Gli studi sul collezionismo di Bartolomeo della Nave segnalano il 1608 come *terminus a quo* per la nascita della sua raccolta, elemento che costringe a rifiutare l'ipotesi che Marino abbia personalmente visto questo insieme di opere in occasione del suo primo viaggio veneziano nel 1602.<sup>124</sup> Se si tengono però a mente le parole che il poeta invia a Ciotti nel 1620,<sup>125</sup> in cui richiede all'editore di fargli menzione dei pezzi «più notabili» del suo studio per cavarne versi, si intende che l'assenza di una presa diretta sul contenuto della collezione può non essere determinante ai fini della testimonianza del poeta. Non è da escludere quindi che il poeta, consapevole della quantità di opere di Palma nella raccolta di Bartolomeo, si sia interessato a distanza all'impresa collezionistica del bergamasco per cercare di ottenere quante più informazioni possibili a riguardo;<sup>126</sup> né va trascurata la possibilità che Marino voglia, con i suoi versi, accondiscendere a una richiesta esplicita del collezionista stesso, il quale potrebbe avergli indicato quelli che lui considerava i pezzi migliori della sua raccolta al fine di ottenere qualche riga in sua lode.

Per via diretta o indiretta la testimonianza dei versi conferma comunque che Marino era a conoscenza del contenuto della collezione della Nave, e probabilmente, alla stessa maniera dovevano essergli note altre raccolte veneziane che arricchivano, in quei primi anni del Seicento, un panorama in profondo cambiamento. Il viaggio del poeta verso la Repubblica si incontrava difatti con un momento di repentina trasformazione per la città, soggetta nella prima decade del secolo a un'inedita fioritura di pinacoteche.<sup>127</sup> Le collezioni di stampo cinquecentesco che definivano la museografia cittadina stavano virando verso un modello espositivo nuovo, quello della moderna quadreria, una transizione la cui progressiva crescita è stata registrata nella guida di Venezia di Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*,<sup>128</sup> che al 1604 enumerava

124. Di certo al 1602 Marino non avrebbe potuto ammirare buona parte della collezione per come la descrive Scamozzi nella guida della città di Venezia; i beni di Alessandro Vittoria, ad esempio, confluirono nella raccolta del bergamasco dopo la morte del Vittoria il 27 maggio 1608. Cfr. *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, p. 258.

125. «In questo mezzo, se V.V. mi mandarà una nota delle sue pitture più notabili, vedrò d'inserirne alcuna nella *Galeria* con qualche sonetto o madriale, ma con mia comodità», G 146, 1620.

126. Rimando A WOOD 2018, soprattutto pp. 142-149.

127. Su questo le parole di Stefania Mason in *Geografia del collezionismo*, pp. 225-237; si veda anche HOCHMANN 1992; e ancora Mason nel più recente *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, pp. 3-41.

128. Come ha osservato Stefania Mason in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, p. 3 e sgg.

più «Studi d'Anticaglie» che pinacoteche in città,<sup>129</sup> per rivedere poi l'assunto nelle edizioni successive, a riprova che gli esempi più celebri di quest'ultime a Venezia erano ancora di là da venire quando Marino vi si recò per la prima volta in visita. Il caso della raccolta di Bartolomeo guadagna quindi spazio nella *Galleria* per via della sua crescita nella prima decade del secolo, grazie alla quale si distinse tra altri esempi di collezionismo coevo. Di altre significative tappe del turismo lagunare di quegli anni, come l'abitazione di Carlo Ruzini in San Luca, «adorna incredibilmente di simili pitture, che sono di mano de gli eccellentissimi pittori antichi Gian Bellino, Giorgione, Schiavone, Tiziano, Paolo Veronese, et altri, che la fanno ammirabile sopra modo», ricorda Sansovino, o di Ottavio Fabbri, famoso per possedere tanto pezzi «di Gian Bellino, di Raffael d'Urbino, del Giorgione» che «del Tintoretto, del Palma, e di Giovanni Contarini», Marino non ha invece voluto conservare memoria nel palcoscenico pubblico della lode poetica.<sup>130</sup> Certo, nulla vieta di pensare che qualcuno di questi luoghi gli fosse comunque noto, che anzi possa averne preso nota, come era solito fare quando di passaggio per le corti italiane, fermando su carta suggestioni visive che gli sarebbero servite a futura memoria figurativa per i suoi versi.

### 3.7 *Nijs, Wotton: la via per Londra*

Si è parlato fin qui di una Venezia accogliente, dominata da quella cultura editoriale e letteraria che condivideva con Marino obiettivi e interessi e che, pertanto, ha trovato naturale spazio di lode nei suoi testi. Esiste però anche una Venezia che non viene accolta nelle pubblicazioni ufficiali mariniane, estranea alla *Galleria* e all'*Adone*, sebbene altrettanto nota al poeta. È quella costituita da vivaci ingegni al servizio della corte inglese di Giacomo I, come Sir Henry Wotton, ambasciatore della corona in laguna, o Giacomo Castelvetro, corrispondente mariniano, umanista ed editore modenese che, a lungo fuggiasco per le sue dichiarate posizioni anticattoliche, aveva trovato riparo nella Serenissima, dove viveva nascosto in casa di Ciotti.<sup>131</sup> Di questa cultura dissidente sono ben

129. SANSOVINO 1604, p. 258.

130. Ivi, p. 259.

131. Giacomo, nipote del più famoso Ludovico, visse per dieci anni in casa di Ciotti nascosto «sotto gli occhi di tutti», come sottolinea Luigi Firpo nel medaglione biografico dell'editore modenese redatto nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (FIRPO 1979), in cui rimarca la libertà professionale svolta da Castelvetro a Venezia. Giacomo visse sotto il controllo costante dell'Inquisizione presso l'editore senese fino al 4 settembre 1611, anno in cui fu incarcerato e liberato per intermediazione della corte inglese di cui era al servizio. In seguito alla prigionia sostò un anno a Parigi, tra l'agosto e il novembre del 1612, per poi dirigersi in Inghilterra. Morirà a Londra nel 1616. Su di lui si veda FIRPO 1979; alcune

poche le tracce rimaste nell'opera di Marino, sebbene gli intellettuali legati alla corona inglese furono, per un breve arco di anni, molto vicini alla sua causa.

Wotton, ad esempio, è rievocato nella biografia del poeta per un salvifico intervento con il quale, nel giugno del 1612, riuscì a tirare fuori il poeta dalla sua cella nel carcere torinese.<sup>132</sup> A Torino Marino era arrivato nel 1608 e nel 1612 la sua esperienza sabauda, fatta di alti ma anche di molti bassi, stava volgendo al termine e il mandato di carcerazione – emesso dal suo mecenate Carlo Emanuele per cause tutt'ora ignote – era un messaggio privo di fraintendimenti.<sup>133</sup> La vicenda, purtroppo, non è così documentata da permettere di ricostruire i rapporti di potere intercorsi tra il duca, il poeta e l'ambasciatore. Non sappiamo, insomma, per quale ragione Wotton decise di mobilitarsi per l'intercessione mariniana, ma si può presumere che fu un gesto ponderato dato che, arrivato a Torino l'8 gennaio del 1611, quando Marino era ancora a piede libero, l'ambasciatore seguì per intero la vicenda della carcerazione.<sup>134</sup> È probabile che il motivo per cui si mobilitò con tanta acribia per una figura politicamente scomoda alla corte torinese del tempo, quale era il poeta, sia da ricondurre al contesto intellettuale da cui proveniva, quello di Castelvetro, Ciotti, e di tutta una catena di nomi che camminava con passo felpato sul territorio veneziano.

Non è infatti un caso che proprio a seguire la carcerazione torinese, e fino alla partenza per la Francia nel 1614, i rapporti di Marino con queste figure si

notizie anche in LEPRI 2011. Si ricorda che in *Lira*, vol. II, DV84, compare un sonetto di Alessandro Castelvetro in lode di Marino, probabilmente parente di Giacomo.

132. Originario del Kent, Henry Wotton (1568-1639) entra al servizio della corona inglese prima come ambasciatore del duca di Essex, poi del duca di Salisbury. Solo negli anni venti, definitivamente rientrato in Inghilterra, venne nominato sindaco della cittadina di Eton, nel Berkshire, dove morirà nel 1639. Logan Pearsall Smith ha dedicato due volumi alla figura dell'ambasciatore veneziano, ricchi di notizie biografiche e di una nutrita documentazione epistolare; cfr. PEARSALL SMITH 1907. Per quadri più succinti e aggiornati rimando a *The Image of Venice*, cap. 7; una scheda biografica anche in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, p. 324.

133. Per un quadro sulla Torino mariniana si veda capitolo 6.

134. Wotton arrivò a Torino per prendere parte alle trattative diplomatiche aperte dal duca Carlo Emanuele in vista delle doppie nozze delle sue due figlie, Margherita e Isabella, ghiotta possibilità per la corona inglese di ridefinire gli equilibri delle alleanze europee. L'ambasciatore fu fin da subito al corrente dei disegni di potere e delle mire sulla corte di Carlo Emanuele, trascorse due anni in Piemonte nella speranza di concludere l'affare e, prima che questo si risolvesse in chiave antispagnola tramite le doppie nozze celebrate con le casate degli Este e dei Gonzaga, la corte inglese avanzò mire su Torino, sperando di cogliere l'occasione per innestare, in uno dei centri del potere più importanti d'Italia, il culto protestante. I passaggi della negoziazione in cui si sottolinea il coinvolgimento dell'ambasciatore sono riportati in PEARSALL SMITH 1907, p. 149 e sgg.; sull'arrivo di Wotton a Torino, *ivi*, p. 114.



fecero più stretti. È un quadro che è stato ricostruito dagli studi mariniani con dovizia di dettagli,<sup>135</sup> perciò qui ricorderò solamente che in questo breve periodo – un baleno nella vita del poeta – quella cultura del dissenso che animava la laguna fu a lui talmente vicina da sembrare disposta a offrirgli una scappatoia per allontanarsi da Torino, promettendo, in sostituzione della corte sabauda, la protezione inglese di Giacomo I. Nella città piemontese Marino era arrivato nel 1608, accolto, come si vedrà a seguire, in un contesto ricco di stimoli e possibilità. Ma di lì a qualche anno, in un panorama politico dissestato dalle guerre del Monferrato, tra le ostilità apertamente rivolte al poeta dagli intellettuali di corte e dal Sant'Uffizio, che non accennava ad allentare la morsa sulle pubblicazioni mariniane, l'aria si era fatta per lui irrespirabile e la fuga, tanto più dopo la spiacevole esperienza del carcere, era diventata una necessità impellente.<sup>136</sup> Sono dunque anni in cui il poeta vaglia tutte le alternative di cui dispone, domanda intercessioni e ricama versi che possano fare breccia nella benevolenza dei potenti e, prima di cedere alle lusinghe dell'accogliente corte francese di Maria de' Medici, pensa che l'Inghilterra di Giacomo I sia una concreta possibilità. Lo testimoniano i pochi scambi pervenuti con Castelvetro, che nel 1612 era fuggito da una pena capitale a Venezia e rispondeva a Marino da Londra, sollecitandolo a partire:

Hora non vorrei cadere dalla padella nelle brage, et saltare meno in camicia che in giubbone. Mi ritrovo haver composto un panegirico in loda di questa Reina della Gran Bretagna; ma non so quel che debba determinarmi di esso. L'ambitione mi tira a venir di persona per presentarlo, ma il sospetto mi ritiene, consigliandomi più tosto a mandarlo. *Starò aspettandone il parere di V. S.: al qual senz'altro mi atterrò;* [...] S' Ella d'altra parte giudica ch'io debba in ogni modo venire, *et m'assicura di sinistri accidenti*, vedrò d'ottener licenza<sup>137</sup>

Marino aveva già pronto il necessario, e affidava alla posta testi, encomi, e iperboliche stime degli scritti pronti per la stampa («Intanto mando a V. S. alcuni miei pochi componimenti [...] Questa notte mi è caduto dalla penna, non so

135. Dei rapporti tra Marino, Venezia, le Fiandre e l'Inghilterra parla Emilio Russo in RUSSO 2005a, pp. 189-208; per un approfondimento dei contatti del poeta con la corte inglese, che coinvolgono la figura di Giacomo Castelvetro, imprescindibili i due interventi che rendono note le lettere del loro scambio, BUTLER 1936, ripubblicate in SLAWINSKI 1997.

136. La morte di Francesco Gonzaga lasciò lo spazio necessario affinché Carlo Emanuele iniziasse ad avanzare pretese di occupazione sui territori spagnoli. Per un quadro delle vicende storiche rimando agli studi di MERLIN 1991.

137. Sulle lettere inglesi si vedano gli interventi di Slawinski già anticipati in questa sezione a nota 135; trascrivo da *La «Meravigliosa» passione*, pp. 198-199, mio il corsivo.

comme, l'incluso sonetto a Sua Maestà [...] Io ho con meco forse venti volumi da stampare»),<sup>138</sup> tra cui rientravano le rime «in loda di questa Reina della Gran Bretagna», di cui parla nel passo citato, versi estratti dal cappello di una stagione poetica non distante, e ora pronti a essere riutilizzati.<sup>139</sup> Ma il sogno inglese rimarrà tale, e, come si sa, la carriera del poeta avrà la sua impennata sotto la corona di Francia, mentre la corte di Giacomo I svanirà presto anche dalle sue carte.<sup>140</sup>

Si potrebbe allora credere che se Marino non conserva memoria nei suoi testi ufficiali di rinomati mercanti, collezionisti, intellettuali o eruditi vicini alle cerchie dei funzionari britannici in laguna, è in virtù di un riassetamento dei propri scritti in funzione dei poteri forti che poi ne avrebbero segnato in positivo la carriera poetica: la corte francese richiedeva d'altronde uno spazio non condivisibile, per differenti politiche religiose, con la cerchia protestante di Giacomo I. Difficile, però, che la sua esperienza non abbia sfiorato un fenomeno collezionistico lagunare quale quello di Daniel Nijs,<sup>141</sup> mercante fiammingo noto per l'impeccabile diplomazia con cui gestì gli accordi di vendita della collezione Gonzaga negli anni venti.<sup>142</sup> Nijs, che era arrivato a Venezia nel 1590, faceva parte di quei mercanti della nazione fiamminga che, esportando beni alimentari di prima necessità tra la laguna e il nord Europa, nascondevano

138. *Ibidem*.

139. Quando ancora si trovava al servizio di Pietro Aldobrandini, in anni in cui erano alte nel papato le speranze di invertire le posizioni anticattoliche della corona inglese, Marino compose la *Fama*, poemetto destinato ad Anna di Danimarca, moglie di Giacomo I, rimasto però nel cassetto quando le energie encomiastiche vennero assorbite tutte dalla corte sabauda. I versi, già pronti, aspettavano dunque il visto di Castelvetro per passare alla posta, o accompagnare direttamente il poeta in visita alla corte inglese, vd. SLAWINSKI 1997, pp. 63-69. Così Marino: «*La Fama*, composto già per la Reina d'Inghilterra nel tempo che correva voce ch'ella fusse Catolica», cito da *Lettera Claretti*, p. 153; si veda anche *Panegirici*, p. 385 e sgg.

140. Come osserva Emilio Russo, «dal marzo del 1616 in cui è scritta la lettera a Giacomo Castelvetro al novembre in cui Marino appronta un manoscritto con dedica al Concini c'è appena un soffio»; RUSSO 2005a, p. 200. Nel mentre, il poeta chiese ad Albert Morton, arrivato a sostituire Wotton nel ruolo di ambasciatore a Venezia, di intercedere con una lettera di presentazione, la quale però non raggiunse evidentemente l'esito sperato. La dedicatoria delle *Dicerie Sacre*, andate a stampa nel 1614 e votate «Alla Immortalità / DI PAOLO V, PONTEFICE», dovette infatti risultare poco gradita a Giacomo I, al punto che la partenza verso Londra poteva riservare al poeta più rischi che benefici, cfr. *Dicerie Sacre*, p. 69.

141. Sul collezionista fiammingo si vedano soprattutto le ricerche di Maartje van Gelder in VAN GELDER 2011, per un profilo biografico esaustivo, anche per i riferimenti bibliografici, rimando invece a *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, p. 295.

142. VAN GELDER 2011.

sotto le vesti di trattative mercantili interessi diplomatici, e agevolavano così lo scambio di informazioni sensibili tra paesi. Occupatosi nel primo ventennio della sua permanenza a Venezia del commercio di beni di prima necessità, molto presto si interessò anche alla compravendita e alla raccolta di opere d'arte e, anche se la letteratura non indica con esattezza il momento in cui la sua attività mercantile arrivò a fare della sua casa in campo Santa Marina il luogo della sua collezione, lo stadio di quest'ultima doveva essere sicuramente avanzato già attorno agli anni dieci del secolo, dal momento che Scamozzi, nel 1614, la ricorda composta di «forsi 40 statue di varie grandezze, e presso 80 teste di rilievo [...] e circa 60 quadri, parte de' quali furono dell'Eccellentissimo Coradino: e 20 teste di mano de' più celebri Pittori, che siano stati fino à questi tempi».<sup>143</sup>

La fama di Nijs era dunque già grande in anni ancora italiani per il poeta, quando viaggiava frequentemente per le corti e la *Galeria* era in piena fase di montaggio, difficile, pertanto, che non sia arrivata alle sue orecchie. La dimora in campo Santa Marina divenne uno dei luoghi d'incontro per i funzionari inglesi di passaggio a Venezia, ai quali il mercante forniva occasioni ghiotte di acquisti e un posto sicuro dove assistere alle funzioni religiose di culto calvinista, e tra i primi a beneficiarne fu proprio Sir Henry Wotton.<sup>144</sup> L'ambasciatore entrò in contatto con il fiammingo probabilmente nel corso del suo primo soggiorno lagunare (1604-1612)<sup>145</sup> e alimentò da casa sua quella rete di scambi che, nello spazio esteso tra Venezia e Londra, dava respiro a negoziati che dovevano viaggiare lontano dagli occhi della chiesa cattolica. In questo modo, tra Castelvetro, Ciotti, Wotton e i mercanti fiamminghi a Venezia si chiude un cerchio che comprende, ancora una volta, editoria e mercato d'arte. Un mondo ristretto e facilmente afferrabile dal poeta, il quale non riserva però, ai suoi protagonisti, eguale spazio nella propria opera.

143. SCAMOZZI [1615] 1714, p. 306; altre fonti più tarde che descrivono lo stato della collezione, come quella di Constantijn Huygens, che ne visitò gli interni nel luglio del 1620, parla VAN GELDER 2011, a p. 116.

144. Tra i tanti a beneficiare delle trattative di Nijs vi fu anche Paolo Sarpi, che grazie al sostegno del mercante riuscì a portare a Londra la sua *Historia del Concilio Tridentino* in forma ancora manoscritta e, da lì, a diffonderla. L'operazione sarebbe stata impensabile in assenza del sodalizio con i diplomatici inglesi. Il collezionismo britannico nella prima metà del Seicento vanta «il primato per il numero di importazioni effettuate dalla Serenissima»; sono parole di Pitacco che offre un quadro completo dei rapporti tra politica e cultura inglese e veneziana nel corso del XVII secolo. Rimando a *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, pp. 103-123.

145. Wotton arriverà in Italia nel 1591, ma a Venezia solo nel 1604, rimanendovi fino al 1612. Vi tornerà poi una seconda (1616-1619) e una terza volta (1621-1623). Per questo si veda *The image of Venice*, p. 101; ma anche PANZARIN 2000.

3.8 *Giulio Cesare Gigli*

Dal primo viaggio in laguna alla liberazione dal carcere torinese per intervento di Wotton passano dieci anni, un lasso di tempo nel corso del quale il dialogo di Marino con Venezia continua assiduo, agevolato anche dal pubblico plauso riscosso con la stampa delle prime *Rime*. Non è un caso che dalla cerchia formata dai nomi appena menzionati arrivino quindi chiare avvisaglie di un interesse crescente nel tempo per la scrittura mariniana, come nel caso dell'erudito bresciano Giulio Cesare Gigli, nome che la critica non ha mai ricondotto a Marino, sebbene le loro opere possiedano analogie che meritano di essere segnalate.

Gigli è autore perseguitato da una sfortuna critica che lo rende tutt'oggi pressoché misconosciuto: quel poco che gli studi hanno ricostruito dello scrittore lombardo, le sue origini bresciane e la sua permanenza a Venezia nella seconda decade del Seicento, proviene dall'esiguo *corpus* di opere a stampa riconducibile alla sua firma, da cui si può tracciare anche quella rete di artisti e intellettuali con cui entrò in contatto nel corso della sua vita.<sup>146</sup> Una trama di incontri ripescati da dedicatorie e frontespizi da cui si deduce che il bresciano, a partire dagli anni dieci del Seicento, è pienamente immerso nella cultura lagunare, di cui conosce pittori, incisori, editori e mercanti, afferenti per lo più a quel contesto anticattolico che si è appena ricostruito. Lo dichiara apertamente l'opera che segna la fortuna di Gigli nella storia della critica moderna, *La Pittura Trionfante*, poemetto edito nel 1615, che si apre con una dedica a Daniel Nijs, il «Molto Illustre Signore» di cui il bresciano loda «lo scieltilissimo studio di pittura, che V. S. molto illustre così generosamente ha formato in questa città»;<sup>147</sup> menzione che accompagna con l'effigie del dedicatario realizzata dall'artista bolognese Odoardo Fialetti, a sua volta autore del frontespizio.

Il testo, menzionato da Schlosser ma mai realmente sondato dagli studi prima dell'interesse dimostrato da Roberto Longhi negli anni cinquanta, presenta in dichiarata polemica con la letteratura artistica centroitaliana un catalogo di pittori moderni con cui Gigli volutamente ribalta la prospettiva toscanocentrica di stampo vasariano, esaltando al suo posto la pittura nord-italiana. L'autore allestisce così un corteo di nomi di aree geografiche differenti che immagina sfilare al seguito della Pittura, iconograficamente immaginata a trionfo sul proprio carro, come titolo vuole. Sul canone di pittori redatto, e soprattutto sulle

146. Le notizie biografiche di Giulio Cesare Gigli sono scarsamente documentate, colpa anche di una sfortuna critica che si è risolleata solo in tempi recenti. Su di lui e sulla storia degli studi che ne ha riportato alla luce il suo testo maggiore, *La Pittura Trionfante*, imprescindibile lo studio di Maddalena Spagnolo, SPAGNOLO 1996; sul poemetto si veda l'edizione aggiornata in *La Pittura Trionfante*.

147. *La Pittura trionfante*, p. 29.

differenze che questo possiede rispetto alla geografia artistica mariniana si tornerà oltre,<sup>148</sup> mi attengo per il momento solo al contesto che i versi di Gigli rievocano, utile non solo per comprendere l'orizzonte culturale entro il quale l'opera nasce – che perfettamente aderisce a quello ricostruito fin qui – ma soprattutto per stabilire un confronto significativo con i versi mariniani.

Leggendo i testi del bresciano si ha infatti l'impressione che la sua esperienza di poeta sia in parte analoga a quella mariniana: entrambe le loro scritture rievocano ambienti reali in cui intellettuali, antiquari e artisti sono quasi tutti riconoscibili perché con loro i poeti hanno intrattenuto relazioni dirette. Per questa somiglianza di esperienze sorprende non poco che il nome di Marino sfugga alla produzione lirica di Gigli, e viceversa quello di Gigli alla produzione mariniana, tanto più perché il bresciano sembrerebbe invece aver subito il fascino delle opere del poeta napoletano, testimoni i suoi testi. Qualche eco mariniana risuona infatti ne *La Pittura*, anzitutto nell'elenco «de' Milanesi» contenuto nella terza parte del poemetto, la lista dei migliori pennelli lombardi del tempo a cui Gigli concede di sfilare nel corteo della pittura moderna. Tra loro il Salmeggi, il Cavagna, Ferrari, Sesto, i due Luini, Arcimboldi e Lomazzo, e, in chiusura, «Il polito Figin», l'Ambrogio Figino attivo alla corte torinese di Carlo Emanuele a cui il bresciano riserva l'elogio di un'ottava intera. Il pittore era morto da sette anni al momento della stampa del testo di Gigli, ma proprio sul finire della sua vita Marino aveva lui dedicato dei versi che il bresciano dichiara di conoscere bene, menzionandoli in chiusura di ottava: «Apollo tu coltiva quel ch'io dico, / dico mercè dell'unico Marino, / che famoso è il Figin, grande il Figino».<sup>149</sup> È, questo, un segnale incontrovertibile della ricezione, da parte dello scrittore lombardo, del *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*,<sup>150</sup> testo andato a stampa nel 1608 che valse al poeta l'ingresso alla corte di Carlo Emanuele.<sup>151</sup> Che il *Ritratto* sia arrivato a Gigli è, in fin dei conti, perfettamente ragionevole se si tiene conto che il poemetto si apriva con sperticate lodi a un pittore lombardo del calibro di Figino, artista di punta alla corte sabauda fino al momento della sua morte. Sul tavolo di lavoro del poeta, che si apprestava a risistemare le carte di una geografia artistica nord-italiana, l'opera figurava come fonte aggiornatissima sull'argomento, perciò non poteva di certo mancare. Alla stessa maniera doveva essere arrivata voce al bresciano

148. Vedi capitolo 9.

149. *Ibidem*, p. 46.

150. Il poemetto è apparso in edizione critica moderna in ALONZO 2011; successivamente in *Panegirici*, pp. 9-222; alla cui introduzione rimando anche per una bibliografia critica più estesa.

151. Su Figino si veda il catalogo di PAVESI 2017; sul suo rapporto con i letterati rimando all'intervento di Camilla Colzani, COLZANI 2021.

che dalla stessa corte torinese il napoletano, proprio con quel testo, otteneva il primato di poeta a corte, e, l'anno successivo, il titolo di cavaliere per investitura del duca. Gigli non solo era a conoscenza di questa catena di eventi, ma si direbbe monitorasse i successi mariniani al punto da tenersi aggiornato sulle sue stampe più recenti.<sup>152</sup> Lo suggerisce ancora una volta *La Pittura*, nella «parte quarta ed ultima» del testo dedicata agli artisti «di diverse patrie»,<sup>153</sup> nella quale il bresciano descrive la destinazione finale del corteo di pittori, giunti «in bella ed amenissima campagna / più che di fior, d'amati frutti piena [...] in mezzo a cui giaceva / d'infinito valor tempio sublime». In questa ambientazione amena, gli artisti richiamati nei versi ricevono l'immane corona d'alloro e, con essa, la fama eterna concessa dalla gloria poetica. Il tempio che si erge nel mezzo della campagna viene descritto come un lussuoso edificio:

di vago ordin corinzio,  
 co' fondamenti di porfido eletto,  
 il suol di serpentino,  
 ed il superbo muro intorno cinto  
 di risonante e solido metallo,  
 con stabili colonne  
 di variato e lucido diaspro,  
 ch'avean le basi e i capitelli d'oro,  
 ch'alteri frontispici ergeano in alto,  
 e torreggiante al ciel cuppola vasta  
 di cedro incorottibile contesta,  
 d'argentee lastre adorna e ricoperta:  
 tutto da cima al piede ricamato  
 di forti e infrangibili diamanti.<sup>154</sup>

Questo ideale tempio, dalla struttura sontuosa e imponente, d'oro, diaspro e «solido metallo», sembra gemello a un altro tempio letterario che il poeta napoletano edifica nei versi dedicati alla regina di Francia Maria de' Medici, in

152. Un breve accenno a questo proposito anche in STOPPA 2003, p. 62. L'autore osserva l'insolita convergenza tra il testo del bresciano e quello della *Galeria* del poeta napoletano in relazione alla figura di Morazzone, e indica nell'*editio princeps* della raccolta poetica del 1619 il tramite tra i versi di Gigli e il pittore. Al di là dell'evidente discrasia cronologica da ricondurre a una svista dello studioso, che alludeva a una possibile edizione della *Galeria* edita nel 1615 della quale non vi è traccia, è evidente che i testi mariniani abbiano avuto una diffusione precoce ed immediata.

153. *La Pittura trionfante*, p. 51.

154. *Ivi*, p. 56.

un poemetto intitolato appunto *Il Tempio*, consegnato alle stampe nello stesso anno della *Pittura Trionfante*.<sup>155</sup> Nella descrizione mariniana, più lunga e dettagliata, la struttura «celeste, e santa»,<sup>156</sup> si erge irrobustita da contrafforti «e sproni, / che di sodo *diaspro* habbiano i denti»,<sup>157</sup> con chiara analogia di materiali con il testo del bresciano che prosegue a catena nel confronto tra i due passaggi in versi: se da un lato Marino avverte che «Né legno alcun, se non sol *cedro*, o lauro, / S'ammetta a fabricar correnti, o travi»<sup>158</sup> per la costruzione dell'edificio di Maria, Gigli osserva che «la cuppola vasta» del suo tempio è «di *cedro* incorrotibile contesta». E ancora, così come se la costruzione della *Pittura* è «tutto da cima al piede ricamato / di forti ed infrangibili *diamanti*», a sua volta, quello mariniano «Pur di *diamante* calcinato in auro / Habbia perni, e catene, e chiodi, e chiavi». <sup>159</sup> Leggendoli a confronto, insomma, i versi rievocano due edifici molto simili, di cui uno sembrerebbe quasi la miniatura dell'altro, perché Gigli ne condensa la descrizione in una sequenza più asciutta, ristretta a poco più di una dozzina di versi, a confronto delle 297 sestine mariniane.<sup>160</sup>

Il *Tempio* mariniano subisce insistite modifiche nei mesi concitati che precedettero la partenza del poeta per la Francia, andando a stampa nel 1615, con dedicatoria a Leonora Dori Galigai datata al 15 maggio. Da quando Marino lavora al testo a quando Gigli pubblica la sua *Pittura*, la cui dedicatoria risale invece al 28 ottobre 1615, passa perciò meno di un anno, un tempo ristretto, forse troppo per accogliere l'ipotesi di una rapida rielaborazione da parte dello scrittore lombardo del poemetto mariniano, che, oltretutto, viene diffuso in prima edizione dalla stamperia francese di Lione. Eppure Gigli era uno scrittore dalla penna facile, la cui produzione si concentra tutta in un paio di anni di attività. A questo proposito, Maddalena Spagnolo fa notare la sorprendente successione cronologica delle stampe dell'erudito bresciano: il 13 ottobre del 1615 Gigli scrive la *Prefazione* per *La gara*, idillio nato per il patrizio Marin Zane, nell'ottobre dello stesso anno pubblica la *Pittura* e, solo dopo due mesi, compone già la sua opera successiva, *Gli amori di Pallisca ovvero Magia verace*.<sup>161</sup> Nulla, in

155. Per questo si veda RUSSO 2008, ALONZO 2011; ma anche *Panegirici*, pp. 223-384; i riferimenti al testo sono presi da quest'ultima edizione.

156. *Panegirici*, p. 265, mio il corsivo.

157. Ivi, p. 268, mio il corsivo.

158. Ivi, p. 266.

159. *Ibidem*.

160. L'assonanza era già stata fatta notare dal commento critico al testo di Gigli curato da Barbara Agosti e Silvia Ginzburg, osservazione che qui si accoglie con la cautela imposta dalla ristrettezza cronologica che intercorre tra la pubblicazione dei due testi, distanti l'un l'altro di appena 5 mesi, si vd. *La Pittura Trionfante*, p. 80 n. 71.

161. SPAGNOLO 1996, p. 60.

sostanza, vieta di ipotizzare che una volta letto il poemetto di Marino l'erudito bresciano ne abbia estrapolato ciò che riteneva necessario per chiosare l'elenco del suo corteo poetico, aggiungendo così *in extremis* i versi sul tempio nella sua *Pittura Trionfante*. Dopotutto il *Tempio*, come il *Ritratto*, sotto la pesante veste dei retorici elogi alla Regina di Francia, era un testo intriso di riferimenti alle arti, e pertanto imperdibile per chi necessitava di aggiornarsi sulle letture artistico-letterarie. Come che sia, difficile sapere se queste analogie testuali derivassero da un canale di comunicazione diretto: Gigli e Marino condividevano gli stessi ambienti, collaboravano con gli stessi artisti, stampavano per gli stessi editori.<sup>162</sup> Sulla possibilità di un rapporto tra loro che vada oltre la semplice ricezione testuale bisognerà quindi scavare più a fondo.

### 3.9 *Valesio, Fialetti, l'editoria calcografica veneziana e un ritratto a stampa di Marino*

Si sta evidentemente perimetrando il confine di una realtà molto ristretta, che, nonostante la crisi che invase il settore dell'industria del libro nel primo Seicento a Venezia, vessata da una competizione estera sempre più agguerrita,<sup>163</sup> nelle editorie trovava nevralgici punti di ritrovo e collaborazione. L'industria libraria e calcografica lagunare vantava ancora, a inizio secolo, un buon numero di stampatori e incisori in attività, e una tendenza alla sperimentazione che rendeva le tipografie dinamiche e produttive. Sebbene quindi quella di Ciotti resti un indiscusso punto di riferimento per il poeta – testimoni incontrovertibili le lettere, dove, come si è detto, il senese figura tra i corrispondenti più affezionati – questo non impedì alle sue opere di raggiungere anche altri torchi. In questo quadro di percorsi mariniani in laguna bisognerà difatti riportare anche i nomi di Francesco Valesio e Odoardo Fialetti.

Di origini veronesi il primo, figlio di una generazione di artigiani del libro, Valesio possedeva un'attiva officina nel cuore della Serenissima. In qualità di libraio, incisore, illustratore e mercante collaborava con le più note editorie veneziane del tempo, tra cui andranno annoverate almeno quella di Evangelista

162. Ricordo che entrambi intrattenevano contatti con l'udinese Pietro Petracci e il bolognese Cesare Rinaldi. Il testo de *La Pittura trionfante* suggerisce inoltre una lunga serie di suggestioni che meritano ulteriori verifiche, tra cui l'accortezza con la quale Gigli descrive l'attività scultorea del lombardo Procaccini, ugualmente ricordata sia dal bergamasco Girolamo Borsieri che dal materano Tommaso Stigliani, con i quali è plausibile ipotizzare un contatto diretto. È evidente, ancora una volta, la ristrettezza di queste cerchie: vale la pena segnalare infatti che, in entrambi i casi di Borsieri e Stigliani, si tratta di conoscenze anche mariniane. Rimando a *La Pittura trionfante*, pp. 48-49.

163. Si veda il quadro storico ricostruito da MATTOZZI 1989.



Deuchino, di Girolamo Sarzina e del senese Ciotti. Fialetti invece, bolognese di nascita, uscito dalla bottega dei Carracci finì a Venezia «sotto la disciplina del Tintoretto», dove «per sempre rimase», come avvisa Carlo Cesare Malvasia nella sua biografia.<sup>164</sup> Il bolognese ebbe infatti una carriera tutta veneziana, in cui si distinse come *peintre graveur*, diventando un attore tra i principali nel campo del libro illustrato, tanto che, sebbene sia stato anche modesto pittore, esponente di un sincretismo stilistico all'incontro tra disegno carraccesco ed eredità tintorettesca, di lui le fonti ricordano le eccellenti qualità di disegnatore.<sup>165</sup> Fialetti fu incisore d'invenzione, di gran «dotrina» e «inzeppo», ricorda Boschini nella *Carta del Navegar Pitoresco*, qualità che gli valse l'apprezzamento di intellettuali e letterati con cui spesso collaborava.<sup>166</sup> In questo i due profili sono analoghi: tanto Fialetti quanto Valesio vantano importanti e numerose collaborazioni con i letterati del tempo, più o meno di grido. Basterebbe ricordare la partecipazione del veronese ai decori per il *Pastor Fido* di Guarini edito dai torchi di Ciotti, o i lavori di bulino per la *Venetia edificata* di Giulio Strozzi, su disegni di Bernardo Castello,<sup>167</sup> o ancora la collaborazione di Fialetti con Gigli, il bresciano appena citato, per cui il bolognese realizzò diverse illustrazioni, tra cui il frontespizio della *Pittura Trionfante*. Nota è anche l'impresa a quattro mani di Fialetti e Maurizio Moro,<sup>168</sup> canonico della congregazione di San

164. *Felsina Pittrice*, p. 228.

165. Laura Walters osserva che la pittura di Fialetti «might be described as based on that of the Carracci but informed by Tintoretto»; vd. *The Image of Venice*, p. 60.

166. Il più completo ritratto di Fialetti è fornito da Marco Boschini, che fu suo allievo, nella *Carta del Navegar Pitoresco*, BOSCHINI [1660] 1966, p. 467. Riporto pochi significativi versi: «Ho cognossu sto singular Autor, / Che 'l giera de gran vaglia in te 'l desegno, / L'haveva gran dotrina, e gran'inzeppo: / L'è sta in Pitura un bon caratador», in cui la «Pittura» nella quartina completa in chiusura un profilo che già il «desegno» e la «dotrina» rendono eccellente, qualità che enfatizzano dell'artista l'abilità nel disegno e il suo spessore erudito. Ad oggi, in realtà, si ha un catalogo ancora incompleto dei disegni realizzati da Fialetti, ne mancano difatti di autografi, e spesso è difficile riconoscere le iconografie di quelli noti nelle incisioni, le quali al contrario, si aggirano attorno a un numero di 450 opere, schiacciante se lo si confronta con la quantità di prove su tela. Su di lui si veda anche la biografia di MAUGERI 1997.

167. Rimando a COCCHIARA 2010, p. 15 e 32 nota 46; ma anche EADEM 2011, p. 200 e note. Per un regesto di collaborazioni letterarie tra Valesio e i poeti anche TERZOLI 2009, p. 307.

168. Per un quadro di incontri non casuali varrà allora la pena ricordare che Moro, appena qualche anno prima degli *Scherzi*, aveva collaborato con Marino all'allestimento di una raccolta di liriche, la *Celeste lira*, andata a stampa per i torchi di Evangelista Deuchino nel 1612; Pietro Petracchi, *La celeste lira di Pietro Petracchi. Componimenti di diversi eccellentissimi autori sopra il santissimo sacramento della Eucarestia*, presso Evangelista Deuchino, 1612. All'interno della raccolta compaiono tre sonetti mariniani e un insieme più corposo di versi di Moro.

Giorgio e poeta di argomenti sacri tutt'altro che ostile ai temi licenziosi, da cui nacquero *Gli Scherzi d'Amore* andati a stampa nel 1617 per l'ambasciatore spagnolo Baron Roos:<sup>169</sup> una *suite* di figurine in cui Venere e Cupido si ripetono per tredici volte in pose differenti, accompagnate da tredici terzine scritte da Moro.<sup>170</sup> In definitiva il dialogo con i letterati era tanto familiare per entrambi che nel catalogo delle loro collaborazioni non poteva mancare il nome di Marino.

E difatti nel *corpus* di Valesio figurano anche tre frontespizi nati per edizioni mariniane: le *Rime* del 1605 edite da Ciotti, la *Sampogna* uscita nel 1620 per Giunti e l'*Adone* del 1623, prodotto dai torchi del Sarzina, per cui l'incisore allestisce un frontespizio moderno, privo di architetture, lirico e descrittivo.<sup>171</sup> Il monogramma «OF» di Fialetti si ritrova invece nei due frontespizi per *La Pittura* e *La Musica* che impreziosiscono l'edizione delle *Dicerie* andate a stampa per Giacomo Violati nel 1614,<sup>172</sup> a riprova che qualche tragitto veneziano è dunque

169. Di passaggio per Venezia nel 1608, Roos commissiona la *suite* a Fialetti e Moro in occasione del suo matrimonio, officiato nel 1616. Nominato tuttavia ambasciatore spagnolo nello stesso anno, Roos decise di partire subito dopo le sue nozze alla volta di Roma, si veda WALTERS 2012.

170. Moro era per lo più poeta di argomenti sacri. Da indagare la tendenza a scrivere componimenti in stretto contatto con le arti figurative, come i versi in onore di Carlo Saraceni e Albrecht Dürer *La passione di N. S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga spostata in ottava rima dal R. P. D. Mauritio Moro*, In Venetia, appresso Daniel Bissuccio, 1612; *Dogliose lagrime nella morte del celebre pittore, il sig. Carlo Saraceni venetiano, et lodi all'Illustrissimo sig. Giorgio Contarini da' scrigni dedicate. Dal padre d. Mauritio Moro*, In Venetia, appresso Iseppo Iberti, 1620.

171. Sulle edizioni mariniane già BOILLET 2001; TERZOLI 2009 e COCCHIARA 2011. Segnalo che sia la stampa Ciotti del 1605, che l'*Adone* del 1623, sono sfuggite al regesto di Giambonini, in cui si indica solo la seconda parte delle *Rime* dello stesso anno, edite sempre da Ciotti, e un'edizione dell'*Adone* del Sarzina del 1623, che è però altra rispetto a quella corredata dal frontespizio dell'incisore veronese; cfr. GIAMBONINI 2000, vol. I, num. 4; 105. Cocchiara prende come riferimento per la stampa della *Sampogna* una riedizione del testo già edito un anno prima, sempre per Giunta; vd. GIAMBONINI 2000, vol. I, num. 177-181.

172. Nessuno di questi casi è menzionato nelle carte del poeta, in cui non vi è riscontro per committenze o indicazioni riguardo ai lavori degli incisori. Nemmeno il biografo Malvasia, fedele marinista, accenna alla possibilità di un rapporto con il poeta, si vedano le pagine della *Felsina Pittrice*, vol. 1, p. 228 e sgg. Il silenzio delle carte mariniane sorprende data «l'attenzione quasi ossessiva con cui il Marino seguiva le edizioni delle sue opere», per usare calzanti parole di Maddalena Spagnolo che ragionava, in questa occasione, sul rapporto del poeta con Fialetti, aggiungendo che «data la sua ben nota sensibilità figurativa, è lecito supporre che lo stile di questo artista bolognese – peraltro così vicino a quello del Palma che il Marino stimava moltissimo – gli fosse quanto meno gradito»; cfr. SPAGNOLO 1996, p. 59. Vedi anche SCHÜTZE 1992, ripreso in LAZZARINI 2011. A sostegno delle parole della studiosa si ricorda che proprio negli anni in cui Marino intratteneva scambi con Palma, dei quali si è detto, l'incisore collaborava con il pittore al *Vero modo et ordine per dis-*



FIG. 16 Francesco Valesio (da Simon Vouet), *Ritratto di Giovan Battista Marino*, stampa, 8,2 × 12 cm, Milano, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, inv. RI p. 111-47, 1633

sfuggito alle trattative riportate nelle lettere mariniane, dove il poeta non accenna a nessuna di queste imprese, sebbene abbia evidentemente fatto ricorso ai bulini lagunari per le riedizioni dei suoi testi. In almeno un caso è persino probabile che il contesto mariniano si sia avvalso del bulino di Valesio anche in anni più maturi. La firma di Valesio («F. Valesio») sigla una stampa di piccole dimensioni che ritrae il poeta in un medaglione ovale (FIG. 16 e TAV. 10), sulla quale è bene soffermarsi un momento, perché esempio eloquente della collaborazione assidua che Marino e la sua cerchia manteneva con le stamperie veneziane.

*segnar tutte le parti et membra del corpo humano*, manuale di disegno ideato da Fialetti per il quale Palma incise due tavole. Al testo, edito nel 1608, seguì un'opera analoga dal titolo *De Excellentia et Nobilitate delineationis Libri Duo*, andata a stampa nel 1611 sempre a firma di Fialetti. Sui manuali di disegno di Fialetti si veda soprattutto il contributo di Alexandra Arvilla Greist apparso sul *Burlington Magazine*, ARVILLA GREIST 2014; prima BURY 2001; per la loro importanza in relazione al dibattito sul disegno rimando a PIERGUIDI 2011b. Questo tipo di prodotti nel Seicento si moltiplicarono in esempi numerosi, per un quadro si vedano almeno MAUGERI 1984; PIGOZZI 2012.

Anzitutto è bene precisare che, nonostante le considerazioni di una critica incerta, che ne ha discusso in più sedi l'attribuzione, l'opera andrà ricondotta alla firma del veronese e non a quella di Giovan Luigi Valesio, incisore bolognese e amico di Marino sul quale si tonerà a discutere a breve,<sup>173</sup> il cui monogramma è tuttavia facilmente riconoscibile nella sigla «VALo». In questo caso, l'iconografia mariniana scelta da Francesco Valesio non è nuova, ma deriva da un originale a olio su tela di Simon Vouet, o meglio, si basa più probabilmente sulla stampa di Johann Friedrich Greuter che riproduce a sua volta il ritratto del poeta a partire dall'originale del francese.<sup>174</sup> Greuter era originario di Strasburgo, ma viveva a Roma dal 1603, e soprattutto aveva bottega alla «guglia di San Macuto»,<sup>175</sup> lì dove ad apertura di secolo gli Umoreisti avevano ufficializzato la loro nascita, e dove Marino, come si è detto, aveva trascorso i suoi primi anni romani.<sup>176</sup> Poiché geograficamente vicinissimo alla culla mariniana non stupisce che dalla sua stamperia sia stato fatto recapitare a Parigi il ritratto del poeta che correda l'antiporta dell'edizione dell'*Adone* apparsa per Oliviero da Varano nel 1623 (FIG. 17).<sup>177</sup> L'immagine, finemente lavorata, raffigura Marino incoronato d'alloro e agghindato di gorgiera e pelliccia, sulla quale si intravede la croce del cavalierato di Malta; la cornice che lo racchiude riporta in latino la scritta «Eques Ioannes Baptista Marinus». Dal modello francese Valesio, che lo riprende in controparte, non cita pedissequamente la scritta, che sostituisce con una più precisa descrizione de «Il Cavalier Marino d'età d'anni LVI».<sup>178</sup> La modifica del veronese potrebbe indicare con maggiore esattezza l'occasione per cui il ritratto nasce: sebbene infatti la stampa di Valesio sia oggi nota in un buon numero di esemplari, in un caso almeno, quello conservato al Castello Sforzesco di Milano, riporta sul retro un sonetto di Gaspere Simeoni, intitolato *Ad Herode* (FIG. 18).

173. Vd. *infra* cap. 5.

174. Il dipinto era ancora sconosciuto a Jaques Thuillier quando redasse il catalogo di Vouet nel 1965 su «Saggi e memorie di storia dell'arte», DARGENT THUILLIER 1965, p. 40, A 3; in quell'occasione lo studioso datava la stampa al 1615. Una foto del dipinto è stata in seguito pubblicata da Arnauld Brejon de Lavergné nel 1980, indicata come in collezione privata a Milano. Olivier Bonfait sottolinea la rarità dell'oggetto, in quanto unico esempio di ritratto di poeta a noi pervenuto a olio su tela, in un insieme di letterati effigiati invece su carta, vd. *Simon Vouet en Italie*, p. 96.

175. BORZELLI 1898, p. 52.

176. Vd. cap. 1.

177. Su di lui GUERRERI BORSOI 2002.

178. Il ritratto inciso da Greuter è registrato da GIAMBONINI 2000, vol. I, num. 1; per l'incisione si veda invece HOLLSTEIN 1996-2021, vol. 35, pp. 152-153, n. 76, a cui rimando anche per il numero esteso di varianti dell'immagine elencate a p. 152. Sul ritratto di Valesio invece si veda SALSI 1986, p. 572. La versione che si riproduce qui appartiene alla collezione Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano.



Per inquadrarlo brevemente, Simeoni fu poeta latino e volgare, nonché segretario dei brevi di Innocenzo X, ma soprattutto, per quanto concerne Marino, fu censore dell'Accademia degli Umoristi sotto il principato di Camillo Colonna. Gaspare assistette e prese dunque parte all'attività di recupero e difesa dei testi mariniani messa in atto dall'Accademia dopo la morte del poeta, avvenuta il 25 marzo del 1625, che coinvolse prima di tutto l'*Adone*, e, a seguire, alcuni di quei scritti rimasti in forma manoscritta e mai dati alle stampe, come il poema per *La Strage degli Innocenti*.<sup>179</sup> Il testo, incompiuto, vide la luce sette anni dopo la morte di Marino in tre edizioni: una napoletana (Beltrano 1632), una romana (Mascardi 1633) e un'ultima veneziana (Scaglia 1633).<sup>180</sup> Di queste, tutte riportavano il ritratto di Valesio dopo il frontespizio, mentre il sonetto di Simeoni, oltre a figurare in altre edizioni successive del testo, apriva la stampa romana del 1633. La concomitanza dei due nel foglio milanese chiarisce quindi incontrovertibilmente che il ritratto inciso da Valesio per il poeta nel suo cinquantaseiesimo anno di età, ovvero l'ultimo della sua vita, veniva usato dagli accademici umoristi per decorare le prime pagine delle stampe postume mariniane, come la *Strage*.

È chiaro, a questo punto, che con Fialetti e Valesio si completa una ghirlanda di nomi che accerchia, tocca, include Marino e le sue opere, ma non gode di versi d'elogio di ritorno nelle opere più ufficiali del poeta. Su questa scelta, quasi autocensoria da parte di Marino, possono aver avuto peso motivazioni diverse, come l'esistenza o meno di un contatto diretto con gli incisori, la frequenza con la quale dimostravano la loro disponibilità alla collaborazione, ma soprattutto l'esistenza di un rapporto di amicizia con il poeta, che, come si è visto, è tra i veri discriminanti delle scelte artistiche mariniane. Senza contare le loro trattative con l'aristocrazia inglese a Venezia. I due, coerentemente con molti editori calcografici attivi in Italia al tempo, in qualità di fini intenditori oltre che di artisti d'invenzione, svolgevano attività di compravendita di oggetti d'arte per conto dei nobili veneziani, che si rivolgevano a loro per affidabili *expertise*. Fialetti gestiva i rapporti con un'alta borghesia inglese appassionata di arte veneta a cui appartenevano nomi come William Cecil, Baron Roos, Thomas Howard e sua moglie, Aletheia Talbot, ma anche Henry Wotton, uno dei primi a servirsi dell'allievo di Tintoretto dopo averlo conosciuto nel 1606,<sup>181</sup>

179. CARMINATI 2008; IOVINE 2021. Sulla censura dell'*Adone* soprattutto CARMINATI 2008, cap. VII.

180. Per le edizioni del testo rimando a GIAMBONINI 2000, il quale registra altre tre ristampe del poema (a Bologna, Torino e Milano).

181. A questa data risale una lettera di Wotton in cui si fa il nome dell'incisore bolognese, rimando a PEARSALL SMITH 1907, vol. 1, p. 210.

### 3. VENEZIA

ed esserne diventato un grande estimatore diretto.<sup>182</sup> Per suo tramite probabilmente anche Valesio entrò in contatto con Henry Wotton,<sup>183</sup> e con Daniel Nijs, il potente mercante collezionista da cui è partita questa rassegna di nomi.

Si chiude così un cerchio di conoscenze note che rappresenta una fetta del contesto veneziano di primo Seicento, vicino alle editorie e vicino al poeta, ma, contemporaneamente, vicino anche alla linea protestante di Giacomo I. Se Marino, sfumata definitivamente la possibilità di una fuga londinese, scelse di continuare a servirsene negli anni, come dimostrano i frontespizi per le edizioni mariniane degli anni venti, non sorprende che ne abbia però escluso i nomi da una poesia che, agevolata com'era dalle finanze di Luigi XIII, di necessità si faceva man mano sempre più filofrancese.

182. Di Fialetti Wotton possedeva sei opere d'arte. Sul contenuto della collezione dell'ambasciatore inglese PANZARIN 2000; tra le opere anche i quattro ritratti di Dogi che, come commenta Laura Walters, «are the most Tintorettesque of Fialetti's work», cito da WALTERS 2012, pp. 246-247. Grazie alla mediazione dell'incisore Wotton riuscì a entrare in possesso di numerosi disegni di Andrea Palladio, si veda COCCHIARA 2010.

183. Un quadro dei rapporti tra Fialetti e i committenti inglesi in WALTERS 2012.





4.1 *Marino mediator: Bernardo Castello e le sue Veneri*

In questi percorsi, in cui, com'è ormai chiaro, le diverse realtà geografiche visute dal poeta si mescolano abbattute da meccanismi di comunicazione volatili ed efficaci, e non sempre, come si è appena visto, Marino ne imprime il segno sulla sua opera, è difficile comprendere quando esattamente Genova fa irruzione nel panorama mariniano. Sono soprattutto gli anni che precedono l'ingresso alla corte di Torino quelli in cui il poeta si confronta con la produzione pittorica genovese, merito, in parte, delle soste in casa di Giovan Carlo Doria,<sup>1</sup> mecenate e promotore delle arti in possesso di una straordinaria collezione che Marino non mancò di onorare nella prefazione della *Galeria*. È tuttavia noto agli studi che, così come accade con la pittura veneziana, anche le prime suggestioni figurative genovesi risalgono ad anni napoletani. Il poeta familiarizzò con la pittura ligure già nella collezione di Matteo di Capua,<sup>2</sup> dove poté ammirare alcune prove di Luca Cambiaso di cui i suoi testi conservano memoria: nelle *Rime* del 1602 figura un madrigale dedicato a *Lazzaro risuscitato di mano di Luca da Genova*, la cui collocazione – indica il poeta con una frase di esergo

1. Su Giovan Carlo Doria, committente, mecenate e promotore di artisti e letterati, da qui in avanti il riferimento è a Viviana Farina in FARINA 2002. Le ricerche della studiosa, oltre a fornire un'accurata descrizione degli inventari della collezione Doria, offrono un ricco spaccato della vita culturale che si raccoglieva in casa del mecenate ligure che è ancora di imprescindibile riferimento per osservazioni di contesto artistico e letterario sulla Genova del tempo. Per i rapporti tra Marino e Giovan Carlo si veda soprattutto ivi, pp. 41-84.

2. I rapporti tra Napoli e Genova generavano un movimento di influenze biunivoche: anche la collezione di Marcantonio Doria, fratello di Giovan Carlo, come prova l'inventario che ne registra i beni datato 1620, vantava un buon numero di emergenti artisti napoletani. Quadri per lo più di soggetto devozionale che costituivano un insieme omogeneo in contrasto con i gusti del fratello, a cui invece apparteneva una raccolta di opere di più ampia diversità. Per i rapporti economici tra Genova e Napoli si veda almeno MUSI 1996; per una visione sulle traiettorie mercantili legate alla compravendita d'arte tra le due città ZEZZA 2016. Sulle collezioni dei due fratelli e i rispettivi inventari vd. FARINA 2002, p. 192 e sgg.; sui meccanismi di circolazione delle opere tra Genova e Napoli si veda l'intervento di Andrea Zezza in *Napoli, Genova, Milano*, p. 59 e sgg.

che anticipa il componimento – era la «galeria del Signor Principe di Conca, grande Ammiraglio del Regno di Napoli».<sup>3</sup> Fin dalla culla partenopea Marino assorbì i primi stimoli artistici e letterari della cultura genovese, alcuni dei quali si tradussero a seguire in rapporti duraturi, come quello già menzionato con il poeta Angelo Grillo.

Bisognerà allora tornare di qualche anno indietro rispetto al Marino in cerca di protezione a Londra, e rivolgersi nuovamente al poeta di rientro a Roma nel 1602, dopo la prima incursione veneziana, in un periodo ancora propizio per la protezione garantita dalla corte aldobrandina e dallo scambio con gli intellettuali della neonata accademia degli Umoristi. In questi anni romani, prima che arrivasse il principe Doria e la sua preziosa collezione di opere d'arte a occupare le carte mariniane, Genova era essenzialmente un nome: Bernardo Castello, pittore che negli scritti del poeta vanta una frequenza impareggiabile di occorrenze, paragonabile nel numero forse solo a quella di Cavalier d'Arpino.

Castello nasce nel 1557 a Genova, dove, fatta eccezione per alcune sporadiche occasioni, si esaurì tutta la sua carriera.<sup>4</sup> Per questa ristrettezza geografica del suo percorso di artista per lungo tempo la storia critica ha delineato di lui un profilo inquieto, irrisolto, riscattato solo dalle ricerche degli ultimi decenni che hanno, al contrario, progressivamente rivendicato la modernità di questo erede di Luca Cambiaso,<sup>5</sup> eccellente ritrattista, ottimo frescante e pittore da cavalletto molto apprezzato nel locale. Man mano la limitatezza del suo operato nel genovese ha difatti costretto gli studi a confrontarsi con un percorso artistico che pure beneficiava delle aperture concesse verso le altre corti d'Italia, a cui

3. Cito da *Lira*, I, p. 386, il testo del madrigale è ivi, p. 386. Il componimento confluirà poi nella *Galeria* 122. L'opera cui fa riferimento Marino è stata riconosciuta nelle collezioni di Matteo di Capua grazie al confronto con gli inventari della collezione, rimando per questo ai contributi di Andrea Zezza e Carlo Caruso in *Arti e lettere a Napoli*; si veda anche Zezza e Romana Gaja in *Napoli, Genova, Milano*, pp. 60-61; pp. 145-160.

4. È accertato il suo soggiorno ferrarese, nel quale ebbe modo di entrare in contatto con Torquato Tasso, mentre, secondo Soprani, Castello si rifiutò di trascorrere del tempo alla corte Sabauda di Torino, lavorando per il Duca dalla città ligure. Più complesso il rapporto con Roma: Soprani segnala un solo soggiorno capitolino del pittore datandolo al 1604, ma, grazie al carteggio con Gabriello Chiabrera, sappiamo che Castello era a Roma già nel 1603. Antonetta De Robertis, sulla base di alcuni riscontri iconografici, ipotizza inoltre la presenza dell'artista nell'Urbe già negli anni novanta del Cinquecento. Rimando a SOPRANI RATTI 1768, pp. 150-164; DE ROBERTIS 2019. Sulla formazione giovanile dell'artista si veda anche ZANELLI 2015, mentre il catalogo della sua opera, già citato in queste pagine, è ancora nell'edizione di Regina Erbentraut, ERBENTRAUT 1989; il volume è un fondamentale primo ragguglio sull'opera dell'artista, ma alla luce delle ricerche degli ultimi decenni necessita di un aggiornamento.

5. Gli studi di Antonetta De Robertis sottraggono il pittore al profilo del rigido campanilista a cui lo condannano le fonti coeve; cfr. DE ROBERTIS 2019.

il pittore accedeva per le sue qualità cortigiane, ovvero per l'ottima capacità di intrattenere rapporti con i mecenati e gli intellettuali del tempo che gli offrivano, talvolta, la possibilità di valicare il confine regionale. Dietro alle sue soste veneziane, ferraresi e fiorentine stavano spesso gli intenti di alcuni nomi delle lettere che avevano con lui un dialogo amichevole, Soprani ne ricorda qualcuno:

fra' Poeti non fu già il Tasso l'unico amico, e lodatore del nostro Pittore. Molti altri ancora pur cospicui con parzialità l'amarono, e con armoniosi sensi lo celebrarono. Fra questi furono Don Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Lorenzo Cattaneo, Gabriello Chiabrera, Scipione de' Signori della Cella, Tommaso Stigliani, e Gio. Battista Marino.<sup>6</sup>

L'elenco fa eco a molti nomi già citati in queste pagine e conferma l'immagine di un contesto letterario geograficamente diversificato ma compatto, nonché molto attivo sul territorio nazionale, a cui Bernardo afferisce anche dalla più periferica posizione genovese. Non è un caso che Soprani, nella biografia dedicata all'artista nelle *Vite* dei pittori genovesi, esordisca presentando al lettore due temi portanti della carriera del pittore: l'abilità da ritrattista e il rapporto con i poeti.<sup>7</sup>

Quando lo conobbe Marino, Castello era già un nome nel mondo delle lettere: aveva alle spalle la collaborazione con Tasso, da cui nacquero le illustrazioni della *Gerusalemme Liberata* del 1590,<sup>8</sup> e un avviatissimo rapporto di amicizia con il poeta genovese Gabriello Chiabrera, il cui ruolo negli apparati iconografici realizzati dal pittore per le residenze nobiliari genovesi è stato ampiamente chiarito dalle ricerche.<sup>9</sup> Si datavano inoltre ad almeno vent'anni addietro i primi movimenti in direzione della capitale,<sup>10</sup> dove il pittore, quan-

6. Cito da SOPRANI RATTI 1768, p. 152; a questo elenco fa eco la lista invariata di Baldinucci in *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 703. Sarà soprattutto Chiabrera a influire in maniera significativa sulla carriera dell'artista, il quale costruirà sulla collaborazione con il poeta savonese il proprio profilo di pittore colto. La bibliografia a riguardo è ormai estesa, si vedano almeno FUSCONI 1978; STAGNO 2008; LUKEHART 2012; DE ROBERTIS 2019.

7. A proposito dell'attività di ritrattista per i poeti di Castello, segnalo il ritrovamento del ritratto di Gabriello Chiabrera da parte di Anna Orlando, vd. ORLANDO 2022.

8. Bernardo Castello è al lavoro sul testo di Tasso dal 1586. A lui sono da ricondurre le invenzioni delle illustrazioni, mentre le incisioni sono state realizzate in collaborazione con Agostino Carracci e Giacomo Franco. Su questo, oltre a *Donne, cavalieri, incanti, follia*, anche *Le stampe dei Carracci*, pp. 160-161.

9. Per il contributo di Chiabrera nei cicli ad affresco realizzati dall'artista vd. MORANDI 2003; STAGNO 2008.

10. Più di qualche incursione in territorio capitolino avviene con il supporto di Chiabrera. Castello non mancò, ad esempio, di consegnare all'amico poeta due opere da indi-

do Marino vi mise piede, aveva già fatto recapitare la pala d'altare con *San Vincenzo Ferrer predica davanti all'imperatore Sigismondo al Concilio di Costanza*, committenza eseguita per i fratelli Benedetto e Vincenzo Giustiniani, che nel 1584 la esposero in Santa Maria sopra Minerva.<sup>11</sup> Quando quindi arrivò a Roma, tra il 1603 e il 1606, Bernardo non era sconosciuto ai poeti, e tantomeno lo era a Marino che con lui era in contatto almeno dal 1603, anno della prima lettera nota che attesta del loro scambio. Una conoscenza molto precoce tra loro – avvenuta probabilmente per via di terzi – spiega anche perché nella prima delle missive dirette dal poeta al pittore si assista a un dialogo già avviato in cui Marino affronta in *medias res* questioni non altrove annunciate. Chissà anzi che il poeta non faccia parte di quegli amici «già conosciuti» dal pittore a cui allude Chiabrera in una lettera scritta a Castello il 5 aprile del 1603, rallegrandosi con lui del soggiorno appena trascorso dall'artista nella capitale, che «sarà stato di conforto a' pensieri di questo mondo ancora, poiché ella ha veduto amici già conosciuti, e fattine de' nuovi».<sup>12</sup> Il carteggio mariniano conferma d'altronde che le dinamiche tra loro erano collaudate, coerenti con la legge del baratto che alimenta tutti i dialoghi culturali di Marino: il poeta invia i suoi versi sollecitando il pittore a ricambiare con opere d'arte, insiste sullo scambio facendo leva sulla posizione di privilegio che ricopre a corte e promette che ne farà mostra al suo «signore», l'Aldobrandini, inoltre, in chiosa a ogni missiva, non dimentica di porgere saluti a una cerchia di intellettuali genovesi a lui evidentemente già familiare.<sup>13</sup> Spassionatamente e senza mezzi termini chiarisce così all'artista di essere nella posizione di poterlo promuovere nel contesto romano da lui stesso da poco conquistato, sempre in cambio, naturalmente, di opere d'arte e di un dialogo ininterrotto con gli esponenti dell'ambiente figure.

rizzare a importanti prelati quando il savonese prese la via di Roma nel 1591; vd. MORANDO 2003, p. 22. L'epistolario traccia fedelmente gli spostamenti del pittore: sappiamo che al primo di marzo del 1604 Castello ancora non aveva preso la via dell'Urbe, dal momento che il poeta osserva che «Ho gran contentezza, ch'ella vada a Roma», mentre è di nuovo a Genova nel febbraio del 1605, quando ragiona sull'opportunità di un secondo soggiorno capitolino richiestogli da Vincenzo Giustiniani per la realizzazione del ciclo di storie di Psiche nella sua Villa di Bassano Romano. Al tentennamento del pittore Chiabrera risponde «Del ritorno di V. S. a Roma, poiché si indugierà, ne ragioneremo»; cito, rispettivamente da MORANDO 2003, pp. 132 e 136.

11. Le biografie di Soprani e Baldinucci riportano per la pala erroneamente la data del 1604. Tuttavia, Ratti già annotava che la «composizione in particolare sente alquanto dello stile antico», osservazione accolta e confermata dagli studi più recenti. Si veda per questo SOPRANI RATTI 1768, pp. 159-160; e per le nuove considerazioni DE ROBERTIS 2019.

12. MORANDO 2003, p. 126.

13. Tra i nomi degli intellettuali che Marino ricorda nelle lettere a Castello: Giovan Vincenzo Imperiale, Scipione Della Cella e Gabriello Chiabrera.

Gli effetti di questo *do ut des* sono registrati dal carteggio, che ripercorre una catena di eventi che ha inizio nel 1603, quando l'artista realizza per il poeta due *Veneri* su tela.<sup>14</sup> Di queste opere, che figurano in assoluto tra le prime committenze mariniane, il poeta parla in un gruppo di missive che apre la corrispondenza con l'artista, da cui si intuisce che il soggetto è stato realizzato da Bernardo in due versioni, entrambe dello stesso anno. Marino non dichiara il motivo della committenza, ma ciò che interessa è il tono delle lettere, da cui si capisce che la trattativa gode di una certa priorità. Il carteggio non cela infatti la fretta con la quale l'opera era stata impacchettata per prendere la via di Roma; fretta che rischiava di comprometterne irrimediabilmente la riuscita («essendo la dipintura assai fresca in quell'invoglio, dove era avviluppata, si son cancellati tutti i colori, e le fila, che l'erano attorno, hanno segata la tela in modo che vi son rimasi i segni indelebilmente»),<sup>15</sup> tanto che l'opera «mi è pervenuta tutta guasta alle mani»,<sup>16</sup> informa il poeta. Il pronto intervento sulla tela danneggiata dal viaggio spettò al più vicino amico e collaboratore di Marino di quegli anni, il Cavalier d'Arpino, che riuscì a salvare *in extremis* l'opera. Nella lettera successiva il poeta sente di poter tranquillizzare l'artista genovese perché

La *Venere*, sì come V. S. mi scrisse, fu portata dal signor cavaliere Arpino, il quale con somma diligenza di sua mano la ritoccò in alcuni luoghi non molto notabili; perché nel resto non volse metterci mano, sì per modestia, come anche perché gli pareva difficilissimo il potere immitar bene la sua maniera, e far che i colori nuovi e freschi non si conoscessero dagli altri temperati per altra mano. *Comunque fusse, basta che il quadro è ridotto a tale, che V. S. potrà contentarsi che sia veduto; ed è stato fin qui sommamente lodato da tutti*, ed in particolare dal detto signor cavaliere, il quale la saluta e riverisce di tutto cuore.<sup>17</sup>

In quel «potrà contentarsi che sia veduto» si ha un'idea del valore pubblico di questa committenza mariniana, in parte oggetto di «consolamento e refrigerio» privato, come enfatizza il poeta nella missiva successiva,<sup>18</sup> in parte

14. Le opere non sono state identificate, vd. ERBENTRAUT 1989; per le lettere rimanendo allo schema in appendice da 24 a 30 ca.

15. G 24, 1603.

16. *Ibidem.*

17. G 25, 1603, mio il corsivo.

18. Così enfatizza Marino: «Signor Bernardo mio caro, credami V. S., ché gliele giuro con quella integrità d'animo, con cui l'amo ed onoro tanto, che in questa mia indisposizione non ho altro consolamento e refrigerio maggiore che la *Venere* di V. S., la quale mi ho fatta porre a riscontro del letto e tutti di la vagheggio», G 26, 1603. Sulla tela il poeta fa mostra di un esagerato protezionismo: «[...]ne sono ingelosito in guisa, ch'essendomene con grande istanza da molti cari amici chiesta la copia, l'ho negata a tutti; perciocché se bene il

*passe-partout* pensato per introdurre l'artista alla cerchia romana del poeta. Il rischio di fallimento di questa fece crescere la premura del pittore, che promise al poeta una copia non appena saputo delle sventurate condizioni della tela («In quanto all'altra *Venere*, che V. S. per sua gentilezza mi promette, io non ardisco di ricusare il favore»),<sup>19</sup> ma anche la stima del «detto signor cavaliere», il d'Arpino, che dopo aver soccorso la prima *Venere* entra d'ufficio nelle dinamiche con il genovese. E che la committenza mariniana abbia stabilito un triangolo di contatti lo si capisce appena un anno dopo, quando Marino smista la posta e consegna «subito di mia mano l'inclusa al signor cavalier Arpino, il quale ringrazia V. S. [Castello] di tutto cuore, e già supplisce a questo debito con esso lei per una sua risposta particolare, sì come potrà veder nella posta».<sup>20</sup> In qualità di tramite, il poeta non fa altro che rimpinguare una carriera di per sé notevole – quella del genovese – che elencava già, come si è detto, ramificate conoscenze erudite, imprese di fama nazionale, e nomi di garanti molto vicini alla corte pontificia, come i Giustiniani. La mossa pubblicitaria, ad ogni modo, ebbe effetto immediato e, un anno dopo la consegna della prima guasta *Venere*, Marino comunica al pittore il buon esito di un'impresa più grande:

Io ho parlato a monsignor Giusto, per avere il sito della tavola e l'istoria, accioché V. S. possa aver tempo di farsi onore; ed ha promesso di risolvermi fra pochi giorni. Saremo poi col detto signor cavaliere [d'Arpino], e le manderemo i lumi nella maniera che vanno.<sup>21</sup>

Si fa riferimento a una vicenda nota, che si ritiene tuttavia di dover ripercorrere perché necessaria a osservare, senza filtri né retorica, l'immagine del ruolo cortigiano acquisito dal poeta al seguito del cardinale Aldobrandini.<sup>22</sup>

bello e 'l bene è per se stesso naturalmente comunicabile, di questa bellezza nondimeno voglio io esser tirannicamente solo il goditore» (*Ibidem*), e il passo apre inoltre uno spiraglio su di una questione complessa, che è quella del mercato delle copie, tema sul quale Marino si dimostra assai sensibile in più di un'occasione. A questo proposito, vale la pena riportare il commento del caso specifico: «Intendo che la mia *Venere* V. S. la vuol mandare al signor Rocca, perché poi la dia a me. Priegola che quando sarà finita, voglia indirizzarla immediatamente a me, non perché il detto gentiluomo non sia persona confidentissima, ma io ne son tanto geloso, che non vorrei che mi fusse fatta qualche burla, cioè di farla copiare e poi cacciarmi una copia in mano; poichè in Roma ci sono uomini che copiano con tanta diligenza, che alle volte non si conosce l'esempio dall'esemplare», G 29, 1604.

19. G 25, 1603.

20. G 28, 1604.

21. G 28, 1604.

22. La vicenda è più ampiamente dettagliata in BRUGNOLI 1957, a cui rimando; ma anche EBENTRAUT 1989, p. 38.

4.2 *La tavola per San Pietro «a dispetto dei maligni mirabile»*

Il «monsignor Giusto» menzionato da Marino era difatti, al tempo, il prelado della fabbrica petrina, impegnato, proprio negli anni della missiva, nei lavori avviati da Clemente VIII nella basilica. Sul finire del Cinquecento il pontefice aveva inaugurato una significativa campagna di interventi nei siti di San Pietro e San Giovanni in Laterano, funzionali a preparare la città pontificia al Giubileo del 1600, che si presentava come un'occasione imperdibile per ostentare, alle folle di pellegrini in arrivo, la rinnovata immagine del casato Aldobrandini. Tra i cantieri avviati in questi anni per l'occasione,<sup>23</sup> quello del ciclo delle storie di San Pietro nella basilica omonima è probabilmente l'ultimo a essere portato a compimento.<sup>24</sup> Le pale dovevano servire a decorare gli altari posti sulle facce dei pilastri che sorreggevano la cupola, che erano ancora spoglie, e per le quali il pontefice chiese la realizzazione di un ciclo di storie petrine. Tra gli artisti chiamati all'impresa sfilava una schiera di maestranze toscane: Cristoforo Roncalli, Domenico Cresti, Ludovico Cigoli, Francesco Maria Vanni. Faceva eccezione il romano Baglione, a cui si accompagnava in origine il concittadino Celio, sostituito *in itinere* da Passignano. Nella preponderante presenza di artisti toscani, la cui tradizione pittorica era molto cara al gusto collezionistico clementino, la provenienza forestiera del ligure Castello disorienta.<sup>25</sup> Il genovese poteva contare sul sostegno del cardinal Pinelli e di Benedetto Giustiniani, a cui principalmente si deve il suo ingresso in un'impresa di tanta visibilità pubblica,<sup>26</sup> ma l'epistolario mariniano rivendica anche il ruolo decisivo giocato da Marino in questo affare, il quale, alle spalle di raccomandazioni ben più prestigiose, si spese invece per sbrogliare questioni pratiche, relazionali ed economiche, così da favorire l'impresa dell'amico nel

23. Contemporaneamente alla basilica di San Pietro si lavorava ad esempio al ciclo di Costantino nel transetto di San Giovanni in Laterano, si veda CHAPPEL KIRWIN 1974; e RÖTTGEN 2002, pp. 93-102.

24. Il ciclo doveva rappresentare alcuni eventi miracolosi della vita di Pietro. I lavori ebbero inizio nel 1599, quando i primi pittori assunti, Tommaso Laureti (a cui subentrerà, al momento della sua morte nel 1602, Ludovico Cigoli) e Cristoforo Roncalli, vennero saldati il primo di ottobre per gli interventi iniziali, e si conclusero nel 1606 con la consegna della pala di Baglione, nel mese di gennaio. Le opere vennero realizzate tutte su lavagna e i soggetti scelti furono il *Castigo di Safira*, eseguito da Cristoforo Roncalli, la *Crocifissione di S. Pietro* realizzata da Domenico Cresti, che subentrò a Celio, la *Caduta di Simon Mago* di Francesco Maria Vanni, e il *San Pietro che guarisce lo storpio* e la *Resurrezione di Tabita* portati a termine, rispettivamente, da Cigoli e Baglione. Per la genesi del ciclo, con puntuale riscontro nei documenti, rimando a CHAPPEL KIRWIN 1974.

25. Su questo si veda DANESI SQUARZINA 1997; *Caravaggio e i Giustiniani*, pp. 81-86.

26. BRUGNOLI 1957.

ciclo petrino. Nelle lettere si susseguono rassicurazioni e informazioni di servizio all'artista:

Nel negozio di V. S. per molta diligenza che si sia usata, siamo stati alquanto tardi, perciocché nella congregazione dove si trattò questa cosa delle tavole di San Pietro si fece una costituzione, che non si debba pagare più di dugento scudi l'una; il che mi pare una baia, e perciò ne ho ragionato col mio cardinale [Pietro Aldobrandini], il quale mi ha promesso di fare ufficio con l'auditor della Camera per V. S., e circa il prezzo sarà pagata secondo la stima che si farà dell'opera. Nella prima occasione non mancherò di ricordargli il negozio con quella caldezza che si richiede nelle cose di persona tanto da me amata ed osservata.<sup>27</sup>

Lo scambio di aggiornamenti sull'affare arriva a coinvolgere persone già chiamate in causa, come d'Arpino:

Con esso signor cavaliere [Arpino] appunto ieri ragionammo buona pezza di V. S., e vi fummo insieme col signor Rocca per prender consiglio di quel che si doveva fare intorno al fatto della tavola. Egli disse che il decreto fatto dai monsignori della congregazione de' dugento o de' cinquecento scudi (poiché già vanno variando in più maniere) non è vero, e che tutte son trame per escludere i molti concorrenti proposti da diversi precipi. Ora io prenderò di bel nuovo la parola del mio cardinale, e procurerò che V. S. abbia ordine di venire senza trattare altrimenti del prezzo, poiché di esso si tratterà fornita che sarà l'opera.<sup>28</sup>

In sostanza, Marino collegava informalmente l'artista ai vertici alti della curia, accoglieva perplessità e preoccupazioni e le traduceva in pressioni da esercitare su chi di dovere. Ecco motivata allora anche l'urgenza che spinse Castello a inviare la tela della *Venere* ancora fresca di stesura nel 1603, quando appunto le trattative per le tavole erano in corso e alcuni dei pittori incaricati già al lavoro sui soggetti richiesti.<sup>29</sup> L'intervento di Marino fu efficace («Il negozio della tavola è già spedito, come a quest'ora credo avrà avuto avviso dal signor Rocca; onde la stiamo qui aspettando con ardentissimo desiderio»)<sup>30</sup> e Castello, guadagnato il *placet* dei vertici capitolini, ottenne l'incarico: a lui spettò la rappresentazione della *Vocazione di San Pietro*. La ricostruzione della vicenda è con-

27. G 29, 1604.

28. G 30, 1604.

29. Per la cronologia dei lavori rimando sempre a CHAPPEL KIRWIN 1974.

30. G 31, 1604.



fermata dalle ricevute di pagamento della pala che danno un ritmo cronologico ancora più esatto alle lettere del poeta: il pittore «s'obbliga di far una tavola in S. Pietro all'Altare incontro la lumaca» il 25 di agosto del 1604, afferma la stipula del contratto, confermando che le missive, fino all'avviso che il «negozio della tavola è già spedito», andranno collocate nella prima metà del 1604.<sup>31</sup>

Ad alcuni degli artisti che lavorarono al ciclo petrino l'opera valse il titolo del cavalierato,<sup>32</sup> la pala di Castello, al contrario, fu l'unica a non piacere:<sup>33</sup> pagata con il compenso più basso tra tutte, subì un rapido deterioramento del colore, che costrinse il pittore a un intervento di salvataggio nel 1613, il quale però fu tutt'altro che risolutivo.<sup>34</sup> Quasi condannata a una sorte di *damnatio memoriae* venne sostituita da un'opera di Giovanni Lanfranco vent'anni dopo; fece in tempo a essere vista da Giulio Mancini, che la ricorda nel suo *Viaggio per Roma*,<sup>35</sup> ma, oggi perduta, è nota solo grazie a un'incisione di Jacques Callot.<sup>36</sup>

31. L'opera non è ancora compiuta nell'aprile del 1605, come conferma una ricevuta del 29 del mese («Al S.r Bernardo Castello pittore 50 di m.a a bonconto della pittura *che fa*»; mio il corsivo), mentre è dichiarata «fatta» a partire dal 9 settembre del 1605: «Al Sig.e Bernardo Castello pittore cento di m.ta a bonconto della tavola che a fatta in San Pietro». Per il regesto documentario completo si veda CHAPPEL KIRWIN 1974, p. 164; ma anche BRUGNOLI 1957, n. 12, p. 264, segnalo che il documento riportato da Pollak a cui Brugnoli fa riferimento in nota rimanda all'anno della stipula del contratto per la pala.

32. Si tratta di Ludovico Cigoli e Domenico Passignano, vd. BALDASSARRI F. 2005.

33. Tra le poche voci contrarie non poteva mancare l'amico savonese: «Dico a V. S. che in Roma i pochi giorni che io praticai vidi l'ancona in S. Pietro, e rimasi consolato, e maggiormente che uomini intendenti mi affermarono sinceramente, che quella era la miglior pittura fin'ora fattavi»; MORANDO 2003, p. 136.

34. Anche dopo la sostituzione con l'opera di Lanfranco, il pittore fa richiesta alla Congregazione per «far di nuova la d.a sua Tavola» a costo di «in partibus pingere suis sumptibus». Si veda l'appendice documentaria fornita in Pollak a cui rimanda BRUGNOLI 1957.

35. Mancini elenca i nomi di tutti gli artisti componenti il ciclo, ma omette il *Castigo di Safira* di Roncalli e delle opere di Baglioni e Castello tace le iconografie: «Entrato in San Pietro v'è la cappella di Gregorio fatta dal Muciano, la Madonna dell'altar maggiore di detta cappella fatta avanti Leon I, qual era nell'oratorio di S. Venantio; la cappella Clementina invece di Cristofaro Pomarancio e l'altar in faccia del Zucca; l'altar del martirio di S. Pietro di Domenico Passignani; la Caduta di Simon Mago del cav. Vanni; la Madonna della colonna vicin alla porticella di S. Marta, del tempo \*\*\*; la Probativa Piscina di Ludovico Cigoli, e quegli'altri due quadri grandi del cavalier Baglioni e del Castelli genovese», vol. I, p. 268; nelle *Considerazioni* Castello viene ricordato per la sola pala Petrina, si veda ivi, vol. I, p. 110. Quando Mancini ne scrive la tavola ancora non era stata rimossa: Lanfranco lavora infatti alla sua opera a partire tra il 1625 e il 1628.

36. Le incisioni di Callot delle sei pale d'altare, contenute nei *Tableaux de Rome* dell'artista, per alcuni di questi dipinti sono l'unica testimonianza iconografica di cui si dispone. Le sole pale superstiti sono quelle di Cristoforo Roncalli e di Francesco Vanni.

Le critiche ricevute dal *San Pietro* sul pubblico capitolino vengono velatamente registrate da Marino, il quale, in una delle prime lettere scritte da Ravenna, si rallegra con l'amico perché «La tavola di V. S. a San Pietro è riuscita *a dispetto de' maligni* mirabile, e credo che 'l signor cavalier Arpino gliene abbia scritto». <sup>37</sup> A Roma le abilità di Castello avevano evidentemente prodotto un certo rumore, che, tuttavia, non scalfì affatto l'opinione di Marino, fermo sostenitore dell'artista genovese.

#### 4.3 Immagini e versi a confronto con l'epica: il caso della Gerusalemme

Se il giudizio del poeta non ha vacillato di fronte a una pala d'altare un po' sfortunata, è probabilmente perché viziato dall'abilità del pittore di dare forma ai versi: con le illustrazioni tassiane del 1590, Castello si era imposto trionfante nelle dinamiche d'*équipe* che regolavano le relazioni tra accademici, e il poeta, che rincorreva il sogno di allestire edizioni illustrate per i suoi testi, trovava nella corrispondenza con l'artista ligure un eccellente collaboratore. Dall'episodio di San Pietro in avanti i contatti tra loro proseguirono difatti senza interruzione, animati, come di consueto, dallo scambio repentino di opere e testi. Non sorprende perciò trovarli al lavoro sugli stessi temi, come nel caso della *Gerusalemme*, argomento a cui Marino aveva messo mano a partire dal 1602 nel tentativo di misurarsi con il genere letterario dell'epica. Il poeta aveva in cantiere a quel tempo un progetto in versi per una *Gerusalemme distrutta*, <sup>38</sup> poema mai dato alle stampe, che finì per essere smembrato nelle sue pubblicazioni degli anni venti, parte nella *Strage degli Innocenti* e parte nell'*Adone*. <sup>39</sup> Contemporaneamente anche Castello tornava sul tema tassiano per richiesta di Giuseppe Pavoni, editore genovese che si preparava ad approntare una nuova edizione

Le opere di Cigoli e Passignano ebbero sorte più lunga di quella di Castello e rimasero *in situ* fino alla metà del Settecento, per poi essere staccate dalla loro collocazione originaria e smembrate. Per questo BRUGNOLI 1935, che ne ha rinvenuto dei frammenti. La pala di Castello viene realizzata da Callot in due versioni, che palesano alcune differenze nella resa bassa del dipinto. Su questo ha ragionato CHAPPEL KIRWIN 1974, p. 146.

37. G 34, 1605 mio il corsivo; in base ai documenti citati in precedenza, la lettera andrà collocata a ridosso del pagamento del 29 aprile del 1605.

38. Il poeta napoletano «è qui in casa di Monsignor Reverendissimo Crescenzo Chierico di Camera, componendo il Poema della Destrusione di Gierusalemme, imitando per il più il Tasso, e già ha finito il settimo libro di 30 che pensa di farne», cito dalla lettera che Maurizio Cataneo indirizza a Giulio Giordani nel 1602, il testo è trascritto in RUSSO 2008, pp. 223-224.

39. Della *Gerusalemme* mariniana è stato rinvenuto un solo canto, il settimo, di 92 ottave. Per la vicenda della *Gerusalemme distrutta* rimando a *Strage degli Innocenti*, pp. 445-463; COLOMBO 1996, pp. 1-68; *La «Meravigliosa» passione*, pp. 32-32 e 63; RUSSO 2008, pp. 220-230; soprattutto si veda RUSSO 2005a, pp. 68-100.

del testo che avrebbe visto la luce nel 1604. Il pittore e il poeta in realtà non erano gli unici a misurarsi con il genio tassiano: a inizio Seicento la riflessione sui generi letterari aveva risvegliato gli animi di molti intellettuali, scrittori e artisti pronti a confrontarsi con i modelli cinquecenteschi. Solo restando nel perimetro mariniano bisognerà ricordare nuovamente anche Guidotti, il lucchese di «invenzioni rarissime» già menzionato in precedenza, il quale si distinse anche per una non dilettesca attitudine alle lettere.<sup>40</sup> Anche lui, pittore-poeta, scrisse cinque canti di una *Gerusalemme distrutta*, conservata oggi in un manoscritto autografo del fondo Borghese dell'Archivio Segreto Vaticano, poema epico il cui titolo è in significativo dialogo con l'opera omonima del poeta napoletano.<sup>41</sup> Guidotti probabilmente guardava a Marino, con cui si è detto era in contatto già dai primi anni del secolo, ma l'ideazione dei loro testi e il desiderio di entrambi di confrontarsi con l'epica appartiene a un coro di risposte molteplici e,<sup>42</sup> soprattutto, multiformi: contemporaneamente, infatti, le figure tassiane invadevano controcanti poetici, affreschi e serie di incisioni.<sup>43</sup> Mentre il poeta napoletano e il pittore lucchese mettevano penna ai primi versi delle loro 'Gerusalemme distrutte', non solo Bernardo Castello, ma anche altri artisti i cui nomi sono stati già richiamati nelle pagine che precedono, come quelli di Antonio Tempesta e Andrea Boscoli, erano al lavoro sul tema. Boscoli in realtà, vi tornava come Castello per la seconda volta: l'artista aveva già rielaborato le immagini della *Gerusalemme* in collaborazione con l'amico poeta fiorentino Raffaello Gualterotti nel 1589, in occasione delle nozze di Ferdinan-

40. Così Balducci: «Attese egli dunque alle lettere, e fecesi dottore nelle leggi, alle matematiche, all'astrologia, al cantare di musica, ed al sonare ogni cosa di strumenti, ma più d'ogni altra cosa, alla poesia, alla quale era da natura molto inclinato», *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 637. Di Guidotti si è parlato in capitolo 1, vd. *supra*.

41. È di Michele Nicolaci il merito di aver riportato allo scoperto *La Gerusalemme distrutta* di Guidotti, per cui si veda *Intrecci virtuosi*, pp. 181-193. Del testo, che nasce per omaggiare Paolo V, parlano i biografi Baglione e Balducci, vd. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 637; *Intrecci virtuosi*, pp. 181-193, ma non Mancini, nella biografia dell'artista contenuta nelle *Considerazioni*.

42. A questo proposito le ottave di Guidotti, osserva Michele Nicolaci, nascono «nell'ambito di una 'contesa' accademica più ampia», quella che coinvolgeva anche Giovan Pietro d'Alessandro e il Rugginoso accademico gelato Ridolfo Campeggi autori, entrambi, di poemi omonimi datati agli anni dieci e venti del secolo. La *Hierosolymae eversae* di Giovan Pietro d'Alessandro viene pubblicata a Napoli nel 1613, mentre *La distruzione di Gerusalemme del Sig. Conte Ridolfo Campeggi, e la prigionia del Santo Sepolcro di Christo, Del Signor Girolamo Tortoletti*, esce a Roma per Lodovico Grignani nel 1628. Rimando ancora a *Intrecci virtuosi*, pp. 181-193, e p. 190.

43. Per la diffusione delle immagini tassiane si veda anche l'intervento di Nadia Bastogi in *L'arme e gli amori*, pp. 85-96.

do I de' Medici e Cristina di Lorena,<sup>44</sup> ma nei primissimi anni del secolo aveva iniziato ad approntare una seconda serie di immagini per le scene tassiane, che immaginava come illustrazioni autonome rispetto al testo.<sup>45</sup> Nei disegni Boscoli aveva persino eliminato ogni riferimento bellico, lasciando l'accento solo sugli amori del poema, dando così prova, in uno, dell'originalità creativa che lo distingueva dai coevi illustratori della *Gerusalemme*, e della straordinaria capacità di tradurre lo stile dell'autore in una sintassi figurativa che poteva esistere scissa dal confronto con i versi.<sup>46</sup> Contemporaneamente anche Tempesta era tornato a dedicarsi al tema tassiano, precisamente nel 1604, quando l'editore Giovanni Angelo Ruffinelli gli chiese di realizzare una serie di venti piccole illustrazioni per corredare una ristampa della *Gerusalemme*.<sup>47</sup>

Questo movimento pandemico di artisti che si ritrovano tutti, contemporaneamente, al lavoro sul medesimo tema è il prodotto di una catena di contatti viva, che si muove univoca e che fa sì che questi progetti si guardino l'un l'altro: ai poemi gemelli di Guidotti e Marino, rispondono le analogie e le riprese in immagini tra le serie di Boscoli e Castello. Le iconografie del fiorentino, infatti, apertamente citano le piccole scene che il ligure manda a stampa nel 1604;<sup>48</sup> familiarità che con ogni evidenza è figlia della rapida diffusione delle immagini a stampa, ma che corrobora anche, nel caso specifico, l'apertura al confronto e all'emulazione tra i due, in contatto grazie ai corrieri che da Genova arrivavano fino alla corte fiorentina. Il nome di Boscoli si ritrova, d'altronde, anche nelle lettere di Gabriello Chiabrera,<sup>49</sup> i cui rapporti con gli intellettuali afferenti alla

44. Un volume a quattro mani realizzato con l'amico poeta-pittore fiorentino Raffaello Gualterotti. Per questo rimando a *L'arme e gli amori*, pp. 85-96; BASTOGI 2008, pp. 202-207.

45. L'insieme di fogli che presumibilmente in origine dovevano essere una ventina, è stato ritrovato da Nadia Bastogi nell'Archivio di Macerata, appartenevano alla raccolta di grafica di Luca Fei di Filottrano dove la serie è documentata nel 1611. I disegni rappresentano scene di Amori della *Gerusalemme Liberata* e sono stati realizzati tra il 1600 e il 1608, negli anni marchigiani o, al più, romani dell'autore, cfr. BASTOGI 2008, pp. 202-207.

46. Per la serie si veda *L'arme e gli amori*, pp. 85-96. I disegni tassiani sono una prova dell'estro singolare del fiorentino, abilità che Baldinucci ricordava nella sua biografia e che fornisce, per noi, una prova concreta «degli interessi poetici e letterari e delle cosmopolite amicizie e frequentazioni dell'artista fin dagli anni giovanili»; BASTOGI 2001, p. 94.

47. Rimando a BARTSCH, vol. 37, pp. 86-90; LEUSCHNER 1999, pp. 138-155; *Galassia Ariosto*.

48. Evidente, ad esempio, nella scena di *Armida e Rinaldo spiati*, per cui rimando a BASTOGI 2008, p. 355.

49. Riporto le parole di Chiabrera inviate a Castello il 5 aprile del 1603 da Savona: «Quanto al Boscoli egli mi scrisse questi mesi addietro di Fermo, e disse mi manderebbe non so che, se egli sapesse la via; io gli risposi, e glie le significai», si può immaginare alluda a dei disegni che il pittore fiorentino indirizza al collezionista genovese, il quale

Camerata dei Bardi erano, al tempo, stretti e molto solidi.<sup>50</sup> È evidente, insomma, che il coro 'gerusalemmano' si innalza a partire da un'unica comunità intellettuale, coesa ma anche estesa e capillare al punto da coinvolgere pittori e poeti dispersi su tutto il territorio italiano.

Nessuna sorpresa dunque se nel giudizio mariniano sul pittore ligure la vicenda della pala per San Pietro non ha esercitato alcun peso. Nello stesso periodo in cui Castello era al lavoro per la tavola petrina l'interesse di entrambi era piuttosto rivolto ad altro, e principalmente a Tasso per l'artista, che si apprestava a consegnare alle stampe la nuova serie di illustrazioni commissionata da Pavoni. Per l'occasione, il pittore tornò anzi ad avvalersi del confronto con Marino, chiedendo alla sua penna di fare eco all'impresa di bulino. Testimone di questi scambi è ancora una volta *La Galeria*, dove, nella sezione dei *Capricci*, si trova un componimento dedicato a una *Gerusalemme del Tasso intagliata da Bernardo Castello*.<sup>51</sup> Due lettere indirizzate all'amico ligure nel 1603 permettono di tracciare la genesi di questo sonetto, nato come chiaro omaggio all'impresa del pittore. Alla prima delle due Marino allega alcuni versi, promettendone degli altri: «Ecco la canzon de' *Sospiri*» dice il poeta rivolgendosi all'artista «Prendala V. S. in segno del poco ch'io vaglio ed in pegno del molto ch'io voglio per servirla. Quella delle *Lagrima* verrà appresso e parimente il sonetto per la *Gerusalemme*».<sup>52</sup> A quel tempo l'edizione Bartoli del 1590 era distante nel tempo, ma, come anticipato, da lì a un anno il pittore era stato ingaggiato dall'editore Pavoni per realizzare un'altra *suite* di soggetti tassiani, destinata a una nuova edizione del testo, in 12° questa volta, più piccola e pratica, ma meno elegante del precedente in 4° che aveva costretto Castello a confrontarsi con illustrazioni a tutta pagina. Nella missiva, il poeta ricorda però l'edizione tascabile della *Gerusalemme*, aggettivandola per rimarcare le sue dimensioni ridotte:

Ho sciorinato poi non so che (si come potrà vedere) per la *picciola Gerusalemme*, ch'ella mi disse di voler far imprimere. È sfigliatura, onde può vedere come io l'abbia più tosto ubidita che servita. Prendalo in pegno di quel ch'io intendo di fare con più ampie e pubbliche testimonianze<sup>53</sup>

però «altro non ho poi saputo» e, per questo, avverte l'artista che «se niuna cosa capiterà a V.S. tutto sarà a buone mani. Può essere che la mia non sia pervenuta alle mani sue». Si cita da MORANDO 2003, p. 126; il testo è parzialmente riportato in BASTOGI 2008, p. 94.

50. Per chiudere il cerchio, vale la pena ricordare che anche Bernardo Castello intratteneva contatti con l'accademia musicale di Corsi; cfr. MORANDO 2003.

51. *Galeria* 540; per un'analisi del sonetto si veda cap. 7.

52. G 19, 1603.

53. G 20, 1604.

La «picciola Gerusalemme» di cui parla indica senza alcun dubbio l'edizione del 1604 del poema, che, però, come si evince dal testo, non era stata ancora data alle stampe al momento in cui il pittore gliene annunciava il progetto. Se il poeta si trova allora a «sciordinare» qualcosa su un oggetto che non possiede, e che non ha modo di vedere, è perché risponde a un'esplicita richiesta dell'artista, da cui quell'«ubidita» con cui accompagna l'invio del componimento, che tradisce un bisogno che Castello deve aver esplicitato in qualche testimonianza epistolare di cui, purtroppo, non è rimasta traccia. Non serve poi domandarsi se davvero – e non per esagerazione mariniana – di «sfigliatura» si trattasse, come avverte il poeta, perché la sua *excusatio non petita* trova pace nell'edizione del testo illustrato del 1604, dove in apertura, tra le rime encomiastiche che fanno da cornice all'edizione, compare proprio il sonetto poi riapparso nella *Galeria*.

La stesura del testo, che a questo punto inevitabilmente cade nel 1603, evidenzia un rapporto di collaborazione tra il poeta e il pittore già pienamente avviato a quella data,<sup>54</sup> eccezionale nelle dinamiche che lo caratterizza, ma di certo non unico. Esempio, piuttosto, di una modalità che accomunava una cerchia ben più estesa di nomi, come si è visto unita nel dialogo, negli scambi e, di conseguenza, nel dibattito culturale che ne conseguiva.

#### 4.4 *Il ciclo di Santa Maria in Porto a Ravenna*

Viaggiando per lo più per lettera, un po' di Genova si accumula così nei testi e nelle raccolte d'arte del poeta, che tornerà ad appellarsi alla dimensione culturale ligure di Castello e Chiabrera anche quando distante da Roma. Sono gli anni che seguono l'idillio romano quelli in cui si rinsalda il contatto con la realtà artistico-letteraria che gravitava attorno alla dimora di Giovan Carlo Doria, dove si rifugiava quando voleva prendere distanza dalla vita ravennate. Il soggiorno in Romagna fu dopotutto una forzatura a cui Pietro Aldobrandini dovette piegarsi dopo la morte dello zio, e che trascinò con sé anche il suo seguito,

54. Ulteriore conferma della cronologia del testo mariniano arriva dall'epistolario di Gabriello Chiabrera che così scrive a Bernardo Castello al 30 ottobre del 1603 da Savona: «Ho similmente vagheggiato la stampa della Gerusalemme: parmi bello carattere, spero che riuscirà eccellente, e desiderabile, e sarà come una sposa bella, e pomposamente adornata. Ho ancora veduto il sonetto del Sig. Marini pieno di vivacità incredibile; sono stato due giorni a rispondere pensando tuttavia se io poteva trovar concetto da farne un altro; ma se io debbo confessare il vero, questo che mi avete mandato è cagione che io non ne compongo, tanto mi ha tirato per quella via spiritosa, ove smarrito, non so ritrovarmi»; è evidente che Castello avesse avanzato la medesima richiesta all'amico poeta savonese. Per il testo completo si veda MORANDO 2003, p. 131. Sulla serie di Castello si veda MARTINI 2013; sull'impegno del genovese sul tema, in un quadro di relazioni tra Torino Milano e Genova, si veda anche Giuliani in *La Grande Galleria*, p. 150.

Marino compreso. Clemente VIII Aldobrandini era morto il 5 marzo del 1605, e il conclave riunitosi per eleggere il suo successore aveva svelato i disaccordi profondi di una politica dal volto ancipite, che aveva ora la possibilità di avvicinarsi alle linee filospagnole a lungo contrastate dall'Aldobrandini. L'elezione di Alessandro di Ottaviano de' Medici, nominato Leone XI il primo aprile del 1605, illuse per un istante che si sarebbe instaurata una condotta in continuità con la politica filofrancese del suo predecessore, ma il pontificato del povero de' Medici durò appena 26 giorni, dopo i quali l'equilibrio politico capitolino si ruppe nuovamente. La successiva elezione di Camillo Borghese, papa Paolo V, pose fine a ogni speranza di accordo con la corona di Francia, inaugurando al contrario un periodo di severa ortodossia. Insanabili divergenze politiche, che si acuirono dopo l'elezione del nuovo cardinal nepote, Scipione Borghese, spinsero Pietro Aldobrandini ai margini di questo quadro politico, al punto che decise di riparare a Ravenna, nella diocesi di cui era arcivescovo. Dopo un primo breve soggiorno nel 1605, il cardinale vi tornò stabilmente l'anno successivo, lasciando Roma nel maggio del 1606 e Marino fu costretto a seguirlo.<sup>55</sup> Per il poeta il cambiamento non fu felice: non accettò di buon grado la lontananza dalla città che lo aveva così ben accolto e supportato negli anni del suo esordio, e si allontanò di frequente dalla provincia di Romagna, sostando quando a Bologna, quando a Genova, quando a Torino. Il ritiro forzato nel ravennate non fu d'ostacolo ai viaggi, né tantomeno frenò la corrispondenza, che continuò fitta con gli intermediari di sempre. Se anzi il nome di Castello transita nelle imprese avviate dall'Aldobrandini nella città romagnola, il merito è probabilmente di Marino, sempre al fianco del cardinale in qualità di eccellente *mediator* tra arti e lettere.

Esiste difatti un ciclo di quattro opere, realizzate in occasione dell'arrivo di Pietro nella diocesi ravennate, che raccoglie una rosa di nomi di artisti che condividono tra loro il legame con il poeta. Le tele, a tema martirologico, nascono per decorare le quattro cappelle della chiesa di Santa Maria in Porto a Ravenna, edificio ristrutturato in occasione dell'arrivo del cardinale nella sede romagnola, e da lui consacrato con l'abate Ercole Monaldini l'8 ottobre del 1606. A prendere parte al progetto vennero chiamati Ippolito Scarsella, Jacopo Palma, Cesare Corte e Bernardo Castello,<sup>56</sup> autori rispettivamente di due martirii al maschile il ferrarese e il veneziano (*San Giacomo minore* e *San Marco*), e due martirii al femminile i due genovesi (*Santa Margherita* e una *Santa Caterina*).<sup>57</sup>

55. L'Aldobrandini avrebbe soggiornato a Ravenna dal 1606-1609, su questo ANNI-BALDI 1988.

56. Sul pittore genovese si veda BOGGERO 1990.

57. Per le schede delle opere qui e oltre rimando a VIROLI 1991. Per il *Martirio di San Marco* di Palma, Violi è per ora l'unica fonte bibliografica a fornire un affondo sull'opera: la tela, ricordata da molte guide locali, non compare nelle biografie più estese del pittore

Si tratta di opere raramente considerate nel complesso del ciclo che compongono e, oltretutto, con una storia critica anche molto giovane: la *Santa Caterina* di Castello, ad esempio, è un'acquisizione recente per gli studi, a lungo creduta di mano di Ippolito Scarsella grazie a Stefano Tumidei trova invece il suo legittimo autore nella persona di Castello.<sup>58</sup> Purtroppo, scarso è anche il contributo delle fonti locali, che non narrano con precisione di dettagli la storia che ha portato le tele nell'edificio romagnolo, tanto che la critica ancora si interroga su questioni chiave quali la committenza e la loro cronologia. Delle quattro, solo la *Santa Margherita* del genovese Corte conferma indiscutibilmente l'appartenenza all'occasione celebrativa dell'ottobre 1606, poiché riporta nella parte bassa del dipinto la firma «CESARE CORTE» e l'anno «MDCVI».<sup>59</sup> Per le opere restanti, invece, ragioni stilistiche o di contesto – come nel caso della *Margherita* di Castello – hanno già indotto la critica a suggerire una datazione che cade in prossimità della consacrazione della chiesa, un elemento che accomuna il ciclo di martiri a un'altra opera presente in sito, un'*Annunciazione* del riminese Giovanni Laurentini, detto l'Arrigoni, che le fonti confermano essere stata realizzata per la chiesa nello stesso 1606.<sup>60</sup>

a cura di Stefania Mason, si veda MASON 1984 e 1990. Il *Martirio di San Giacomo Minore* di Scarsellino godette di fortuna critica maggiore; gli studi segnalano che l'opera era già in loco al momento della conclusione dei lavori della chiesa, tuttavia ne *Le sagre memorie di Ravenna antica* di Girolamo Fabbri, la più antica fonte locale di cui si dispone per il sito di Santa Maria in Porto, l'opera di Scarsellino è ricordata assieme ad altre opere presenti nella basilica, tra le quali quella di Palma e il soggetto di Santa Caterina, che l'autore attribuisce a Scarsellino stesso, senza specificare il momento in cui vi sono state poste. Resta fuori dalla relazione di Fabbri il martirio di Santa Margherita, sulla cui data al 1606 non vi è però motivo di dubitare. Per Scarsellino, oltre alla scheda in VIROLI 1991, pp. 134-135 e alla bibliografia lì riportata si veda anche NOVELLI 2008, p. 310.

58. Già Virolì, nel considerare l'attribuzione al ferrarese, osservava che «sembra di cogliere caratteri non tipici dello Scarsellino» riportando piuttosto le figure «che vi compaiono» a «un grado di finitura, insieme a una struttura disegnativa sottesa alla formulazione delle figure, quale si coglie soprattutto in Domenico Mona o in Francesco Naselli», vd. VIROLI 1991, p. 156. Si veda TUMIDEI 2011, pp. XVI-XVII. L'autore ricorda in nota che sul dipinto sono in atto ricerche d'archivio che ad oggi non sembrano essere state rese note. L'attribuzione è accolta da Antonetta De Robertis, la quale propone per la pala modelli capitolini, suggerendo che il pittore può aver avuto modo di studiarne gli esempi nelle sortite romane. Maggiori raffronti vengono individuati nel ciclo martirologico in Santo Stefano Rotondo, e soprattutto, a parere della studiosa, nelle opere di Tommaso Laureti e Pomarancio; cfr. DE ROBERTIS 2019, p. 20.

59. VIROLI 1991, pp. 136-137.

60. I *Lustri Ravennati* in cui si descrive la consacrazione della chiesa datano la tela all'8 ottobre del 1606, si veda la scheda dell'opera in VIROLI 1991, pp. 142-143. Non molto estesa la bibliografia sul pittore nato a Sant'Agata Feltria, rimando almeno a CELLINI 2005; e gli studi di Piergiorgio Pasini.



A un primo sguardo, la disomogeneità geografica di questo gruppo di pittori riflette la posizione della cultura artistica ravennate nei primi anni del secolo. Allo scoccare del Seicento la città romagnola non aveva assorbito nell'immediato le forme del classicismo bolognese, e alla lezione della scuola carraccesca preferiva le influenze del colorismo veneto, di cui Palma è rappresentante e di cui Scarsella si fa portavoce, nelle chiare reminiscenze basanesche del suo *San Giacomo minore*. Più difficile giustificare l'arrivo dei genovesi sul cantiere di Santa Maria in Porto, ma, considerando l'equilibrata composizione dei soggetti, due martiri uomini e due donne, non vi è motivo di dubitare che tutte e quattro le tele nascano per il medesimo scopo. Gli studi hanno voluto ricondurre la committenza del ciclo alla figura di Ercole Monaldini, l'abate che i *Lustri ravennati* informano essere stato nominato nell'anno di rifacimento della basilica, contemporaneamente quindi all'arrivo del prelado nella città emiliana,<sup>61</sup> ma la figura di questo celebre predicatore non risponde esaurientemente alle domande sollevate dalle ricerche, né l'insieme di nomi induce a riconoscere il committente nella figura di Pietro, poiché il gruppo risente poco dei gusti del cardinale: la committenza attinge al locale, laddove possibile – come dimostrano la presenza del riminese Laurentini e del ferrarese Scarsella – aprendo alla doppietta dei genovesi e accogliendo, infine, il veneziano Jacopo Palma. Se si volesse ragionare tenendo conto di una geografia delle scuole pittoriche italiane, il cantiere di Santa Maria in Porto sarebbe un trionfo della lezione nord-italiana, dimentico dei romani, dei toscani e dei bolognesi. Tuttavia, prima di ricadere in qualsiasi considerazione stilistica, può essere vantaggioso osservare che dei cinque artisti citati tutti, tranne Cesare Corte,<sup>62</sup> figurano tra le carte mariniane, e che due soprattutto – Palma e Castello – vi ricorrono con particolare frequenza. Di loro si è già detto in pagine molto recenti, mentre ricordo che il nome di Ippolito Scarsella figura nella lista di pittori che Marino, nel 1614, invia a Guidobaldi Benamati. Proprio nello stesso elenco guadagna oltretutto un suo spazio anche il riminese Giovanni Laurentini, l'Arrigoni appena citato, che non otterrà però la lode poetica nell'edizione definitiva della *Galeria*; è una sorte che lo accomuna allo Scarsella, anche lui cassato dalla lista degli elogi pubblici per ragioni che purtroppo sfuggono. Che Marino possa aver realmente usufruito della loro col-

61. A sostenerlo è soprattutto Filippo Trerè facendo affidamento sulla fonte ravennate: «Magari, vista la sua fama, potrebbe benissimo essere stato lo stesso Monaldini ad aver conosciuto Corte durante un soggiorno a Genova ed avergli commissionato il dipinto per conto del Cenobio», ma rimangono perplessità riguardo all'effettiva conoscenza del prelado con gli artisti incaricati di realizzare queste opere, si veda TRERÈ 2004.

62. Su Cesare Corte si veda soprattutto BOGGERO 1990, e i contributi di TRERÈ 2004; STAGNO 2014; DE ROBERTIS 2013.

laborazione è, tuttavia, più che evidente, e il cantiere di Santa Maria in Porto suggerisce anzi che negli anni di permanenza nella città romagnola la frequentazione con i due artisti si fece diretta.<sup>63</sup> Dopotutto, l'affinità poetica che la produzione artistica di Scarsella ha con i temi mariniani è un tema che è già stato affrontato in altra sede.<sup>64</sup> La fama di cui godeva il pittore nei circoli letterari trova difatti conferma in una produzione mitologica tutt'altro che esile che, anche se non pienamente messa a fuoco dalla critica, anzitutto a causa delle difficoltà che impone la ricostruzione collezionistica delle sue opere, enumera diversi esempi tutt'ora visibili in collezione Borghese.<sup>65</sup> Facilmente quindi Scarsella sarebbe potuto diventare un artista mariniano alla stregua di Castello e di Palma, e, se si considerano affidabili le informazioni contenute nella lista del 1614, anche del poco noto Giovanni Laurentini.

Sembrerebbe ricostruirsi dietro al ciclo ravennate un quadro di pittori impegnati in un collezionismo letterario da cui rimarrebbe escluso solo Cesare Corte, autore della *Santa Margherita*. L'accusa di eresia, la persecuzione della chiesa, poi l'abiura e infine il carcere, hanno segnato per questo pittore l'epilogo di una carriera in realtà fruttuosa in Liguria, dove ebbe modo di mettere alla prova le sue abilità di ritrattista e intellettuale, con le quali si spinse a spalleggiare l'attivismo di Giovan Battista Paggi, quando quest'ultimo si mosse per rivendicare lo stato di nobiltà dei maestri della pittura.<sup>66</sup> A salvare qualcosa della sua produzione artistica sono le notizie fornite dalle fonti locali e quelle restituite dalle lettere di Gabriello Chiabrera, il quale getta luce sulla partecipazione del pittore a uno scambio di disegni mitologici e letterari realizzati su «foglio turchino»<sup>67</sup> che coinvolge tutti gli artisti e i poeti richiamati finora. Dell'attività a Ravenna di Corte non si parla altrove, sembrerebbe al contrario che il suo intervento in Romagna si esaurisca in questa sola occasione, per la quale l'artista non mise oltretutto piede in città, inviando la tela da Genova;<sup>68</sup> pertanto la possibilità che il suo nome sia arrivato a Ravenna per

63. Ad accompagnare Scarsella nella lista mariniana è anche Carlo Bononi, anche lui non presente nella *Galeria*. Per un profilo di questo pittore ferrarese rimando a NOVELLI 1971.

64. Rimando a VOLPI 2007.

65. Lo afferma Spezzaferro in *Poussin et Rome*, pp. 241-256; il tema è ripreso anche in VICENTINI 2019. Sulla produzione profana di Ippolito Scarsella vedi NOVELLI 2008, pp. 14-15 e schede in catalogo.

66. Sulla questione rimando alle pagine che seguono e bibliografia citata.

67. La richiesta del tipo di carta accomuna Chiabrera a Marino, si cita qui dalle lettere del savonese, per il testo completo da cui cito si veda MORANDO 2003, p. 56. Si vedano a questo proposito anche le osservazioni di Clizia Carminati in CARMINATI 2016.

68. I documenti sono citati in TRERÈ 2004, p. 107.

vie letterarie, alla luce del suo coinvolgimento nel contesto intellettuale vicino a Marino, è un'ipotesi più che plausibile. Pur con la prudenza a cui costringe la mancanza di appigli documentari certi, che rende impossibile dichiarare decisivo l'intervento del poeta in tutte e quattro le committenze del ciclo,<sup>69</sup> è comunque evidente che i nessi stabiliti dal *milieu* letterario siano all'origine di questo incontro di stili pittorici grazie alle quali Genova raggiunge il centro emiliano. Difficile credere infatti che Pietro Aldobrandini da solo sarebbe tornato ad avvalersi di Castello non appena un anno dopo la poco felice riuscita della pala petrina. La prova più convincente per giustificare la presenza del ligure nella periferica Ravenna è l'esistenza di un sostegno interno al 'partito' della committenza, quello di Marino, che può aver efficacemente risposto alle necessità del cardinale che, in tempi rapidi, desiderava allestire la sua nuova sede. Sfogliando nella rubrica delle sue conoscenze il nome di Castello era a quegli anni tra i più papabili per l'imminente impresa cardinalizia, e andava ad aggiungersi a un insieme di forze lì arrivate con le stesse modalità. Potrebbe, questo, essere un caso più che mai esplicativo del movimento che erano in grado di creare i letterati al servizio del potere, e della loro capacità di lavorare da dietro le quinte per imprese pubbliche, come quella di San Pietro, alimentando al contempo la mobilità regionale tra le maestranze protagoniste. Vedendo anzi questi artisti alle prese con i temi impegnati del martirio verrebbe da chiedersi con quale spirito si prestassero alla produzione di lascive fantasiete e quadri da camera per gli intellettuali, se per denaro, per assicurarsi eterna memoria grazie ai torchi delle stampe, per *divertissement* o convenienza, per ottenere, ovvero, una corsia preferenziale in direzione di più prestigiosi incarichi.

#### 4.5 *Marino a Genova: l'Accademia «di giovani studiosi», Paggi e Sinibaldo Scorza*

È impossibile ricostruire con precisione esatta la catena di contatti che condusse Marino da Giovan Carlo Doria. Si è generalmente portati a indicare in Castello il *mediator* tra il poeta e la corte genovese, d'altra parte è pur vero che i primi del Seicento erano anni in cui l'egemonia letteraria della Superba era detenuta da Chiabrera e Imperiale, nomi, entrambi, che compaiono presto nell'epistolario mariniano; non si dovrà dimenticare inoltre che Marino condivideva con il Doria conoscenze che risalivano ad anni napoletani, come quella del celebre maestro di retorica genovese Nicola Sauli Carrega, che da Genova

69. Condivido a questo proposito l'ipotesi di Antonetta De Robertis, a cui rimando, DE ROBERTIS 2019.

ricorda il nome del poeta napoletano in una missiva del 1597.<sup>70</sup> In breve, se si osserva la produzione letteraria del poeta dei primi anni del Seicento, l'ingresso in casa del mecenate genovese sembrerebbe un fatto preannunciato. Prova la sua produzione epitalamica, che consolida il perimetro ligure entro il quale si muoveva nei primi anni del secolo: nel 1604 scrive l'*Urania* per Giovan Vincenzo Imperiale e Caterina Grimaldi, nel 1605 l'*Anello* per Giacomo Doria e Brigida Spinola, mentre la *Venere Pronuba*, che celebra l'unione tra Giovan Carlo e Veronica Spinola, arriva nel 1608.<sup>71</sup> Proprio in quell'anno, prima di approdare alla corte torinese di Carlo Emanuele, il poeta sarebbe arrivato una prima volta a Genova,<sup>72</sup> dove conobbe l'ambiente del mecenate di letterati e artisti e fine collezionista di dipinti.<sup>73</sup>

Si sta parlando di un incontro che ebbe un impatto notevole sull'immaginario figurativo di Marino – la dedica della *Galeria* all'«Illustrissimo Signor Giovan Carlo Doria» parla da sé – e che nel concreto gli permise di ampliare il raggio dei suoi contatti nel genovese. Certo, Castello rimarrà comunque il corrispondente per eccellenza del carteggio del napoletano, tanto che persino in anni torinesi il pittore ligure non smetterà di rimpinguare le casse del poeta. A questo proposito ricorderò brevemente che ancora nel 1613 Marino si rivolge a lui per ottenere tre disegni di «Venere in mare, Europa e Narciso»,<sup>74</sup> necessari, stando alle sue parole, a completare l'elenco dei soggetti della *Galeria*. Tutti disegni dunque, due dei quali giunti davvero nelle sue mani: della *Venere in mare* il poeta parla nelle missive successive dicendo di attenderne l'arrivo, che avviene presumibilmente al momento in cui cessano le insistenze per

70. Caruso in *The sense of Marino*, pp. 323-343; FARINA 2002, p. 41 e nota.

71. Per i rapporti tra Marino e l'Imperiale vd. MARTINONI 1983; VAZZOLER 1992. Per Giovan Nicola Sauli Correga, maestro di retorica e precettore di giovani aristocratici a Genova, vd. FARINA 2002, p. 41; Caruso in *The sense of Marino*, pp. 338-339. Sull'epitalamio per Giovan Carlo Doria si veda RUSSO 2005a, soprattutto pp. 446-448; e le considerazioni in Russo in *Napoli, Genova, Milano*, p. 52; e RUSSO 2008, p. 158 e sgg.

72. MARTINONI 1983; Russo in *Napoli, Genova, Milano* specifica che l'arrivo di Marino a Genova risale all'inizio del 1608.

73. Sull'ambiente culturale attorno a Giovan Carlo Doria si veda Manzitti in *Il ritratto equestre di Giovan Carlo Doria*, p. 91 e sgg. In occasione del suo viaggio a Genova il poeta conobbe di certo anche Castellino Castello, parente di Bernardo e allievo di Paggi, il quale eseguì un ritratto del poeta rinvenuto negli inventari della collezione Doria, cfr. FARINA 2002, p. 77, n. 262. L'esemplare in questione è stato identificato, con oscillazione attribuita a Giulio Maina, in un quadro del Louvre oggi in deposito a Lione, JULLIAN 1959, *Galeria* 2005, cat. 45; ALONZO 2010, pp. 297-298. Sul profilo di Castellino Castello almeno BOSSAGLIA 1978. Alla stessa occasione bisognerà ricondurre anche il contatto con Battista, fratello di Bernardo, menzionato nella *Galeria* per alcuni soggetti miniati, *Galeria* 534-539.

74. G 78, 1613.

l'oggetto,<sup>75</sup> mentre il *Narciso*, di cui si dichiara non «meno innamorato di quel ch'egli si fusse di se stesso»,<sup>76</sup> è stato riconosciuto da Anna Orlando e Valentina Frascarolo in un foglio conservato in collezione privata a Cassano Spinola, in provincia di Alessandria (TAV. 11).<sup>77</sup> Il foglio, di carta turchina «rilevata di biacca»,<sup>78</sup> per le tecniche utilizzate e la data posta in basso a destra, il 1613, che coincide perfettamente con gli scambi epistolari tra il poeta e il pittore genovese, lascia credere che il disegno sia proprio quello richiesto dal poeta per lettera.<sup>79</sup> Ma, senza privare Castello del primato che gli spetta, per Marino Genova dopo Giovan Carlo Doria fu anche, e soprattutto, Giovan Battista Paggi e la sua bottega.

Paggi è pittore genovese che si forma principalmente in Toscana, dove si rifugia a partire dal 1581, quando uccide un uomo per legittima difesa.<sup>80</sup> Nel 1583 l'artista è iscritto all'Accademia del disegno a Firenze, dove rimase fino al 1599, anno in cui fece rientro nella Superba. Qui Giovan Carlo divenne uno dei suoi principali promotori e mecenati, e lo elesse a guida di un ritrovo di artisti che si raccoglievano nelle sue stanze, ai quali Paggi iniziò a tenere lezione, diffondendo da lì l'eredità appresa negli anni di formazione nell'accademia

75. «Aspetto il disegno con disiderio» afferma il poeta nella lettera 79 dell'epistolario «Se verrà, mi sarà carissimo. Ma non però la disobbligo degli altri due, cioè dell'*Europa* e del *Narciso*, con le debite condizioni della sua commodità», è chiaro dunque, per esclusione, che il pittore abbia promesso di portare a termine la *Venere*. Lo stesso viene replicato nella missiva che segue («[...] senza escluderla però dalla obbligazione del *Narciso* e della *Europa* con sua commodità») da cui trapela l'apprensione per l'opera che si dice conclusa, ma non tarda ad arrivare al destinatario, cfr. G 80.

76. G 81, 1613.

77. Si vedano i cataloghi *Linee, lumi et ombre finte*, pp. 46-47; *Sinibaldo Scorza*, p. 258.

78. G 78, 1613.

79. Resta esclusa dall'elenco l'*Europa*, di cui si torna a parlare nella lettera 81 dell'epistolario in termini però nuovi: «Se mi manderà l'*Europa* per Lorenzo mi farà un favore segnalato. E se poi fra qualche tempo vorrà farne degno d'alcuno di que' due soggetti ch'io le scrissi, mi rimetto alla sua cortesia». La discrepanza si spiega segnalando un'ulteriore mancanza negli scambi epistolari, in cui il poeta deve aver rincarato il numero di committenze al pittore anche per conto di terzi. Il passo citato segue infatti l'ottenimento sia del *Narciso* sia, probabilmente, della *Venere*, lasciando quindi credere che tanto i due nuovi «suggetti» quanto l'*Europa* di cui parla siano in realtà per «Lorenzo», in cui andrà probabilmente visto il profilo dell'amico torinese Lorenzo Scoto. Se si accoglie questa lettura potrebbero essere due e non una le *Europa* di mano di Bernardo Castello, di cui tuttavia, così come per la *Venere in mare*, non si ha ancora nessuna notizia.

80. Sulla biografia di Paggi vd. ZANELLI 2014. Tra gli studi più aggiornati su Giovan Battista Paggi rimando ai contributi di Valentina Frascarolo, per cui si veda FRASCAROLO 2013; EAD. 2017, e 2018; sulla produzione grafica di Paggi si veda NEWCOME-SCHLEIER 1985, EAD. 1991, e 1995; infine, più generale sul contesto artistico di area ligure, ma con affondi importanti sull'artista GALASSI 2014 e SANGUINETI 2018.

fiorentina. Quando Marino entrò quindi in casa del mecenate ligure l'attività dell'artista come insegnante di disegno nei ritrovi ospitati dal Doria era più che affermata, tanto che di questa accademia il poeta si ricorda anche nella dedica alla *Galeria*, definendola una «raccolta di diversi giovani studiosi» di cui Giovan Carlo «ha stabilita un'Academia nella propria casa». <sup>81</sup> A questi incontri prendevano parte molti emergenti, tra cui bisognerà ricordare Sinibaldo Scorza, pittore originario di Volteggio, apprezzato da Giovan Vincenzo Imperiale e da Carlo Emanuele, <sup>82</sup> che nella bottega di Paggi entra nel 1604. <sup>83</sup> È lui uno dei nuovi nomi che restano impressi sulle pagine mariniane dopo la frequentazione con l'*entourage* di casa Doria, e su di lui, e sui rapporti che stabilisce con l'opera mariniana, ci si soffermerà ora brevemente prima di tornare a parlare del suo maestro.

Quando Marino arriva a Genova nel 1608 Scorza era ancora un garzone di bottega, ma è plausibile che il poeta abbia stretto con l'artista contatti più solidi in occasione del secondo soggiorno genovese di cui è data notizia, quello che avvenne tra il 1612 e il 1613, dopo la carcerazione torinese di cui si è detto nelle pagine precedenti; in quel caso Marino si recava nella Superba per svolgere «alcuni negotii importanti», <sup>84</sup> come avvisa lui stesso in una missiva. Scorza nella *Galeria* vanta menzioni per due opere, *Orfeo che canta e suona nel bosco* e *Apollo pastore*, a cui Marino riserva rispettivamente due e un madrigale; <sup>85</sup> ma è anche ricordato in un gruppo di lettere degli anni venti assieme a Louis Brandin, pittore francese, a cui il poeta richiede quadretti di piccole dimensioni da tenere in casa sua. <sup>86</sup> Queste circostanze sono state indagate dagli studi su Scorza,

81. *Galeria* 1979, p. 7. La 'scuola' che Paggi possedeva nella residenza presso i Doria era più propriamente una «bottega artigiana dedita», dove l'artista raccoglieva la propria collezione a scopo personale e didattico, volto alla formazione degli aspiranti artisti, sull'istituzione nata attorno alla figura di Paggi a Genova anche FARINA 2002, p. 104.

82. Di Scorza sono registrate 12 tele nella collezione dell'Imperiale; cfr. MARTINONI 1983, p. 220 e sgg.

83. Sulla bottega di Paggi FRASCAROLO 2013; EAD. 2022. Scorza arriva a Genova nello stesso 1604, per la biografia dell'artista si veda ZANELLI 2018. Giovan Carlo Doria apprezzava la pittura naturalistica e di paesaggio, di cui possedeva diverse prove nella sua raccolta d'arte, accolse perciò di buon grado le sperimentazioni del giovane volteggino; per la biografia di Scorza SOPRANI RATTI 1768, p. 214 e sgg. Per gli inventari di casa Doria il riferimento è sempre FARINA 2002. Anche Giovan Vincenzo Imperiale possedeva delle opere d'arte del pittore di Volteggio; la sua collezione ne registra un insieme di almeno 12 tele. Su questo insieme, e sulla sua storia collezionistica, oltre a MARTINONI 1983, anche *Sinibaldo Scorza (1589-1631)*, pp. 6-17.

84. La lettera è stata resa nota da Giambonini in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, pp. 306-330.

85. Per i componimenti *Galeria* 41, 65-66.

86. Vd. appendice G 152 e sgg.

piuttosto giovani,<sup>87</sup> che in alcuni casi hanno confermato solo quanto era possibile evincere dal rapporto tra i due a partire dai testi del poeta. Non si sa di più, ad esempio, della possibile intercessione mariniana per il pittore alla corte torinese, dove Scorza arriva dopo il passaggio del poeta napoletano, ovvero nel 1619.<sup>88</sup> È stato ipotizzato che l'ingresso dell'artista alla corte sabauda sia stato agevolato da Marino, il quale però, osserva Viviana Farina, dimorava a Parigi già da quattro anni a quel tempo;<sup>89</sup> osservazione che non esclude tuttavia a priori la possibilità che il giudizio mariniano possa esser stato di un certo peso nel passaggio di Scorza da Genova a Torino, data l'efficacia dei contatti epistolari, tanto più per i contatti frequentissimi che in quegli anni il poeta teneva con gli esponenti della cultura sabauda. È ad ogni modo certo che, prima del 1619,<sup>90</sup> Marino aveva avuto modo di apprezzare le qualità grafiche e la pittura di vedute e di squisito naturalismo dell'artista volteggino, tanto da sottrargli qualche prova di penna.<sup>91</sup> Senza dubbio, infatti, i madrigali dedicati al mito di *Orfeo* fanno

87. Sempre in area genovese, utile nel quadro delle dinamiche che riguarda invece Sinibaldo Scorza, il catalogo del 2017 a cura di Anna Orlando, che riserva, nello spazio di tre interventi, un affondo sui rapporti tra il pittore e Marino; *Sinibaldo Scorza*, pp. 130-142.

88. Indiscutibile punto di riferimento per la fortuna dei pittori genovesi è ancora SOPRANI RATTI 1768, ma per un medaglione biografico aggiornato dell'attività dell'artista rimando al contributo di Romanengo in *Sinibaldo Scorza*, pp. 40-54; tra gli interventi recenti, soprattutto in relazione ai legami con la corte torinese si veda anche Bava Sanguineti Spione in *Maestri genovesi in Piemonte*, pp. 11-36. Fanno fede dell'ingresso del pittore alla corte di Carlo Emanuele i documenti in SCHEDE VESME, vol. 3, 1968. Il pittore trascorrerà a Torino circa sette anni, dal 1619 al 1625, intervallando soggiorni torinesi a genovesi, cfr. *Sinibaldo Scorza (1589-1631)*, p. 122 e sgg.

89. Su Scorza e Marino vedi anche le considerazioni riportate in FARINA 2002, p. 79, n. 295.

90. Nessuno dei madrigali dedicati a Scorza compare nell'unico manoscritto mariniano noto dei testi della *Galeria*, su cui vd. *infra*. A partire da questa considerazione, Vazzoler ha ipotizzato che la stesura dei componimenti mariniani per il pittore genovese ricade a ridosso della stampa della raccolta di rime. L'ipotesi è tuttavia da rivedere in primo luogo perché il manoscritto a cui lo studioso allude non contiene una versione antecedente di tutti i componimenti della raccolta poetica mariniana, ma solo di una parte di essi; non si può quindi escludere che i rimanenti fossero comunque stati scritti in precedenza. Cfr. Vazzoler in *Sinibaldo Scorza*, pp. 130-133. Se dunque i madrigali sono successivi all'incontro tra i due, dovranno risalire senz'altro agli anni in cui il poeta era solito frequentare la cerchia genovese di Giovan Carlo Doria, ovvero del soggiorno torinese (1608-1614). Per la biografia e il quadro della produzione artistica mariniana di quegli anni RUSSO 2008, capitoli I, IV, V.

91. Sappiamo che il poeta tornò a rivolgersi a Scorza anche per ottenere copie *d'après* di dipinti in suo possesso. Noto dalle lettere il caso del ritratto di mano di Frans Pourbus. Su questo si veda la tabella in appendice.

riferimento a un'opera realmente esistita,<sup>92</sup> che, per come la descrive il poeta – il cantore protagonista della scena accerchiato da un corteo di animali ammalati dal suo canto –, riproduce un'iconografia replicata da Scorza in diverse versioni, segno della fortuna che queste riscuotevano sul mercato privato. In almeno una di queste, oggi in collezione privata genovese,<sup>93</sup> compare anche «l'aspido» che Marino evoca al nono verso del primo componimento dedicato al soggetto; immagine che si dovrà credere sia stata di ispirazione all'autore dei versi quando decise di attribuirli all'artista volteggino.

Oltre al mito dello sfortunato amante di Euridice, il tema della musica e della poesia è ripreso da Marino nel secondo soggetto lodato da Scorza, *Apollo pastore*, la cui descrizione in versi gli studi hanno ragionevolmente ricondotto a un foglio oggi conservato al museo di Cracovia (FIG. 19) in cui l'artista ha raffigurato un pastore, seduto accanto al suo gregge, coronato d'alloro e con in mano un bastone invece della lira, che il pittore rappresenta gettata a terra in primo piano nella sinistra del foglio. Si tratta certamente dell'iconografia che il poeta aveva in mente quando scriveva dell'«Apollo assiso» accanto ai «rustici armenti» nella *Galeria*, passato «da lo scettro a la verga», come lo raffigura appunto il disegno. Purtroppo però non è immediato riconoscere il prototipo mariniano nel foglio polacco, poiché, come per il soggetto di Orfeo, anche dell'Apollo pastore Scorza riprodusse l'immagine in molteplici versioni, una di queste, frammentaria, riconosciuta autografa del volteggino da Piero Boccardo in un foglio conservato a Palazzo Rosso a Genova.<sup>94</sup>

#### 4.6 *Paggi nella Galeria (prima e dopo la stampa del 1619)*

Tornando a Paggi, è evidente che la sua bottega fu veicolo di incontri nuovi per il poeta, ma, primo tra tutti, fu il pittore genovese stesso a entrare nel sistema retorico delle lodi del napoletano. Marino lo ricorda nel canto VI dell'*Adone*, e, prima ancora del grande poema, nella sestina numero 40 del *Tempio*,<sup>95</sup> il poe-

92. Nello stesso catalogo, il contributo di Gianluca Zanelli invece, sulla base delle numerose varianti del tema realizzate dall'artista, fornisce un *pattern* di iconografie di *Orfeo* utile per il prosieguito delle ricerche. Il ventaglio di immagini che lo studioso offre conferma che il pittore replicava uno schema indiscutibilmente chiaro del tema, raramente soggetto a variazioni se non, talvolta, per piccoli dettagli; sarà di questi che bisognerà tenere conto ragionando sulla scrittura mariniana. Per le versioni grafiche e dipinte di *Orfeo* di mano di Sinibaldo Scorza rimando all'intervento di Zanelli in *Sinibaldo Scorza*, pp. 138-141. Tutt'altro discorso riguarda invece il disegno di cui Marino parla nelle lettere del 1623 (vd. la tabella in appendice), di cui non si ha, purtroppo, alcuna descrizione.

93. Per l'opera e l'immagine rimando a *Sinibaldo Scorza*, cat. I.36.

94. Si vedano *Sinibaldo Scorza (1589-1631)*; FERRONI 2019.

95. Per il commento ai testi rimando a capitolo 9.





FIG. 19 Sinibaldo Scorza, *Apollo pastore con due bovini e cascina*, disegno (matita nera, penna e inchiostro, carta bianca), 9 × 13,4 cm, Cracovia, Muzeum Narodowe, inv. MNK XV-Rr.-717

metto nato per Maria de' Medici a cui si è accennato nelle pagine precedenti; ma Paggi correda anche, e con un buon numero di occorrenze, la *Galeria*, dove è ricordato per un soggetto di *Orfeo con Euridice ch' esce dall' Inferno*, per uno di *Sansone in grembo a Dalida*, e per uno di un *Buon Ladrone in Croce* a cui il poeta dedica due madrigali.<sup>96</sup> Si tratta purtroppo di opere che non hanno puntuale riscontro nel catalogo dell'artista per come lo si conosce oggi, ma per almeno due di questi temi, quello di *Orfeo* e di *Sansone*, sopravvive qualche testimonianza. Mary Newcome pubblicava già, nel 1985, un articolo in cui correlava i componimenti mariniani con una tavola che rappresentava *Sansone e Dalila*, rinvenuta in collezione privata, e un disegno di *Orfeo che parte dagli inferi*, conservato nelle collezioni grafiche di Palazzo Rosso a Genova.<sup>97</sup> Si tratta di temi che il pittore evidentemente replicava con grande facilità, realizzando versioni simili che differiscono tra loro per modifiche minime, adatte a un mercato pri-

96. *Galeria* 66, 96, 107-108; la produzione artistica di Paggi è varia nei generi: l'artista esegue temi religiosi, letterari e mitologici. Il punto di riferimento per l'opera del genovese è ancora LUKEHART 1987; si vedano anche i contributi di Mary Newcome, NEWCOME 1985; EAD. 1991; EAD. 1995. Da ultimo, si vedano le ricerche di Valentina Frascarolo, cfr. FRASCAROLO 2013, EAD. 2017; EAD. 2019.

97. NEWCOME 1985, pp. 194-195.

vato, colto e letterario.<sup>98</sup> Le prove rinvenute, anche se non possono confermare l'appartenenza ai beni mariniani, testimoniano però che delle tre iconografie lodate nella *Galeria* almeno due erano riconducibili con certezza alla produzione artistica del genovese,<sup>99</sup> il quale, senza difficoltà dunque, può aver ceduto qualche rifinito disegno al poeta per accrescere le sue raccolte d'arte grafica.

Dai luoghi letterari fin qui elencati, resta fuori un curioso caso, su cui è bene fermarsi a riflettere perché utile a ragionare sulla pratica scrittorica di Marino e sulle sue scelte in materia d'arte che ne derivano, le quali, in questo caso, coinvolgono Paggi in maniera diretta. A un'altra opera di sua mano in relazione ai testi del napoletano accenna Soprani, in un passo della vita del pittore:

la tavola, che apportasse in Genova utile, e gloria al nostro Paggi sopra ogni altra sua, fu quella, che lavorò per Sig. Marc'Antonio Doria. Leggesi in essa la Strage de' fanciulli Innocenti espressa con tanto spirito, e brio, che sembra non già dipinta, ma vera. [...] Fu quest'Opera distintamente lodata dal Soranzo nelle sue Rime: siccome dal Cella, *dal Marino*, dal Cebà, dal Grillo, dal Chiabrera, e da altri insigni Poeti, co' quali egli ebbe perpetua amicizia, e corrispondenza di lettere.<sup>100</sup>

L'autore si riferisce in questo caso alla famosa tela raffigurante la *Strage degli innocenti*, opera dalla storia sfortunata, conosciuta oggi attraverso alcuni disegni e un solo frammento, conservato al Museo di Colle Val d'Elsa (TAV. 12).<sup>101</sup> A renderla nota fu Ferdinando Bologna in un contributo del 1983, in cui pubblicò una fotografia dell'opera risalente al 1955, quando aveva avuto occasione di vederla ancora intatta nella Villa Romano-Avezzano a Eboli, residenza che fu di proprietà Doria fino agli inizi del Novecento.<sup>102</sup> L'opera, di grandi dimensioni, era nata infatti per volere di Giovan Carlo nel 1604, e, probabilmente, è in casa sua che Marino la vide quando di passaggio per Genova.<sup>103</sup> Eppure, le lodi al dipinto di cui parla Soprani non trovano spazio nell'opera mariniana, non in quella diffusa nelle edizioni a stampa per lo meno, nelle quali non si accenna mai alla tela dell'artista.

98. Di *Sansone e Dalila* già Mary Newcome segnalava l'esistenza di molte varianti grafiche sul mercato antiquario; *ivi*, p. 195.

99. Resta esclusa l'opera elogiata nella sezione delle *Istorie*, (*Galeria* 107-108) il *Buon ladrone in croce*, che non trova riscontro nelle ricerche su Paggi condotte fino ad oggi.

100. SOPRANI RATTI 1768, p. 133, mio il corsivo.

101. BOLOGNA 1983; GALASSI 2000.

102. I Doria vantavano, tra i vari titoli nobiliari, anche quelli del ducato di Eboli. Ferdinando Bologna ipotizza il trasferimento dei beni dalle residenze genovesi alla villa ebolana; cfr. BOLOGNA 1983.

103. Sulla storia dell'opera si veda GALASSI 2000.

Casualità vuole, però, che l'affermazione di Soprani non sia del tutto errata: la tela di Paggi è infatti rievocata in un testo conservato nell'unico manoscritto autografo ad oggi noto della *Galeria*, il ms. Varia 288.15 conservato nella Biblioteca Reale di Torino, il cui contenuto Marino non diede mai alle stampe in quella forma.<sup>104</sup> L'autografo, che oggi vanta un'attenzione maggiore da parte della critica, consta di 72 componimenti che il poeta mandò a stampa nella *Galeria* dopo essere intervenuto sui testi per apportarvi qualche cambiamento.<sup>105</sup> Una modifica di rilievo interessa proprio il madrigale dedicato a *La strage degl'innocenti di mano del Paggi*, che, nel manoscritto, si presenta così:

*La strage degl'innocenti di mano del Paggi.*  
 Ah PAGGI, e perche 'l fai?  
 La man, che forme angeliche dipigne,  
 Tratta hor' opre sanguigne?  
 Non vedi tu, che mentre il sanguinoso  
 Stuol de' fanciulli ravivando vai, 5  
 Nova morte gli dai?  
 o nela crudeltate anco pietoso  
 Fabro gentil, ben sai  
 Ch'ancor Tragico caso è caro oggetto,  
 E che non v' horror senza il diletto.<sup>106</sup> 10

Mentre nella *Galeria* il poeta muta significativamente la consegna del testo, che nella stampa è infine dedicata a:

104. Per una descrizione esaustiva e dettagliata del documento (Torino, Biblioteca Reale, Varia 288, n. inv. 14547) rimando alle pp. 149-152 di LANDI 2017.

105. Il codice, noto già dalla fine del XIX secolo, è stato oggetto di attenzione dettagliata solo in anni più recenti, ed è dunque ora possibile osservare con certezza come, tra tutti i testi ivi compresi, sia soprattutto un insieme di circa venti componimenti a subire modifiche significative al momento del passaggio alla versione a stampa. Ricordato da Angelo Borzelli nel 1891 e da Giuseppe Rua sette anni dopo, ripreso nel 1979 da Emilia Foglio e Marzio Pieri, è stato oggetto di attenzione dettagliata solo in anni più recenti nelle ricerche di Carlo Caruso e Marco Landi, ai quali va il merito di aver messo in luce gli interventi della penna mariniana sul suo contenuto. Si veda, rispettivamente, BORZELLI 1891, p. 29; RUA 1898, p. 147; FOGLIO 1979, pp. 559-563. Marzio Pieri ha dedicato al manoscritto torinese una sezione in appendice al commento della *Galeria*, per cui si veda *Il codice di Torino*, in *Galeria* 1979, vol. II, pp. 245-253. Rimando a CARUSO 2002, oltre che alle ricerche di Landi di cui sopra; si ricorda che la pubblicazione dei componimenti contenuti nell'autografo si deve però a COLOMBO 1993.

106. Per il testo del madrigale nella lezione torinese rimando a LANDI 2017, p. 175.

*La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni*  
 Che fai, GUIDO? Che fai?  
 La man, che forme angeliche dipigne,  
 tratta or opre sanguigne?  
 Non vedi tu che, mentre il sanguinoso  
 stuol de' fanciulli rattivando vai, 5  
 nova morte gli dai?  
 O ne la crudeltate anco pietoso  
 fabro gentil, ben sai  
 ch'ancor tragico caso è caro oggetto,  
 e che spesso l'orror va col diletto. <sup>107</sup> 10

Il poeta in questo caso allude a un'opera ben nota per gli studi seicenteschi: la celeberrima pala Berò, realizzata da Reni nel 1611 e oggi conservata alla Pinaacoteca Nazionale di Bologna (TAV. 13).<sup>108</sup> L'intervento cruciale di Marino, evidente nell'incipit del madrigale, dove il nome del pittore bolognese Guido Reni prende il posto dell'artista ligure richiamato invece nell'antigrafo, conferma una pratica estendibile a tutti i testi del poeta, i quali facilmente, in fase di stesura, subivano modifiche minime per poter essere riutilizzati a bisogno.<sup>109</sup> In questo caso però, difficile credere che Soprani abbia potuto leggere il testo manoscritto contenente il madrigale dedicato a Paggi, il quale non era certo destinato alla circolazione; più facile ipotizzare che nel passo delle *Vite* sopra citato il biografo abbia voluto fare allusione al poema mariniano sulla *Strage* che vide la luce nel 1633,<sup>110</sup> richiamandone il contenuto per sola vicinanza tematica con il soggetto trattato – unica ideale somiglianza con la rappresentazione del pittore ligure poiché all'interno del poemetto il poeta non fa riferimento né a Paggi, né all'opera nata per Giovan Carlo. In conclusione, con buona pace di Soprani, l'allusione alla *Strage* del genovese nel cantiere poetico mariniano resta un'apparizione fulminea riservata alla testimonianza dell'autografo, ma il cambiamento in itinere con cui Marino sposta lo stesso testo da Genova a

107. *Galeria* 100.

108. Sull'opera si veda Francesca Valli in PEPPER 1988, pp. 191-192; una scheda più aggiornata in *Guido Reni a Roma*, pp. 130-133.

109. Il *modus scribendi* mariniano, nel riutilizzo dei segmenti testuali che transitano da un lato all'altro della sua opera, ha molto in comune con la pratica dei poligrafi cinquecenteschi, per cui rimando a CHERCHI 1998; RIZZARELLI 2009; e in relazione alla pratica del riuso in Anton Francesco Doni MAFFEI 2004; *Una soma di libri*. Per un confronto tra attività poligrafica e pittura cinquecentesca si vedano anche le considerazioni di NICHOLS 1996.

110. Cfr. *Strage degl'Innocenti*.

Bologna lascia spazio per qualche considerazione sull'abilità della sua penna di omologarsi al dibattito sulle arti del tempo.

#### 4.7 *Due artisti per la Strage degli Innocenti: Paggi «studiosus» e Guido pittore divino*

Il caso della *Strage* nelle due versioni autografa e a stampa ha offerto alla letteratura mariniana materia di acceso dibattito. Da un lato gli italianisti, sottolineando la pratica scrittoria del poeta, dalle due scritture mariniane hanno dedotto la facilità con cui il poeta interveniva sui suoi testi, modificandoli per soddisfare logiche encomiastiche e di mercato; contraria, invece, qualche voce che proviene dalla storia dell'arte, che ha voluto mettere in evidenza la somiglianza tra le poetiche di Marino e Reni, giustificando così la brusca virata del testo dal genovese al bolognese in fase di stampa.<sup>111</sup> Pur ammettendo la leggerezza con cui il poeta rimescolava nomi e opere nei suoi testi, trattandoli come tasselli di una macchina poetica retta da un sistema combinatorio, va detto che la corrispondenza semantica che unisce il madrigale della *Galeria* alla celeberrima opera di Reni è ragionevolmente più esatta rispetto al confronto che si viene a creare tra il testo del napoletano e l'opera del genovese: la commistione tra «orror» e «diletto» con cui Marino chiosa il madrigale trova un fortunato paragone nella composizione tragica, ma elegantemente equilibrata, del pittore bolognese. In un momento in cui la letteratura artistica maturava dei due pittori una visione uniformemente accettata dalla comunità culturale e consolidata, ormai, da più di qualche pubblicazione a stampa, non è quindi da escludere che la scelta di Marino di reindirizzare il testo a Reni abbia all'origine ragioni di lessico.

Di entrambi i pittori, infatti, la scrittura del poeta recepisce gli echi prodotti dalla letteratura coeva. Reni, nella seconda decade del Seicento, consolidava già il profilo di artista della grazia divina con cui lo avrebbe ufficialmente presentato Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice* del 1678, lo stesso di cui avrebbero parlato tutti i biografi a seguire, Giovan Battista Passeri, Giovan Pietro Bellori, e che avrebbe affascinato la storia della critica moderna, a partire

111. Di diverso parere era invece Elizabeth Cropper la quale ha osservato che, nella tela bolognese, Reni «paints the problematic of the representation of horror combined with delight, of violence joined with beauty, that so fascinates Marino» e, attraverso un ampio *excursus* sul tema che arrivava a coinvolgere i pennelli di Nicolas Poussin e Rubens, ha argomentato la somiglianza tra la poetica dell'artista bolognese e quella del letterato, osservando come nell'opera di Marino e in quella di Reni siano ugualmente manifesti un drammatico lirismo e un paradossale fascino per la bellezza che si rivela nell'orrore della tragedia; cfr. CROPPER 1992, p. 158.

dai fondamentali studi di Richard Spear.<sup>112</sup> Questa immagine di Reni derivava tuttavia dalla tradizione poetica seicentesca, che riuscì a trasformare un *topos* di uso comune nella lirica del tempo in una formula di alto valore semantico per la produzione artistica del pittore bolognese.<sup>113</sup> Prima infatti che arrivassero a teorizzarle le penne tardo seicentesche, si alludeva già nella poesia coeva a Marino a quelle «forme angeliche» rievocate dal poeta nel primo verso del madrigale: la *Strage* della Pala Berò, d'altronde, suscitò un trionfo di lodi, emesse per lo più da circoli poetici molto vicini al pittore, quelli degli Umoristi e dei Gelati, gli stessi in cui Marino custodiva le sue più preziose amicizie. Così non stupisce che, in un componimento comparso nel 1620, il poeta bolognese Giovanni Capponi elogi in versi la «pietà bella» di una delle madri rappresentate nella pala bolognese.<sup>114</sup> Né che Giovan Francesco Materdona, accademico umorista, proprio descrivendo la *Strage* reniana lo definisca «Huomo non già, ma de' più eccelsi Chori / *Angel* ti credo, e tanto più, che scerni / Esser tutti divini i tuoi lavori».<sup>115</sup> Un'immagine, quella del Reni creatura celeste, che trova più risoluta conferma nella raccolta collettanea del 1633, *Il Trionfo del pennello*,<sup>116</sup> dove le penne di Giovan Battista Manzini, Virgilio Malvezzi e Claudio Achillini si sperticano in una catena di lodi per il bolognese artista delle «forme incorruttibili, ed immortali», delle «cose celesti», di colui che spalanca «a suo talento i Claustri della mente divina, per rubarne le più belle Idee»;<sup>117</sup> angelo, perfino, come Materdona, nelle parole di Achillini («Hor quale meraviglia arà se Guido essendo un *Angelo* per le bellezze del Corpo, e dell'Anima, e dipingen-

112. La grazia reniana aveva alle spalle una tradizione artistica che lo poneva in stretta relazione con Raffaello, Leonardo, Correggio; su questi modelli ricamò la letteratura artistica lui coeva, indicandolo come erede della classicità rinascimentale. Sull'argomento, in maniera più estesa, sia concesso il riferimento a ISEPPI TOMEI 2022. Per un regesto sintetico delle fonti visive che la critica ha ricondotto alla composizione teatrale di Reni rimando nuovamente all'elenco sintetico, ma esaustivo, nella scheda di catalogo a cura di Valli in PEPPER 1988, pp. 191-192; ai nuclei concettuali che compongono la narrazione della *Strage*, in un'ottica che attraversa la letteratura e l'arte dalla fine del Quattrocento al Barocco, si veda CIERI VIA 2017.

113. Cito dal secondo verso del componimento, per cui sempre *Galeria* 100.

114. Sulla cronologia del testo occorre fare una precisazione: in realtà, il componimento è sempre stato indicato con la data di edizione della raccolta di rime nella quale è stato ristampato, le *Lodi al Signor Guido Reni* del 1632, fino a quando Gabriele Wimböck non lo ricondusse correttamente al 1620. Si veda WIMBÖCK 2002, p. 184.

115. Cito da MAIA MATERDONA 1629, pp. 74 e 75; corsivo mio.

116. Si veda *Il Trionfo del pennello*, per il testo anche COLANTUONO 1997, pp. 205-225. L'opera prendeva a pretesto il caso di una tela di Reni (*Il Ratto di Elena*) per tessere gli elogi del pittore. All'opera, al centro di interessanti vicende collezionistiche, ha dedicato un accurato studio Stefano Pierguidi, a cui rimando, PIERGUIDI 2012b.

117. Cito da *Il Trionfo del pennello*, p. 40.

do dipinga figure Angeliche?»).<sup>118</sup> Non solo, nelle forme angeliche reniane la scrittura primo seicentesca ha presto ravvisato la capacità con la quale il pittore riusciva a realizzare quella perfetta commistione di opposti, l'orrore e il diletto,<sup>119</sup> in una resa non dissimile dagli ossimorici contrasti che caratterizzano la poesia mariniana, tanto che qualche poeta vicino a entrambi si è spinto al confronto dei due sul piano delle arti sorelle: Reni e Marino come Apelle e Apollo eletti a promotori della poetica del nuovo secolo.<sup>120</sup> Quella del Reni divino era un'immagine alimentata dunque dai contesti letterari romano-bolognesi vissuti da entrambi, e ciò, già di per sé, potrebbe giustificare la virata del testo mariniano a favore del pittore bolognese.

Contemporaneamente il ligure viveva una vicenda critica diversa. Mentre la carriera di Reni era in piena crescita al momento in cui Marino ne scriveva le lodi, il genovese godeva di una fama già consolidata. Reduce dall'esperienza fiorentina e accolto in casa Doria, Paggi aveva avuto modo di dare prova non solo della sua arte, ma anche della sua erudizione, pubblicando il trattato *Definitione e divisione della Pittura* nel 1607.<sup>121</sup> Questo esercizio, a noi purtroppo non pervenuto, ricevette il plauso del ceto culturale del tempo, tra cui anche quello di Marino, avverte Soprani, ricordando che

di tale operetta ralleghiosi pure col Paggi l'insigne poeta Giovan Battista Marino con una lettera scrittagli nel mese, ed anno suddetto; ove dice d'averla con sommo piacere letta più volte, come cosa contenente in sé i più bei lumi dell'arte, ne' quali chiaramente si scorgeva la fertilità d'un ingegno atto non meno a scrivere, che ad operare.<sup>122</sup>

L'artista, insomma, dimostrò di padroneggiare un'istruzione alta, degna di un patrizio della nobiltà genovese quale, d'altronde, lui era. Questa dottrina lo spinse a farsi protagonista di una battaglia contro l'Arte dei Doratori e Pittori

118. Ivi, p. 54, corsivo mio.

119. La dicotomia (orrore/diletto) è largamente argomentata in CROPPER 1992, CARUSO 2009; ma si veda anche PEPPER 1983.

120. Si allude al testo di Leone Sempronio, e al frammento di Antonio Bruni riportato in *Felsina Pittrice*, su questo ISEPPÌ TOMEI 2022, p. 207 e sgg., ma anche qui capitolo 9. Proprio questa grazia che contraddistingue le figure del pittore bolognese potrebbe legittimare la sorpresa che spinge il poeta alle domande retoriche di apertura del madrigale («Che fai GUIDO? Che fai? / La man, che forme angeliche dipigne, / tratta or opre sanguigne?»), le quali non si spiegherebbero altrimenti se Marino non dimostrasse di avere chiare le qualità principali dell'arte di Reni e la sua precedente produzione artistica.

121. SOPRANI RATTI 1768, pp. 107-108.

122. Ivi, p. 130.

genovesi aperta al fine di nobilitare il mestiere del pittore,<sup>123</sup> ma soprattutto lo indusse a dedicarsi allo studio delle discipline teoriche, tanto che non stupisce che di lui le fonti ricordino per lo più la sua buona erudizione. Non è un caso che da lui, di formazione accademica fiorentina, sia nata la prima accademia delle arti a Genova, quella in casa di Giovan Carlo,<sup>124</sup> che si affermava oltretutto con qualche anno di ritardo rispetto a molte altre realtà italiane. Giovanni Soranzo,<sup>125</sup> intellettuale legato alla cerchia di Giovan Carlo Doria, in un volumetto intitolato l'*Adamo* del 1604, lodando proprio un'opera omonima dell'artista ligure, ne delinea il profilo di chi è «*consumatissimo nello studio delle buone lettere, e per la cognizione del disegno, e della pittura Eccellentissimo*»;<sup>126</sup> e da qui in avanti la formula di *picturae studiosus* diventerà connotativa della pittura di Paggi.<sup>127</sup> La si ritrova, ad esempio, in calce a due stampe di riproduzione da opere dell'artista di mano dell'incisore fiammingo Cornelis Galle, di passaggio per la città di Genova tra il 1601 e il 1603. I fogli, che rappresentano *Adamo ed Eva* e una *Venere e Cupido*, siglati dallo *sculpsit* di Cornelis e dall'*excudit* del padre, Philip, portano la firma di «Jo. Bapt.a Paggius, patritius Genuensis, Picturae studiosus, inventor». Ma «*Studioso*» è anche il Paggi che viene presentato nella *Pittura Trionfante* del bresciano Gigli,<sup>128</sup> prima di quello di Soprani, che nelle sue *Vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi* del 1674<sup>129</sup> ricorda che le opere

123. Alla nobiltà genovese non si poteva accedere se impegnati in mestieri manuali. La battaglia di Paggi, condivisa da molti artisti di nobili origini, come ad esempio Giovanni Contarini da Venezia, è molto nota ed è stata ricostruita dettagliatamente da Pesenti in 1986. Delle ferme posizioni di Paggi restano le considerazioni affidate al carteggio con il fratello, per cui rimando a BOTTARI TICOZZI 1976, vol. 1, pp. 190-219; e BAROCCHI 1971, vol. I, pp. 190-219. Sulla figura di Paggi intellettuale rimando al contributo di FRASCAROLO 2017.

124. PESENTI 1986, cap. I, pp. 9-32; ma si veda anche FARINA 2002, pp. 97-118.

125. Frequentatore assiduo di casa Doria, Giovanni Soranzo è stato più volte indicato tra i consiglieri iconografici del pittore ligure; a questo proposito, oltre a quanto affermato da FRASCAROLO 2017, doveroso anche il rimando a FARINA 2002.

126. Cito dalla dedica che apre il poemetto sacro *Adamo*, al cui interno, nella prima edizione del volume (1604), compaiono 16 canzoni tra cui *Gli Innocenti*, nata con l'occasione di omaggiare l'omonima opera dell'artista (mio il corsivo). Le sedici canzoni verranno poi espunte dal volume in occasione della seconda edizione di questo, nel 1606, vd. SORANZO 1604.

127. Se ne è occupata Jamie Gabbarelli in un articolo uscito su *Print Quarterly* nel 2017 a cui rimando, GABBARELLI 2017; Valentina Frascarolo osserva infine che la medesima dicitura di *Picturae studiosus* per l'artista genovese è ripetuta in un'incisione opera di Jan Baptiste Barbé, si veda FRASCAROLO 2017, p. 185.

128. «Lo studioso Giambattista Paggi / E quegli là, che con sicur pennello / Mille pinge al suo nome aurati raggi, / Adegand'egli ogn'intelletto bello, E di costoro i principali saggi», cfr. *La Pittura Trionfante*, p. 47.

129. Al testo di Soprani, la cui prima edizione risale al 1674, segue la biografia di Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti*



del pittore, eccellente copista, prolifico disegnatore e teorico delle arti, «erano con premura cercate da que' cittadini [...] non tanto per la bellezza, e delicatezza loro, quanto per l'erudizione poetica, e storica, ch'egli in esse mostrava».<sup>130</sup>

L'immagine di Paggi che si diffondeva da casa Doria era dunque univoca e inconfondibile. Riconducendo allora il fenomeno della fortuna letteraria dei due autori al madrigale, la giustificazione al cambiamento improvviso tra autografo e versione a stampa della *Strage* in versi potrebbe risiedere nel desiderio, da parte del poeta, di uniformare il proprio testo a una produzione poetica che aveva ormai nitidamente delineato i profili dei due artisti. Dopo il periodo trascorso presso la corte sabauda – a quando è stato datato il manoscritto di Torino – e in prossimità della stampa della *Galeria*, Marino senti che i versi sulla *Strage* contenuti nell'autografo non erano più adatti al pittore genovese, e preferì, al suo posto, indicare il destinatario nel pittore che la poesia e la letteratura coeva meglio riconoscevano nelle sue «angeliche forme».

#### 4.8 Osservazioni sulla *Galeria* e sulla scrittura mariniana

Se ci si astraie dal piano del testo non bisognerà dimenticare che la riflessione sul singolo componimento avveniva in concomitanza alla costruzione dell'insieme *Galeria*. Come si è detto la raccolta ebbe una genesi lunga un ventennio circa, e, al momento della stampa, nel tentativo di mettere ordine al proprio materiale nel manoscritto torinese, Marino studiò gli incastri e le successioni più adatte per rispondere all'idea di un insieme organico, per il corretto funzionamento del quale anche la forzatura di qualche singola parte era ammissibile, e arrivava a coinvolgere tanto le nuove, quanto le vecchie fasi di scrittura. Come la *Strage*, infatti, anche un *San Francesco* detto di Federico Barocci nel sesto componimento dell'autografo torinese si trasformò in un *San Francesco* di mano di *Camillo Procaccino* nella *Galeria*, restando tutto sommato invariato nelle parti interne del testo; o un *San Paolo* cantato ai numeri 23 e 24 dell'autografo come di mano di Giovanni Contarini venne invece attribuito a Tiziano nella stampa del 1619.

Il manoscritto di Torino rivela in questo modo le variazioni che il progetto-*Galeria* ha subito in corso d'opera, ragionate per adattarsi alle necessità dell'autore. Accade di prassi, d'altronde, che nel cantiere del poeta i progetti letterari che si protraggono per più anni varino i loro destinatari a seconda delle occasioni, con conseguenti modifiche – talvolta non trascurabili – nell'architettura

*de' più eccellenti maestri della stessa professione* (1681-1728), per cui si veda l'edizione a cura di Evelina Borea, BALDINUCCI [1681-1728] 2013; a seguire l'aggiornamento della prima edizione delle vite di Soprani a cura di Giuseppe Ratti da cui si cita in queste pagine.

130. SOPRANI RATTI 1768, p. 122.

tura interna dei testi: ciò vale anche per la *Galeria*. Quando ne scrive a Guido Coccapani nel 1613, Marino discorre di un lavoro tutto torinese, nato all'interno della corte sabauda per essere «dedicato a questa altezza serenissima», Carlo Emanuele,<sup>131</sup> e che il progetto maturi sotto l'egida del duca è del tutto ragionevole se si pensa che il poeta si trovava al suo servizio negli anni in cui lavorava con più insistenza alla raccolta, ovvero dal 1610 al 1614. È più complesso spiegare, invece, per quale motivo nella fase finale di gestazione della raccolta Marino elegge altri dedicatari, ovvero Giovan Carlo Doria e Luigi Centurione, ai quali indirizza, rispettivamente, le versioni definitive delle *Pitture* e delle *Sculture*. Tra i retroscena che spiegano il cambiamento dei destinatari si intuiscono le necessità umane del poeta in un momento delicatissimo che lo vede passare prima dalla corte torinese a quella francese di Maria de' Medici, e poi da quella francese medicea a quella francese di Luigi XIII. Nel mentre occorsero le tragiche vicende che costarono la vita a Concino Concini, iniziale dedicatario dell'*Adone* che dovette, a quel punto, rivolgersi in tutta fretta a favore del nuovo sovrano per assicurare al poeta il beneficio di cui aveva goduto fino a quel momento. In quel quadro di sovvertimento dei poteri, la *Galeria* non sarebbe rientrata nel novero di strumenti di cui Marino si servì per assicurarsi tempestivamente la protezione del potere forte, come il poema grande del 1623. Sulla raccolta di poesie sarebbe stato più difficile innestare l'elogio alla casata francese, perché priva di una struttura narrativa, ma soprattutto perché eccessivamente intrisa di arte italiana che certo non avrebbe allietato la lettura del nuovo re francese, il cui colpo di stato ai danni della madre prevedeva anche, con ordinanza emanata nel 1618, il rimpatrio di tutti i fiorentini presenti in terra parigina.<sup>132</sup> La pinacoteca letteraria si concluse pertanto all'ombra della favola adoniana e subì cambiamenti che ne modificarono nel profondo l'assetto originario.

Se dunque la *Galeria* di cui Marino parlava al Coccapani nel 1613 si presentava come la raccolta che avrebbe dovuto affermare il prestigio del poeta alla corte sabauda, al momento in cui viene consegnata ai torchi in anni francesi è tutt'altra cosa. In quell'arco d'anni, dal 1613 al 1619, la raccolta assorbì al suo interno materiale sufficiente a farne una pinacoteca immaginaria fedele ai migliori modelli delle gallerie italiane e francesi del tempo,<sup>133</sup> composta di pitture,

131. Cito da G 82, 1613.

132. Sulla situazione degli artisti italiani in Francia al momento del colpo di stato di Luigi XIII parla anche Mickaël Szanto in relazione al pittore Giulio Donnabella. Rimando SZANTO 2006 e alla nota n. 21 per una bibliografia più generale sulla questione.

133. Una ricostruzione efficace della struttura ideale che Marino aveva dato alla sua pinacoteca letteraria in Caruso in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, soprattutto pp. 15-16; lo stesso anche in *Arti a Napoli tra Cinque e Seicento*, con regesto delle gallerie reali visitate da Marino.

sculture, di una ristretta sezione di arte grafica e molti, moltissimi ritratti. Per la stampa Marino recupera scritture precedenti e, sul piano del testo, apre le porte della sua galleria ad altri partecipanti: la sezione delle *Istorie*, dove l'impronta del suo gusto e della sua attività collezionistica è più debole rispetto alle sezioni delle *Favole* e *Capricci*, si tramuta in un palcoscenico propagandistico in cui far esibire una compagnia eterogenea di collezionisti. Lì il poeta raccoglie le opere contenute in raccolte a lui note, ricordate al fine di restituire ai loro proprietari, molti dei quali avevano partecipato alla sua scalata sociale, i debiti riscossi negli anni. E questa, stando al carteggio, sembrerebbe un'operazione destinata a non arrestarsi: nel selezionare queste memorie del visibile il sistema tassonomico di incastri offre infatti totale libertà di estensione ancora nel 1620, quando il testo è ormai dato alle stampe e la *Galeria* viene utilizzata dal poeta come merce di scambio. Così nella missiva indirizzata a Giovan Battista Ciotti, Marino discorre di un «eccesso di cortesia» ricevuto da Paolino Berti, priore di Lucca, e dice:

Già m'è nota un pezzo fa la sua qualità, ed ho piena informazione del suo valore, né occorre che V. S. si sforzi d'ampliarne la fede; ma quando non vi fusse altro, solo da questo atto nobile e magnanimo di privar se stesso delle cose care, per regalarne chi non ha mai veduto e chi non l'ha mai servito, comprendo chiaramente la generosità del suo spirito, che non si lascia punto signoreggiare dall'interesse, ma si muove solamente stimolato dalla virtù [...] *Con la penna (poiché con altro non posso) procurarò quanto prima di pagare parte del debito mio.* [...] In questo mezzo se V. S. mi mandarà una nota delle sue pitture più notabili, vedrò d'inserirne alcuna nella *Galeria* con qualche sonetto o madriale, ma con mia commodità, perché al presente mi ritrovo occupatissimo.<sup>134</sup>

Paolino Berti aveva fatto recapitare in dono al poeta disegni d'autore, passando per il miglior sponsor dei letterati fuori dalla Laguna, Ciotti, che intendiamo impegnato a sviolinare le lodi del priore lucchese per accrescerne la stima agli occhi del poeta. Negli anni della missiva, la *Galeria* si posiziona al centro del consueto *do ut des* cortigiano e si presenta ora, più che all'inizio, come una passerella aperta in cui Marino offre ai più fini intellettuali del suo tempo l'opportunità di esaltare la propria memoria; un privilegio riservato tuttavia solo a chi, tra loro, rispondeva al gioco dello scambio, ed era quindi disposto a ripagare in favori, o oggetti, il poeta-collezionista. L'esempio di Berti, come altri, dimostra che l'agglomerato di *topoi* che trova declinazione in sonetti e madri-

134. G 146, 1620; mio il corsivo.

gali è un prodotto di precisi calcoli:<sup>135</sup> dagli incontri selezionati del poeta con il contesto, l'architettura della raccolta lascia che emerga una rete di uomini di cultura che nella forza evocativa dell'epigramma trova appagato il desiderio di veder esaltato il proprio spessore intellettuale.<sup>136</sup> Il procedimento mnemonico di cui si avvale Marino spiega allora i blocchi sottratti alla collezione di Benedetto Giustiniani, le poche e selezionate pitture di Palma e Veronese estrapolate dall'inventario di Bartolomeo della Nave, le sequenze tematiche copiate con fare quasi filologico dall'inventario Aldobrandini del 1603 – parti, tutte, passate in rassegna nelle pagine che precedono. Nella selezione che il poeta fa delle pitture da inserire nella stampa del 1619 si potranno allora leggere in parte le scelte dei proprietari di queste opere, collezionisti, committenti e chi, di fronte all'appello del poeta, poteva permettersi di selezionare i capolavori prescelti della sua collezione e di farne dei personalissimi biglietti da visita. Il manoscritto torinese, con l'assoluta preponderanza di componimenti a tema sacro che contiene, rispecchia la riflessione del poeta su quelle sezioni della raccolta meno autoreferenziali, più adattabili, cioè, a necessità di encomio e di contesto.<sup>137</sup> A posteriori, è difficile giudicare con esattezza cosa vi entri per ragioni d'encomio o, piuttosto, per richieste esterne. Le opere appartenute a Bartolomeo della Nave, ad esempio, realizzate per mano di Giacomo Palma il giovane e protagoniste dei madrigali numeri 104 e 105 delle *Istorie*, dovevano essere molto care al loro proprietario se, nel corso delle articolate vicende di cui fu oggetto la sua collezione dopo la vendita alle casse inglesi, se ne ritrova menzione in una lista di «Picture in la Naues study, wch he is resolu'd to retain for himselfe».<sup>138</sup> La lista, allegata a una lettera inviata da Lord Fielding al Duca di Hamilton nel 1637, allude alle vicende della cessione dei beni del collezionista veneziano ed è dunque stata redatta in seguito alla stampa della *Galeria*. È da chiedersi allora se è grazie ai versi mariniani che le opere di Palma hanno acquistato un valore tale da essere considerate inalienabili dal loro possessore.

Ad ogni modo, alla fine della sua lunga gestazione, la raccolta poetica del 1619 si presenta agli occhi dei lettori come una galleria di gallerie, un catalogo in versi di grandi e piccoli collezionisti, ricondotti tutti, come vuole la dedica della raccolta, a un solo nume tutelare: il genovese Giovan Carlo Doria.

135. Parlando della *Galeria* Fabio Giunta ha osservato che, nella compagine di versi, «più che all'ecfrasi si assiste alla composizione di un tessuto concettuale dagli effetti imprevedibili e singolari», GIUNTA 2018, p. 7.

136. Caruso e Landi in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 13-28; 29-68.

137. Lo hanno dimostrato le ricerche di Marco Landi condotte sul manoscritto, si rimanda alla bibliografia citata in precedenza.

138. Cito da WOOD 2018, p. 47, n. 75.

4.9 *Una Galeria per Genova e una Galeria per la cultura di primo Seicento*

La dedica conclusiva delle *Pitture* a Giovan Carlo, oltre a confermare l'impatto che il collezionista e il suo *entourage* ebbero nella carriera del poeta, rappresenta anche lo strascico di una fase di crescita del progetto in cui l'anima ligure della *Galeria* emergeva con forza ancora maggiore. Alla fine del 1619, in un momento in cui l'attenzione di Marino era rivolta tutta verso l'*Adone*, la raccolta di poesie viene spedita a Venezia, dove appare alla fine dell'anno (le dedicatorie portano la data del 16 novembre). Marino, che prima della stampa del testo immaginava un rientro in Italia non troppo lontano, avrà di certo sondato il panorama delle editorie italiane disposte a dare corpo alla *Galeria* con l'intenzione di seguire da vicino i lavori. Per un momento forse anche Genova fu tra le possibilità passate al vaglio. Stigliani, in una lettera scritta da Parma il 18 giugno del 1617,<sup>139</sup> millantava infatti di aver saputo che Giovanni Pavoni, l'editore della *Gerusalemme illustrata* da Castello nel 1604, avrebbe dato alle stampe la *Galeria* mariniana di lì a breve.<sup>140</sup> Di questo progetto editoriale ligure non si ha riscontro nei documenti mariniani, ma il destinatario della lettera di Stigliani, Luciano Borzone, era pittore tra i prediletti di Giovan Carlo,<sup>141</sup> musicista con l'attitudine alle lettere, artista incline alla realizzazione di favole e abile ritrattista apprezzato dall'Imperiale e dal Chiabrera.<sup>142</sup> Grazie a Soprani sappiamo che eseguì un ritratto del poeta napoletano,<sup>143</sup> sebbene il suo nome sia del tutto as-

139. «Mentre io scrivo mi sopraggiunge una lettera del Signor Francesco Giorgi, che a mia istanza s'è informato di tutto il successo del Pavoni medesimo. Dicemi egli, che quello ha concluso nuovamente con V. S. di stampar la Galeria del Marini, e che fra due giorni comincerà il lavoriero»; cito da Tommaso Stigliani, *Lettere del cavaliere fra Tomaso Stigliani. Dedicate al Sig. Principe di Galliciano*, per Domenico Manelfi in Roma, 1651, p. 247.

140. SOPRANI RATTI 1768, p. 245.

141. Borzone svolgeva diversi incarichi per Giovan Carlo. Per suo conto soggiornò a Milano nel tentativo di acquistare opere di emergenti talenti in terra lombarda, soprattutto Cerano e Procaccini. Delle abilità di ritrattista parla Stigliani, il quale, tra i personaggi ritratti dal pittore elenca anche molti poeti vicinissimi alla cerchia mariniana «Fecelo pure a molti celebri Letterati, e Poeti: come ad Agostino Mascardi, a Gio. Battista Manzini, a Scipione della Cella [...] a Tommaso Stigliani, e al Chiabrera; ed ebbe l'onore di vedere quest'ultimo ritratto collocato nella galleria di Urbano VIII», SOPRANI RATTI 1768, p. 250. Sui contatti tra Borzone e Milano Manzitti in *Napoli, Genova, Milano*, p. 299 e sgg.; si veda anche Manzitti in *Il ritratto equestre di Giovan Carlo Doria*, p. 94; p. 91. Ma soprattutto Manzitti in *Superba ognor*, p. 66 e sgg. Il nome di Borzone non compare nella lista dei pittori inviata al Benamati.

142. Su Borzone rimando agli studi di Anna Manzitti; MANZITTI 2015a; EAD. 2015b; e della stessa anche gli interventi in *Napoli, Genova Milano*, pp. 298-307, e in *Superba ognor*, pp. 66-73.

143. SOPRANI RATTI 1768, p. 250.

sente nel sistema di lodi mariniane, dove non è ricordato per nessuna impresa, né nella *Galeria* né altrove. Borzone collaborava tuttavia efficientemente con le edizioni genovesi, alle quali forniva incisioni e frontespizi,<sup>144</sup> al punto che non sorprenderebbe se al poeta fosse balenata l'idea di affidare la raccolta ai torchi liguri perché poteva beneficiare del supporto dei fedeli di Giovan Carlo. Il testo avrebbe d'altronde trovato sede coerente con il suo contenuto, in cui la pittura genovese, o meglio, le opere di provenienza Doria, figurano in buon numero. All'interno della sezione delle *Istorie* sono 7 i dipinti che Marino ricorda trovarsi «in Casa di Giovan Carlo Doria», e quasi tutti, da un confronto effettuato sulla base degli inventari, trovano effettivo riscontro nei documenti.<sup>145</sup> Sfuggono a questi due soli soggetti di Luca Cambiaso, un *San Girolamo* e un *Erodiade*; eccezioni che potrebbero segnalare una perdita nella collezione genovese avvenuta in un momento successivo alla stampa della *Galeria*.

Su questo insieme di testi volti a omaggiare la fama dell'amico mecenate, il poeta ha attentamente ragionato, e lo dimostra, anzitutto, l'antigrafo torinese. Tra la versione manoscritta e la stampa, Marino studia infatti le combinazioni più adeguate per mantenere intatta l'immagine della collezione Doria: i componimenti di *Istorie* 21 e 22, ad esempio, che corrispondono a un *San Girolamo del Paggi* e a un *San Francesco del Barocci* nel manoscritto, nella stampa risultano diversamente attribuiti a Luca Cambiaso e a Camillo Procaccini.<sup>146</sup> È una scelta motivata dall'intento propagandistico del testo, poiché entrambe le opere, a differenza degli omonimi soggetti di Paggi e Barocci, si trovavano nella collezione del mecenate genovese.<sup>147</sup> La sostituzione del pupillo del Doria – l'erudito Paggi – con il nome di Cambiaso, nel caso del *San Girolamo*, non deve quindi lasciar credere che sia stata fatta ai danni di Giovan Carlo, perché lo scambio non definisce una perdita, bensì un acquisto di lodi per la collezione del mecenate ligure. In questo modo le scelte del poeta si dimostravano rispettose anche della tassonomia della raccolta, dove le due opere di Giovan Carlo finivano per seguirsi a catena l'un l'altra.

144. MANZITTI 2015b, p. 62 e sgg.

145. FARINA 2002, p. 192 e sgg., e commento a p. 121 e sgg.; la studiosa osserva che non tutte le opere si trovavano a Genova al momento del passaggio di Marino, ma non escludo la possibilità che il poeta possa essere rimasto informato del contenuto della collezione per mezzo epistolare, senza visionare direttamente le opere entrate in collezione in una fase successiva. Su questo si vedano le considerazioni che seguono nello stesso paragrafo.

146. Lo stesso vale per il componimento scritto in lode del *San Girolamo*: in entrambi i casi Marino non interviene sul corpo del testo, che rimane per lo più invariato nei versi. Si veda per questo LANDI 2017.

147. Sull'assenza di Barocci nei testi mariniani vedi *infra* cap. 9.

Data la cura attenta che Marino riserva ai beni Doria nelle *Istorie*, mi riservo un'ultima considerazione sul caso della *Strage*, il cui cambiamento da Paggi a Reni nella versione conclusiva del testo assume, in questa cornice, un rilievo ancora maggiore: se la *Galeria* prese, negli ultimi anni della sua gestazione, forma sotto l'egida di Giovan Carlo, di certo il poeta non avrebbe casato per pura esigenza tassonomica il nome del pittore genovese dalle *Istorie*, *protégée* del destinatario della raccolta e autore dell'opera che era considerata la punta di diamante della sua collezione. Non escludo allora che questo reindirizzamento al pittore bolognese, giustificato come credo sia plausibile da ragioni di lessico, sia piuttosto un ritorno di penna, vittima, forse, di un doppio ritocco. Non sarebbe d'altra parte un caso isolato nel cantiere mariniano: una *Maddalena piagnente* nel manoscritto torinese è ricordata come di mano di *Rafaello*, ma nelle *Rime* del 1604 rispondeva al nome di *Luca da Genova* e, nella *Galeria*, Marino la riconduce al suo originario autore, *Luca Cangiasi*.<sup>148</sup> Il caso della *Strage* potrebbe allora non essere molto diverso, e l'incompatibilità percepita dal poeta tra il testo e il referente iconografico della tela ligure, alla luce di una convergenza di fonti letterarie coeve che iniziavano a creare attorno alla produzione artistica di Reni il mito del pittore di paradiso, potrebbe aver indotto Marino a ricondurre il testo al suo originario destinatario: Reni. Se si accoglie questa lettura, l'autografo torinese potrebbe contenere la prima *facies* di un'idea genovese della *Galeria*, risalente a quando, inaspriti i rapporti alla corte sabauda e reduce dal periodo di carcerazione a cui lo costrinse proprio Carlo Emanuele, sentiva ormai maturi i tempi per cercare protezione altrove. In questo frangente, rivolgendosi a Giovan Carlo, Marino avrebbe ragionevolmente pensato di mettere in risalto quello che era considerato il fiore all'occhiello della sua raccolta di pitture,<sup>149</sup> la perduta tela di Paggi, ma quando poi, intrapresa la via della Francia, trovò accoglienza favorevole presso la corte di Maria dei Medici, rientrata l'impellenza di esagerare la 'genovesità' della dedica, riservò all'amico collezionista lodi sparse nel testo, facendo leva su quanto poteva liberamente modificare – i componimenti per le sette opere di provenienza Doria di cui si è detto – senza contravvenire alla corrispondenza testo-immagine della *Strage*.<sup>150</sup>

I debiti che la *Galeria* dimostra avere con la cultura genovese sono, in definitiva, molti, ma non diversi rispetto a quelli contratti con le altre collezioni

148. Si veda LANDI 2017, pp. 186-187.

149. Si ricorda che la tela vantava con ben 1000 scudi il prezzo più alto dell'intera collezione Doria, come testimonia l'inventario dei beni del collezionista genovese al 1621. Per questo rimando a FARINA 2002, p. 125.

150. Sugli inserti genovesi nel manoscritto si vedano anche le osservazioni di Russo in *Napoli, Genova, Milano*, soprattutto pp. 52-53.

italiane e francesi del tempo. Già Viviana Farina osservava le divergenze tra la raccolta poetica e la collezione ligure, sottolineando, a ragione, che la pinacoteca in versi non vuole riprodurre la quadreria del Doria.<sup>151</sup> La sua dimensione ideale diviene piuttosto un modello universale di galleria seicentesca che di casi reali si nutre per dare spazio nel testo, tramite il riciclaggio e le riscritture connaturate al *modus scribendi* mariniano, a una categoria di figure che trovavano così appagate il loro bisogno di esporsi. Quando l'intellettuale bergamasco Girolamo Borsieri discuteva con il poeta dell'assenza delle illustrazioni del libro, in una ben nota lettera del 20 dicembre del 1613, sollecitando Marino a licenziare comunque il volume alle stampe, lo rassicurava che «publicando pur nudo il suo poema per la prima volta, non sarà ripresa da *chi conosce le opere nelle opere*».<sup>152</sup> Con le «opere» Borsieri intendeva, per metonimia, la *Galeria* nel suo insieme, e voleva rassicurare il poeta napoletano ricordandogli che i lettori avrebbero inteso le immagini descritte dai versi anche senza il supporto delle incisioni, perché condividevano la stessa memoria figurativa dei «personaggi illustri» a cui Marino indirizzava la raccolta nella dedicatoria di apertura. In ragione di questa comunità d'intenti, nel suo modello di *Galeria* ideale, il poeta assecondava le tendenze di un'epoca e parlava una lingua che era la lingua della comunità accademica seicentesca, di cui tutti i collezionisti, pittori e poeti richiamati nel testo facevano parte, accogliendo, inevitabilmente, i termini di una discussione intellettuale dai confini nazionali che cercava terminologie nuove per definire le forme della pittura moderna, in un momento storico in cui la geografia artistica italiana assumeva altri contorni dei quali la letteratura per prima era chiamata a discutere l'assetto. Un prontuario, insomma, delle collezioni del tempo, ma anche un manuale per intendere la direzione che stava prendendo la discussione sulle arti a cavallo tra Cinque e Seicento.

151. FARINA 2002, p. 50.

152. Riporto la citazione estesa: «Aspetto appunto ch'ei si lasci veder in Milano dopo le feste. In tanto Vostra Signoria resti sicura che publicando pur nudo il suo poema per la prima volta, non sarà ripresa da chi conosce le opere nelle opere. In questa guisa pubblicò anche il Tasso primieramente il suo Goffredo, che poi fu vestito secondo i meriti del Castello»; cfr. VANOLI 2015, p. 160; mio il corsivo nel testo.



### 5.1 *Pittori accademici tra Roma e Bologna*

Rispetto a quanto si sa di Genova e delle soste in casa Doria, dei soggiorni bolognesi di Marino le fonti forniscono poche e imprecise informazioni.<sup>1</sup> Solo Borzelli apre una parentesi più ampia sui contatti felsinei del poeta ricordando che:

Fu spesse volte a Venezia, fu a Rimini a visitare il Cardinal di Gioiosa per l'Aldobrandini, andò alle Casette per passar lo stesso ufficio presso il Duca di Mantova, fu a Roma, e più volte, per sollazzo, a Bologna, ove veniva ospitato gentilmente dal Mariani e dal Barbazza, anzi nel palazzo senatorio del Cavalier Andrea suo amicissimo, ricco di ragguardevoli dipinti posto all'uscita della porta verso il sagrato di S. Domenico, era sempre una stanza a bella posta riserbata pel Marino. Egli vi andava a goder il Carnevale e le altre feste e dimenticava le noie di Ravenna e della corte non lieta nella piacente e gaia compagnia dell'Achillini, del Preti, di Guido Reni, di Cesare Rinaldi, del Marchese Fachinetti e d'altri nelle case del Conte Ridolfo Campeggi, di Guido Coccapani, del Berò, del Pepoli, del Bentivoglio e nella villa di Camaldoli dell'erudito avvocato Mariscotti, ove spesso solevan radunarsi a lieti ragionamenti i nobili spiriti della dotta ed ospitale città.<sup>2</sup>

Il biografo non forza la mano quando afferma che Marino poteva godere, in quelle occasioni di ritrovo, della «piacente e gaia compagnia dell'Achillini, del Preti, di Guido Reni, di Cesare Rinaldi» dal momento che per il poeta la maggior parte di questi nomi rientrava in un novero di conoscenze giovanili, coltivate nel tempo grazie a una rete di fluida comunicazione tra intellettua-

1. Non lo fa Ferrari, ad esempio, la cui biografia, molto più asciutta rispetto alle altre, accorpa in poco spazio gli anni ravennati unendo il periodo romano direttamente a quello torinese. Baiacca e Chiaro ricordano il solo nome di Andra Barbazza facendo riferimento alle lettere del poeta nelle quali si afferma che in casa del Barbazza Marino aveva a disposizione una stanza dove sostare nei suoi soggiorni bolognesi, cfr. CHIARO 1632, p. 628; BAIACCA [1625] 2011, 106.

2. BORZELLI 1898, p. 76.

li e artisti che sosteneva il dialogo e la mobilità tra Roma e Bologna. L'opera mariniana mostra d'altronde continuamente il segno che le accademie hanno impresso sul suo processo creativo, laddove con 'accademie' si intendono non solo le più importanti istituzioni culturali delle rispettive città, ovvero principalmente quelle degli Umoristi e dei Gelati, ma anche e soprattutto l'effetto di una circolazione dei saperi dovuta alla mobilità degli intellettuali che ne facevano parte. Si ripetono qui concetti già discussi da una critica che ha individuato i contesti – fatti di incontri reali e di discussioni *in praesentia* – dai quali Marino assorbe la cultura bolognese.<sup>3</sup> Lo sottolineava Andrea Gardi osservando che l'avvicinamento progressivo degli accademici emiliani alla Roma di Clemente VIII,<sup>4</sup> dopo il 1598, produsse un forte incremento di iscrizioni di poeti felsinei nelle cerchie umoriste: un quadro che lo studio dei carteggi dei letterati afferenti all'accademia romana di primo Seicento conferma senza lasciare spazio a perplessità.<sup>5</sup> Questa assidua percorrenza di intellettuali lungo le tratte romano-bolognesi indussero le due istituzioni a uscire da sistemi chiusi e autoreferenziali e a promuovere piuttosto una politica inclusiva e comunitaria, valida tanto per le lettere quanto per le arti.<sup>6</sup> Per quanto quindi Bologna nelle biografie del poeta si riduca all'accenno di una sola riga – spazio sufficiente a ricordare le sue soste in città tra il 1606 e il 1614 – l'impatto che la cultura bolognese ebbe sulla sua opera è indubbiamente significativo, e fin dai primi anni del Seicento.

Gli studi filologici per primi evidenziarono l'influenza esercitata dalla lirica felsinea sulla sua scrittura. Carmela Colombo ne parlava in un contributo del 1967,<sup>7</sup> in cui sottolineava i prelievi mariniani da una raccolta di rime del 1609 in lode de *Il Fiore della Granadiglia*.<sup>8</sup> In quel caso, l'innesto del tema della passi-

3. L'anno di fondazione dell'Accademia si fa ricadere al 1588, per merito di Melchiorre Zoppio, MAYLENDER, vol. III, p. 81.

4. GARDI 2011.

5. Soprattutto, segnala l'autore, gli innesti più massicci sono avvenuti dal 1607 al 1611, cfr. GARDI 2011. Lo studio sui carteggi è invece merito di Elisabetta Selmi, vd. SELMI 2010.

6. Importanti, a proposito di un movimento biunivoco nelle accademie, di chiusura interna agli intellettuali e apertura verso l'esterno a favore divulgativo, le riflessioni di Florinda Nardi in *Virtuose adunanze*, pp. 129-146. In relazione agli Umoristi e alla loro comunità intellettuale ampia e dislocata sul suolo italiano vd. gli studi di Maria Fiammetta Iovine già citati.

7. COLOMBO C. 1967; sul tema della passiflora in relazione al tema della *Passio Christi* si veda POZZI 1993, pp. 329-348.

8. *Il Fiore della Granadiglia, ovvero della Passione di Nostro Signore Giesù Christo; spiegato, e lodato con discorsi, e varie rime. All'illustrissimo, e Reverendissimo Signore, il Signor Cardinale Giustiniano, Legato di Bologna*, In Bologna, Appresso Bartolomeo Cocchi, 1609; si veda LAZZARINI 2011.

flora alle ottave 137-145 di *Adone* VI dimostrava un debito nei confronti dell'antologia bolognese di cui il poeta si palesava lettore informato e attento, ma presto ci si accorse che l'esempio costituiva soltanto una delle diverse occasioni in cui Marino dialoga con la lirica felsinea: solo due anni dopo, anche Ottavio Besomi ribadì l'evidente scambio biunivoco tra la poesia mariniana e quella bolognese commentando alcuni versi di Cesare Rinaldi,<sup>9</sup> al quale riconosceva una posizione «di precedenza» rispetto al poeta napoletano «né soltanto cronologica», aggiungeva, alludendo alle novità tematiche e stilistiche della scrittura barocca.<sup>10</sup> Quale che sia il rapporto di influenze reciproche tra la poesia di Marino e quella dei colleghi bolognesi – ammesso che vi sia davvero un diritto di precedenza tra le parti – è comunque indubbio che esista e, per un principio di equivalenza tra le arti che caratterizzava questa comunità accademica estesa, bisognerà considerarlo contestuale al rapporto di influenze reciproche che la scrittura del poeta instaura con la pittura bolognese del tempo.<sup>11</sup> A questo proposito sarà utile osservare le rispondenze tra i testi di Marino e la produzione artistica di alcuni intellettuali accademici bolognesi, non solo afferenti alla nota Accademia dei Gelati, pilastro della cultura felsinea tra Cinque e Seicento, ma soprattutto a quella dei Selvaggi, istituzione considerata minore di quella gelata, ma i cui rappresentanti figurano tra i principali contatti mariniani. Ad oggi una rassegna dei luoghi poetici in cui Marino incontra opere e testi riconducibili a questi accademici ancora manca e, perciò, saranno soprattutto loro i protagonisti delle indagini che seguono: pittori-letterati a cui il poeta riserva espliciti encomi dal *Tempio* all'*Adone*, e di cui rievoca frequentemente le opere attraverso epifanie silenziose disseminate nei suoi versi. Queste assonanze, che arricchiscono il quadro di correlazioni tra i testi di Marino e dei poeti bolognesi che la ricerca filologica ha iniziato a tracciare a partire dal secolo scorso, dimostrano la partecipazione attiva del poeta a una concezione ampia e totale della cultura felsinea: dalla produzione artistica al dibattito letterario, senza escludere un ascolto attento al discorso sull'arte.

La ragione di questa permeabilità dell'opera mariniana al contesto bolognese sarà da riconoscere nella fluidità che ne caratterizza lo scambio fin dai primi anni romani del napoletano. È difatti alla Roma di Clemente VIII che bisogna tornare per ritrovare le prime esperienze di Marino con la Felsina, lì

9. BESOMI 1969.

10. BESOMI 1969, p. 90.

11. In rapporto alla produzione poetica del Seicento bolognese, si dovrà chiarire che ad oggi si possiede una conoscenza buona delle analogie tra la poesia mariniana e quella della maggiore istituzione felsinea del tempo dei Gelati. Su questo soprattutto BESOMI 1969, p. 87 e sgg.

dove, come si è detto,<sup>12</sup> la cultura emiliana si era imposta nelle raccolte cardinalizie e nella politica artistica aldobrandina. Non sbagliava dunque Borzelli quando, nel passo citato, passando in rassegna gli amici felsinei del poeta, pronunciava anche il nome di Guido Reni, che – ricordo – arrivò nell'Urbe nel 1601 assieme a un gruppo di artisti bolognesi di cui si sono già ripercorsi i nomi e il cui transito da Bologna a Roma seguiva quel movimento migratorio di intellettuali tra accademie di cui parlava anche Gardi nel 2011.<sup>13</sup> Quello con il pittore fu indubbiamente un incontro importante per la scrittura d'arte mariniana – prova il caso già ripercorso che coinvolge il madrigale sulla *Strage degli Innocenti* – e lo si dovrà immaginare proficuo di scambi almeno fino al 1614, anni durante i quali l'artista frequenterà Roma con fare altalenante ma assiduo, e con maggior costanza proprio quando Marino si trovava al servizio del cardinale Aldobrandini.<sup>14</sup> In questo frangente di tempo, il poeta avrà di certo osservato le prime prove romane del pittore, tra cui rientrano forse anche alcuni dei soggetti cantati nella *Galeria*,<sup>15</sup> di cui nulla ancora si sa fatta eccezione per il *David con la testa di Golia*, in cui bisognerà ravvisare la splendida tela oggi al Louvre, straordinario esempio della riflessione condotta da Reni sulla rivoluzione pittorica caravaggesca (TAV. 14).<sup>16</sup> La loro fu una vicinanza protratta nel tempo, tanto più perché Marino e Reni condividevano amicizie e contesti, dai consessi Umoristi, ai Gelati, ai Selvaggi, e ciò permise al poeta di rimanere aggiornato sulle tappe più importanti della carriera dell'artista che, fatto l'ingresso nei suoi scritti, vi troverà sempre uno spazio di elogio.

Non si creda però che Marino abbia riservato il medesimo trattamento a tutti i maestri bolognesi che incrociarono il suo percorso fin dagli anni capito-

12. *Supra*, cap. 1.

13. Vd. GARDI 2011, citato *supra*.

14. Reni viaggiava spesso tra Bologna e Roma nei primi anni del secolo: nel 1603 era a Bologna per il funerale di Agostino Carracci e ancora l'anno dopo per la realizzazione degli affreschi in San Domenico. Informazioni sugli spostamenti del pittore in questi anni in MORSELLI 2012. Malvasia sembrerebbe avere memoria degli scambi di opere e testi con il poeta quando cita un «mandatario del Cavalier Marini» all'interno della lista dei creditori del pittore riportati nel libro dei conti di Reni che Stephen Pepper ha pubblicato nel 1971, per cui si veda PEPPER 1971a e ID., 1971b; per la citazione rimando a *The Life of Guido Reni*, vol. I, p. 44. Le riflessioni su Marino e Reni, qui diffuse tra i capitoli di questo volume, sono state approfondite nel quadro di un'analisi specifica dei rapporti tra pittori e poeti in ISEPPI TOMEI 2022, a cui rimando; sull'affermazione di Malvasia vd. nello specifico p. 156 e sgg.

15. *Galeria* 86-87, dei soggetti cantati nella *Galeria* si è discusso in ISEPPI TOMEI 2022, p. 153 e sgg.

16. Dell'opera e del confronto con il modello caravaggesco ha parlato PEPPER 1992; TERZAGHI 2009, p. 322 e sgg. Per le considerazioni sull'opera in relazione ai versi mariniani sia concesso nuovamente il rimando a ISEPPI TOMEI 2022, pp. 153-155.

lini, poiché, in questo *parterre*, quello di Reni è senz'altro un caso eccezionale.<sup>17</sup> Al contrario, qualcuno di questi primi incontri romani si dissolse nel corso degli anni, come accadde con Francesco Albani, sul quale è forse doveroso riflettere brevemente dal momento che la sua assenza dagli scritti mariniani non mi sembra sia stata segnalata altrove dalla critica. La carriera di Albani, che era agli esordi al momento in cui arrivò a Roma assieme ai colleghi bolognesi, non tardò a distinguersi nel panorama capitolino: nominato nei primi anni del secolo guida del cantiere di affreschi della Cappella Herrera a San Giacomo degli Spagnoli, al fianco dei colleghi Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio e Annibale Carracci, lavorava contemporaneamente per gli Aldobrandini, per realizzare le sei lunette del palazzo del cardinale al corso, pagate a partire dal gennaio 1605.<sup>18</sup> Di sua mano Marino poté perfino osservare qualche opera nella collezione del cardinale Pietro, dove figuravano già nell'inventario del 1603.<sup>19</sup> Coetaneo di Reni e attivo a Roma negli stessi anni, Albani gravitava insomma nel contesto mariniano al pari dei colleghi bolognesi, ma al contrario di questi, i cui nomi risuonano in più luoghi della sua scrittura, a lui il poeta non riserva elogi di penna.<sup>20</sup> Per trovarne ragione non basterà considerare che le committenze di maggior prestigio per l'artista iniziarono dopo il 1605,<sup>21</sup> alla fine del pontificato clementino e dunque dopo la partenza di Marino da Roma, perché è ormai chiara l'abilità con cui il napoletano era in grado di attingere a forze a lui note anche se geograficamente poste a qualche distanza. Il silenzio su Albani

17. Non a caso a lui solo il contesto accademico bolognese riserverà una narrazione mitica che ne sancisce la fortuna in relazione al poeta. Di questa si tornerà a parlare oltre, vd. *infra*, cap. 9.

18. Gli anni degli affreschi della Cappella Herrera sono ancora oggetto di dibattito: le fonti indicano 1605-1606, mentre Maria Cristina Terzaghi suggerisce di retrocedere al 1604, vd. TERZAGHI 2007. In ogni caso, il poeta napoletano vi ha assistito nel pieno sviluppo dei lavori. Quanto alle testimonianze delle fonti coeve BAIACCA [1625] 2011, pp. 67-68; *Felsina pittrice*, vol. I, p. 318. La questione è ripresa anche in PIERGUIDI 2007. Per le lunette e i documenti conservati in archivio a Frascati SALOMON 2011, p. 201; ma anche PUGLISI 1999, pp. 4-5. Per l'arrivo di Albani a Roma in relazione all'attività della cerchia carraccesca rimando ancora a PIERGUIDI 2007 e MORSELLI 2018b.

19. Per le tele in collezione Aldobrandini cfr. *Domenichino 1581-1641*, appendice I, voci 326-328.

20. Su Domenichino invece, altro grande assente dagli scritti del poeta, si tornerà argomentando i legami del poeta con il contesto bolognese nelle pagine che seguono.

21. Tra il 1606 e il 1607 Albani sarà impegnato in una committenza per la famiglia Mattei, a seguire verrà chiamato a realizzare gli affreschi nella villa di Bassano Romano di Vincenzo Giustiniani (1609-1610). Per i lavori nella villa del genovese si veda BRUGNOLI 1957; più in generale per la collaborazione del pittore con il marchese ligure rimando agli interventi di Silvia Danesi Squarzina e Irene Baldriga in *Caravaggio e i Giustiniani*, rispettivamente pp. 17-45 e 73-80.

è piuttosto voluto, ma non immediato, perché in un primo momento il poeta non perse occasione di interpellare l'artista per ottenere da lui qualche favore, come prova la lista inviata a Benamati nel 1614 dove se ne ritrova il nome tra i pittori *Di Bologna*,<sup>22</sup> assieme a quelli di Annibale e Reni, a riflettere dunque – e non casualmente – la realtà romana che Marino viveva in quel torno di anni. Di tutti loro, però, quello di Albani è l'unico nome a non comparire nella *Galeria*, e non perché sia stato ignorato, dunque, ma perché il poeta lo ha volutamente cancellato *in itinere* dalla lista dei suoi collaboratori, per questioni di struttura legate all'allestimento della raccolta, forse, di pesi e misure con i quali bilanciava presenze-assenze di nomi e soggetti nel testo in relazione al grado di affinità e interessi che lo legavano agli artisti in questione.

Di conseguenza, nella divergenza che separa Reni da Albani nei suoi testi si legge la natura dei legami che caratterizzava il dialogo del poeta con la produzione artistica bolognese. La presenza di Guido negli scritti mariniani dipende da un solido legame letterario che vincolava i due alle adunanze accademiche romane e felsinee, e che li rendeva entrambi partecipi di quella cultura bolognese in senso ampio cui si alludeva in precedenza; Albani, al contrario, anche se celebre pittore di poesie profane, non beneficiava del medesimo contesto, non oltre, per lo meno, la prima stagione romana di Marino. Nuovamente allora, nei suoi movimenti nell'arte, il poeta attua un principio selettivo consapevole che si muove in base a un irrinunciabile imperativo, ovvero l'accessibilità o meno degli artisti a un dialogo poetico che è tanto più determinante sulle sue scelte collezionistiche se partecipato dalle sue stesse cerchie. La Bologna delle arti e delle lettere di primo Seicento – nella sua geografia estesa che, per una circolazione culturale cui si è accennato, va dalla Roma dei primi anni del secolo agli ultimi soggiorni italiani del poeta – è dunque un esempio eccellente per comprendere nel profondo la maturazione critica dell'attività collezionistica mariniana, osservandone la crescita fin dalla Roma aldobrandina, dove, è ormai chiaro, Marino gettò le basi di una serie di legami duraturi nel tempo, coltivati con cura fino alla fine della sua carriera, al punto che già dopo il 1606, quando cercava riparo dall'«aria pestifera» di Ravenna in casa dei bolognesi Andrea Barbazza o Roberto Mariani, si può dire trovasse ad accoglierlo gli amici di sempre.<sup>23</sup>

22. G 100, 1614.

23. G 32, 1605.

5.2 *Da Ravenna a Bologna per una Salmace ed Ermafrodito di Ludovico Carracci*

Quando il poeta si allontanò da Roma il dialogo con gli amici felsinei si intensificò. Se fino a quel momento aveva guardato ad artisti emergenti, quelli che più beneficiavano delle committenze pontificie capitoline, negli anni ravennati le soste nella città emiliana divennero più frequenti e, di conseguenza, la presa sulle botteghe si fece diretta. A Bologna, prima che rientrasse Reni nel 1614, a tenere le redini dell'arte del disegno e della pittura era l'Accademia dei Carracci, capitanata a quel tempo da Ludovico soltanto, dopo che i cugini lasciarono la città.<sup>24</sup> Unico rimasto a tenere in vita l'eredità carraccesca, sebbene agli sgoccioli della sua carriera e della sua vita, che si sarebbero interrotte entrambe nel 1609, è questo Ludovico tardo e maturo che ritroviamo nell'opera di Marino, il quale intrattenne con lui le trattative per ottenere un'opera di una *Salmace ed Ermafrodito*, citata nelle missive 40 e 41 dell'epistolario, entrambe datate al 1607.<sup>25</sup>

La richiesta avanzata dal poeta nelle lettere riguarda un «disegnetto [...] tirato o con lapis o con acquarella» che doveva rappresentare «qualche favoletta antica, come sarebbe per esempio quella di Salmace e d'Ermafrodito», specifica il poeta.<sup>26</sup> La vicenda non beneficia purtroppo di ulteriori documenti per le indagini, dal momento che né le lettere di risposta del pittore né l'opera cui si allude nei testi sono pervenute.<sup>27</sup> Dagli unici elementi di cui si dispone, ovvero il carteggio, si desume tuttavia che il pittore ha probabilmente acconsentito di buon grado alla richiesta del poeta, perché nella missiva successiva Marino confida l'apprezzamento per una *Salmace* ancora in corso d'opera: «Passando di costà», a Bologna, «aveva pensato di rapir la *Salmace* di V. S. e condurla con esso meco», afferma.<sup>28</sup> La lettera è costruita su un registro di palpabile retorica,

24. Dagli anni novanta Annibale sarà a Roma, mentre Agostino morì nel 1602.

25. Sull'argomento si pronuncia anche Raffaella Morselli in un articolo apparso sulla rivista «Storia della critica d'arte» nel 2018. La studiosa, affidandosi alla biografia di Guido Reni redatta da Malvasia nella *Felsina Pittrice*, utilizza le testimonianze epistolari di Marino relative alla tela di Ludovico nella ricostruzione di una vicenda che riguarda, però, un soggetto di *Bacco e Arianna* di Reni. All'origine del disguido è un'altra lettera che il poeta napoletano invia, nello stesso lasso di tempo, al corrispondente Cesare Rinaldi per ottenere una copia di un'*Arianna*, di mano probabilmente dello stesso Ludovico, che tuttavia gli viene negata. Per la lettera si veda RINALDI 1620, vol. 1, p. 362, con evidente refuso sulla datazione della missiva, su cui ha riflettuto BESOMI 1969, p. 88, e CHIESA 2019. Sull'*Arianna* di Reni si vedano almeno PEPPER 1983 e MORSELLI 2018a.

26. Cito da G 40, 1607.

27. Nessun riscontro si ha in PERINI 1990; per il catalogo dell'artista si rimanda a BROGI 2001.

28. Cito, qui e avanti, da G 41, 1607; mio il corsivo.

ma il poeta, alludendo alla «fatica» dell'artista che dice essere «appoggiata in una *tela fragile*», lascia intendere che il lavoro di Ludovico sia presto diventato qualcosa di più impegnativo di qualche linea di penna.<sup>29</sup> Se si stesse parlando di un disegno non si spiegherebbe d'altronde nemmeno il piglio pragmatico che assume la seconda parte della lettera, in cui il poeta rassicura il pittore che, in caso di necessità di denaro, si sarebbe potuto rivolgere al credito da lui lasciato presso Cesare Rinaldi e Raffaello Rabbia, suoi corrispondenti a Bologna: difficile infatti credere che Marino riservasse tale premura per una molto meno dispendiosa «favoletta» tirata di lapis.

Nell'opera nota di Ludovico non figura tuttavia alcun dipinto riconducibile all'iconografia descritta dal poeta. Su una «favoletta antica» di una Salmace ed Ermafrodito in tela di mano del più anziano dei Carracci si è espresso Alessandro Brogi,<sup>30</sup> il quale, riprendendo e confermando un'osservazione già avanzata da Rudolf Wittkower,<sup>31</sup> ha negato che il soggetto descritto dal poeta nella missiva numero 40 possa coincidere con l'unica tela di omonimo tema ricondotta alla mano dell'artista, opera di grandi dimensioni passata all'asta per Christie's nel 2006 (FIG. 20 e TAV. 15). La richiesta di Marino, il quale voleva i due personaggi «ignudi ed abbracciati in mezzo della fontana», non trova riscontro infatti nella soluzione compositiva adottata dal pittore che, in questo caso, dispone i due protagonisti del mito nel momento che precede la loro unione, ovvero distanti l'uno dall'altra. La tela passata sul mercato non ha quindi nulla a che vedere con Marino, eppure l'impatto di una Salmace carracesca sembrerebbe essere stata forte sulla memoria del poeta, tanto da trovare conferma nei versi della *Galeria*, dove si canta proprio di una *Salmace et Ermafrodito di Lodovico Caracci*,<sup>32</sup> in una posa che li ritrae abbracciati l'un l'altro, come la lettera vuole, colti nel momento che precede l'atto della metamorfosi. Uscendo dalla necessità di una correlazione stretta tra la lettera e il componimento con l'opera d'arte, e osservando soltanto la genesi dei *desiderata* mariniani, si veda nuovamente la direzione biunivoca in cui questi si muovono – collezionistica e poetica assieme – che fa sì che la descrizione della *Salmace* per lettera prenda

29. Marino otterrà un disegno di Ludovico qualche anno più avanti. A darne conferma è una lettera indirizzata all'artista Ferraù Fenzoni in cui il poeta afferma di aver ricevuto due disegni, uno del pittore faentino e uno dell'artista bolognese; di entrambi non specifica il soggetto. La missiva, assieme ad altri quattro inediti non riportati nell'edizione di Guglielminetti, è pubblicata da Francesco Giambonini in *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, pp. 307-330; corrisponde al numero 81a della tabella in appendice.

30. Su questo rimando a BROGI 2001, pp. 295-296 e ID. 2016, pp. 48-53, con annessi riscontri sul piano della produzione grafica di Francesco Brizio.

31. WITTKOWER 1952.

32. *Galeria* 16.





FIG. 20 Ludovico Carracci, *Salmace ed Ermafrodito*,  
olio su tela, 114,3 × 151,8 cm, 1602-1604, collezione privata

corpo anche nella forma del madrigale per la *Galeria*. Considerando in Marino la priorità costante della poesia sull'oggetto artistico è segno della capacità progettuale della sua parola, pronta a trasformarsi in versi prima ancora di essere tradotta in figura.<sup>33</sup>

Non è ad ogni modo da escludere che la *Salmace* di cui canta il poeta sia realmente arrivata nelle sue mani. Che la sua scrittura sia una fonte affidabile per le opere carraccesche lo dimostra dopotutto anche il secondo testo che dedica al pittore bolognese nella *Galeria*, dove l'innamorata di Ermafrodito non è la sola a rendere onore alla gloria di Ludovico; la accompagna infatti un'*Arianna*,<sup>34</sup>

33. L'origine dell'iconografia descritta dal poeta sembrerebbe di natura per lo più letteraria, legata alla trasmissione testuale delle *Metamorfosi* ovidiane. Si vedano ad esempio le illustrazioni che accompagnano il testo delle volgarizzazioni di Bernard Salomon in *La Métamorphose d'Ovide figurée, à Lyon par Ian de Tourmes. Avec privilègi du Roy*, Lyon, 1557 e le successive derivazioni a stampa, come quelle di Gabriello Simeoni del 1559 (in part. Libro IV) e di Virgil Solis del 1563. Completano le fila di questa tradizione figurativa le *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum* edite ad Anversa nel 1606 con le incisioni di Antonio Tempesta. È plausibile credere, data la prossimità alla lettera mariniana inviata a Ludovico Carracci, che Marino avesse in mente questa immagine quando ne descrive l'iconografia al pittore bolognese.

34. *Galeria* 38.



FIG. 21 Ludovico Carracci, *Arianna e Bacco*,  
olio su tela, 105 × 80 cm, Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna,  
inv. 1906, XIV, 29

«fanciulla addolorata e sospirosa» – dice il poeta – che si «lagna» per la perdita del suo amato Teseo. Questa immagine poetica corrisponde a un'opera attribuita a Ludovico e conservata al Museo Francesco Borgogna a Vercelli (FIG. 21 e TAV. 16), in cui Arianna è raffigurata seduta su un talamo di preziosi drappi, con il volto contrito rivolto a Bacco che si manifesta ai suoi piedi tendendole la mano. A terra, le conchiglie alludono alla dimensione remota dell'isola di Nasso dove Teseo l'ha abbandonata.<sup>35</sup> La figura mariniana dolente e sull'orlo

35. Per l'opera si veda la descrizione in VIALE 1969, p. 81, cat. 128. Una copia è conservata al Walker Art Center di Minneapolis, ma ne esistono repliche eseguite da Francesco Brizio, allievo del Carracci, per cui vd. GALLI MICHERO 1999, soprattutto nel cap. *Seicento e Settecento italiano*; LACCHIA SCHIAVI 2001, pp. 36-39.

del pianto – pianto che tuttavia non avviene salvando così, sul piano metaletterario del testo, i colori della tela – rievoca con buona efficacia la donna raffigurata nella tela di Vercelli, ed esalta in rima la bellezza eburnea di questa mesta Arianna carraccesca. È un'opera sulla cui storia, purtroppo, non è possibile risalire oltre al 1897, quando venne acquistata a un'asta veneziana,<sup>36</sup> e di cui non si può dunque indicare se, e quando, il suo percorso si è scontrato con quello mariniano, ma la composizione scelta dall'artista per la resa del soggetto del mito è così originale, incentrata com'è sul pianto della fanciulla, che non vi è motivo di dubitare del fatto che Marino possa realmente averla vista. Ammettendo allora che l'*Arianna* sia arrivata agli occhi del poeta, anche la *Salmace* può aver avuto lo stesso destino e se, per ora, il riscontro con il catalogo di Carracci è ancora lacunoso, vale la pena segnalare che l'iconografia descritta dal poeta esiste in almeno una delle opere di Francesco Albani conservate alla Galleria Sabauda di Torino (TAV. 17). Nella tela *Salmace ed Ermafrodito* sono uniti nel fonte come li descrive Marino, in un abbraccio scomposto da cui il giovane cerca di sottrarsi opponendo resistenza, mentre tutt'intorno alcuni amorini incorniciano la scena. Si tratta di prove tarde, successive agli anni trenta, ma Albani, che fu allievo di Ludovico e che frequentò assiduamente la sua bottega sulla fine del Cinquecento, potrebbe aver attinto per la resa della scena del mito allo straordinario archivio dell'officina carraccesca, ricordandosi di uno dei modelli del suo maestro.<sup>37</sup>

### 5.3 *La gara di tiro con l'arco: Domenichino, Agucchi e un'orazione funebre* (Adone XX, 23-61)

Il caso di Ludovico, già esterno alla Roma aldobrandina, è prova ulteriore della presa del poeta sul mercato artistico italiano, sempre efficace nonostante i suoi continui spostamenti. Il rapporto che Marino intrattenne con la Felsina non si esaurì tuttavia nell'osservazione attenta alle dinamiche del mercato artistico, ma comprese, come anticipato, anche la partecipazione a un dibattito teorico sull'arte che iniziava a essere diffuso da cerchie molto vicine alla scuola carraccesca, il cui rumore fu forte già, e soprattutto, da Roma. Dagli intellettuali che vi presero parte – con cui si dovrà intendere principalmente Giovan Battista Agucchi – il poeta recepì spunti di una riflessione impegnata su una nuova

36. VIALE 1969, p. 81. cat. 128.

37. Per le opere si veda PUGLISI 1999, p. 198 e sgg., cat. 120; ma anche *Le raccolte del principe Eugenio*, scheda n. 6.8. Il soggetto di *Salmace ed Ermafrodito* è stato replicato da Albani in più versioni e in entrambe le due diverse iconografie, abbracciati o meno; vd. anche PUGLISI 1999, p. 143 e sgg. cat. 59. Sulle ipotesi di datazione, che l'intervento di mani di bottega suggerisce sia tarda, il rimando è sempre al catalogo di Catherine R. Puglisi citato.

grammatica del linguaggio pittorico che, testimone la *Strage* del manoscritto torinese, non ha tardato ad assorbire anche in alcuni luoghi della sua scrittura.

A questo proposito bisognerà considerare anche un passo contenuto nelle *Dicerie Sacre*, che riconduce il poeta alla circolazione topica di temi a cavallo tra arti e lettere nel contesto che qui si considera. La raccolta, andata a stampa a Torino nel 1614, è un testo importante per la carriera di Marino, che riversava in tre lunghe prose (dedicate a *La Pittura*, a *La Musica* e a *Il Cielo*) un periodo di letture teologiche con le quali si presentava, dopo anni di silenzio editoriale, a un pubblico di lettori per lo più avvezzo alla vena licenziosa della sua poesia. Delle prose, tutte dedicate ai Savoia, al servizio dei quali era entrato nel 1608, Marino apriva la prima, dedicata alla *Pittura*, con una lettera dedicatoria «Al Serenissimo Don Carlo Emanuele»,<sup>38</sup> con cui introduceva il lettore al saggio attraverso un *topos* letterario ereditato dalle fonti classiche, quello del gioco del «trar dell'arco ad una colomba in cima d'un albero di nave legata».<sup>39</sup> La gara di tiro con l'arco è invenzione letteraria che il poeta prende in prestito da Virgilio, il quale, sottraendolo a sua volta dall'Iliade di Omero, la riadatta per i giochi funebri in onore di Anchise. Nella lettera dedicatoria l'antecedente latino offre la narrazione della scena, che prevedeva quattro partecipanti al gioco, il terzo dei quali, tiratore provetto, vincitore della gara, presta a Marino le vesti del quarto e ultimo tiratore, Aceste, vinto dal precedente e costretto perciò a tirare a vuoto la sua freccia sperando di colpire la giuria con la sola abilità del gesto. Il pretesto è tutto da leggersi sul piano poetico – il Marino-Aceste si dichiara disarmato dagli scrittori che, prima di lui, con «le saette delle lor lingue e con belle e dotte predicazioni» hanno già «colpito felicemente lo scopo, tanto che già segnata è la meta e tutti i concetti paiono oggimai occupati»<sup>40</sup> – ma il passo topico, chiara *excusatio non petita* del tutto avulsa dal resto dell'argomentazione della prima diceria, interessa qui principalmente per la ricorrenza che ha nei testi del poeta. Marino vi ricorre infatti in almeno un altro passo della sua opera: ovvero in chiusura del poema grande del 1623, nel ventesimo e ultimo canto dell'*Adone*.<sup>41</sup> In questa occasione la gara di tiro con l'arco occupa quaranta ottave nella

38. Il poeta si presentava quale cantore della Sacra Sindone, reliquia conservata a Torino dal 1453 che Carlo Emanuele aveva esposto al pubblico il 4 maggio del 1613. Sul culto della Sindone rimando a quando commentato in *Dicerie Sacre*, p. 157 n. 31, ma si veda anche *infra*, capitolo successivo. Sulla genesi del testo mariniano, sui contenuti e sul riutilizzo delle fonti bibliche, oltre a *Dicerie Sacre*, rimando a RUSSO 2008, capitolo V.

39. *Dicerie Sacre*, p. 63.

40. Ivi, p. 64.

41. Marino sfrutta il *topos* per i giochi funebri in morte di Adone, che avviene in realtà nel XVIII canto, ma il poeta, lavorando per estensione, ne posiziona la sepoltura nel XIX e i giochi nel XX. La ripresa mariniana era stata notata già da KLIEMANN 2001.

descrizione dei giochi funebri in memoria del giovane amato da Venere, e, a canovaccio per la cascata vertiginosa di versi che costituisce il canto, Marino elegge proprio la fonte virgiliana.

La ricorrenza dell'immagine nelle pagine del poeta, con le dovute rielaborazioni, si deve probabilmente alla vicinanza ai circoli Aldobrandini, dove il tema sottratto all'Eneide era diventato oggetto di dibattito. Molto più famoso del rimaneggiamento mariniano del tema è infatti quello che ne fa – a distanza di nemmeno un anno dalla lettera dedicatoria della *Pittura* – il pittore bolognese Domenico Zampieri nella tela realizzata su richiesta del cardinale Aldobrandini, la celebre *Caccia di Diana* (TAV. 18).<sup>42</sup> L'opera, oggi alla Galleria Borghese di Roma, è nota per lo spiacevole episodio collezionistico che ne giustifica la collocazione odierna: un avido Scipione Borghese, invaghitosi di lei e determinato a entrarne in possesso, riuscì a ottenerla forzando con il carcere il pittore che, di fronte alle insistenze del cardinale, si dimostrava sulle prime fermo nel rispettare la parola data al committente dell'opera, Pietro.<sup>43</sup> La tela non ha poi smesso di fare rumore ai nostri tempi, quando l'interesse degli studi si è rivolto alla sua insolita iconografia: Julian Kliemann ha dimostrato come la tela di Domenichino,<sup>44</sup> tra le varianti che rielaborano il *topos* classico della gara di tiro con l'arco, sia in realtà un'ardita rappresentazione del tempo in pittura, lettura sostenuta da Stefano Pierguidi il quale ha fornito l'esempio di una tradizione pittorica di poco successiva a quella di Zampieri che, proprio attorno alla corte pontificia, continuava a riflettere sul tema della resa dell'azione diacronica su tela.<sup>45</sup> La gara di tiro con l'arco offriva difatti un ambizioso banco di prova per gli artisti, i quali, confrontandosi con il soggetto, potevano sperimentare le possibilità della raffigurazione nel tempo – data dal susseguirsi di frecce l'una dopo l'altra – entrando in competizione diretta con la narrazione poetica, naturalmente in-

42. Il pagamento dell'opera al pittore data il 1617, ma alcuni dettagli formali suggeriscono che l'artista lavorò alla tela a partire dal 1615. Rimando alla scheda di catalogo in *Domenichino 1581-1641*, pp. 424-425, n. 26.

43. Attualmente la tela è ancora a Galleria Borghese. Della vicenda che coinvolge il cardinale parlava già Giovan Battista Passeri: «onde il Cardinale Scipione Borghese, hauto aviso di questo bel Quadro fatto da Domenico, se n'invogliò, e gle lo fece chiedere da sua parte, et egli si scusò, se non lo poteva servire, perché l'haveva fatto pel Cardinale Aldobrandini di suo ordine. Sdegnatosi Borghese di questo, mandò con violenza a levarglielo di casa, e non contento di questo, ordinò che Domenico fosse carcerato, e lo fece trattenere per alcuni giorni in prigione. Fattolo in fine scarcerare, e ritenutosi il Quadro, gli fece portare un mandato d'una certa somma di denari, che non hebbe niente proportionone con la gran voglia, che haveva mostrata d'haberlo», PASSERI [1670 ca.] 1934, p. 43.

44. KLIEMANN 2001.

45. L'autore ha chiarito la presenza di alcuni dettagli dell'iconografia della tela, PIERGUIDI 2009.

cline, invece, allo svolgimento consequenziale degli avvenimenti. Dalla *Caccia* si intende dunque che gli intellettuali a corte Aldobrandini avevano stabilito i termini di un dibattito che metteva a confronto pittura e poesia prendendo a pretesto il motivo classico della gara tra arcieri, e i testi mariniani lascerebbero credere che da questo dibattito il poeta non fosse escluso, e non solo per la convergenza di date che inanella tra loro queste riscritture del tema – l'opera di Domenichino, datata 1616-1617, viene realizzata a cavallo dei due passaggi mariniani, andati a stampa, rispettivamente, nel 1614 quella delle *Dicerie*, e nel 1623 quella dell'*Adone* – ma anche per le analogie che l'opera possiede con i versi che occupano le ottave dalla 23 alla 69 del ventesimo canto del poema.

Scorrendo le ottave a confronto con il dipinto di Domenichino è indubbio che gli arcieri mariniani rievocano, nelle loro pose, le fanciulle della *Caccia*, e persino i premi in palio – «l'arco di bosso», il «nobil dardo»,<sup>46</sup> e la «ghirlanda», che Marino descrive di fronde dorate – potrebbero ricordare gli oggetti ostentati da Diana nella tela del bolognese.<sup>47</sup> Certo, mantenendo la versione al maschile della competizione, e il numero di quattro arcieri – che Domenichino al contrario aveva esteso a cinque –, Marino resta senz'altro più fedele alla fonte classica. Interviene però curiosamente alterando lo schema virgiliano delle gare per inserirvi un'originale variante costituita da un inserto femminile, una danza di ninfe che,<sup>48</sup> nei tre giorni di giochi, il primo dedicato al tiro con l'arco, i successivi alla lotta, alla scherma e alla giostra,<sup>49</sup> appare una novità eviden-

46. Vi sarebbe da aprire una parentesi ampia sulla presenza del dardo tra i premi elencati da Marino che coinvolga anche il testo di Bellori. Il biografo riserva alla lettura dell'opera un posto d'onore, ponendola in chiusura della vita del bolognese. Nell'ipotesi iconografica che propone lo scrittore, considerando la freccia che attraversa il cerchio del palio in cui vengono esposti i premi, la confonde con uno di questi, e non la conta tra i dardi che, al contrario, sono stati scagliati dalla schiera delle arciere. Non escludo che l'errore di lettura iconografica dello scrittore possa essere ricondotto alle fonti letterarie precedenti di cui poteva disporre per l'analisi dell'opera, tra cui quella mariniana. L'errore belloriano è stato esaminato in PIERGUIDI 2009.

47. La descrizione che il poeta fornisce di Mitrane, il primo arciere a gareggiare, che «la faretra si slaccia e la disserra / e, traendone fuori alato legno, / s'abbassa e posa un de' ginocchi in terra», mima la ninfa che carica l'arco rovistando nella faretra alle sue spalle; così, Arconte, il secondo, che «Stringe, col pungo manco, il legno torto, / col dritto a più poter la corda tira, / l'un piede indietro e l'altro innanzi sporto» (*Adone*, XX, 37) ricopia la posa della fanciulla a seno nudo alle spalle della prima; le somiglianze erano già state sottolineate da KLIEMANN 2001, p. 67.

48. I nomi dei molti partecipanti vengono inseriti in un bussolotto per essere estratti (*Adone* XX, 34), ma si tratta di tutti uomini: Mitrane, Arconte, Frizzardo e Dardiren.

49. I giochi sono indetti da Venere, che è giudice delle gare: «Oggi, ch'è il primo, a l'arco et alla danza / con bella pugna i concorrenti invita; / negli altri duo vuol che si venga in mostra / a la lotta, a la scherma et a la giostra», cfr. *Adone*, XX, 23.

te. La scenetta offre un delizioso intermezzo che segue la competizione di tiro con l'arco, quando il giudice di tutti i giochi, Venere, chiama i contendenti della gara di ballo ad esibirsi: quindi si presentano in un primo momento Fellerio – il quale ottiene per l'esecuzione della sua *courante* un «par di coturni in premio», «barbaramente a la ninfal guerniti» simili a quelli raffigurati nella tela Borghe-  
se<sup>50</sup> – poi Alibello e Aquilano. A seguire, però, la dea rivendica il carattere femminile della danza e si rivolge alle «ninfe» e alle «vaghe donzelle»:

[...]

Su su, (Venere esclama), or basti tanto,  
*non si tolga al mio sesso il proprio vanto.*

Serbinsi i cor virili a lotte, a giostre,  
non s'usurpi omai l'uom l'arti donnesche.  
Vengano e scopran lor le ninfe nostre  
Come sappiam menar carole e tresche».   
Allor vaghe donzelle in varie mostre  
Comparver con fiorite e con moresche,  
e della balleria di quelle schiere  
le Grazie eran maestre e condottiere.<sup>51</sup>

In questo spaccato danzerino, Marino rielaborava liberamente la fonte coeva dello *Stato Rustico* di Vincenzo Imperiale, in cui l'autore si dilungava a descrivere l'arte del ballo, e ne faceva materia narrativa per le sue ottave,<sup>52</sup> ma ciò non esclude che il modello testuale abbia beneficiato anche della suggestione visiva della *Caccia*, e che siano state proprio le arcieri di Diana a suggerire al poeta di inserire questo delicato siparietto al femminile nei giochi funebri in onore di Adone. Dopotutto, la presenza delle «vaghe donzelle» si adattava bene alla vicenda dell'eroe femminile, interamente svoltasi sotto l'astro di Venere, e anzi alleggeriva, rendendo il tono più consono alla storia adoniana, la virilità epica delle gare conclusive.

50. L'immagine, riprendendo la suggestione già di Kliemann, quasi sembrerebbe fare eco ai sandali appesi nella tela del bolognese, tra i premi esposti alla sinistra di Diana; per il testo *Adone*, XX, 64.

51. *Adone*, XX, 69-70; mio il corsivo.

52. È stato notato da Carmela Colombo in COLOMBO C. 1967, soprattutto p. 70 e sgg. Il testo dello scrittore genovese contiene infatti un elogio dell'arte della danza che il poeta napoletano ha riadattato alla sua narrazione nel poema del 1623. Si tratta delle ottave che seguono quelle qui prese in esame, interamente dedicate alla descrizione delle diverse danze eseguite dai ballerini e dalle ballerine chiamate da Venere a esibirsi.

Per quanto quindi la scrittura dell'*Adone* non possa essere definita ecfra-  
stica *tout-court*, poiché puntualmente pone il problema delle parafrasi con le  
quali il poeta traduce le suggestioni visive che arricchiscono le sue immagi-  
ni narrative, è d'altra parte vero che, in alcune zone di queste ottave, la pen-  
na mariniana aderisce a opere iconiche del suo tempo, come, in questo caso,  
quella del bolognese. Nello specifico della tela Borghese, il poema converge  
puntualmente con l'immagine per un dettaglio che sembrerebbe sfuggire a  
fonti letterarie precedenti,<sup>53</sup> ovvero il bersaglio della gara di tiro con l'arco, che  
Omero e Virgilio indicano in una colomba, mentre, al suo posto, Marino pone  
un capriolo:

Qui tace, e risonar fanno l'agone  
Cent'altre trombe e nacchere e cornette.  
Allor quivi legato ad un troncone  
*Lontano alquanto un cavriuol si mette.*  
*Questo per ordin de la dea s'impone*  
*Ch'esser deggia bersaglio a le saette.*  
Et ecco al saettar destra e leggiadra  
Arciera in punto e faretrata squadra.<sup>54</sup>

Nella sedimentazione fitta di fonti che costituiscono il ventesimo canto del  
poema, è possibile che la scelta di *variatio* mariniana nasconda un riferimento  
all'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, il quale sostituiva – nella sua bucolica variante  
della gara, dove all'arco si preferiscono le fionde – la colomba omerica con un  
lupo, ma nessun altro antecedente regge il paragone con i versi quanto l'immag-  
gine di Domenichino, il quale, in un punto preciso, in secondo piano rispetto  
alla competizione che occupa il lato sinistro della tela, raffigura due ninfe che  
rientrano dalla caccia ostentando il proprio bottino, che consiste in un «cavri-  
uol» legato a un «troncone» a testa in giù.

In questo punto, la descrizione mariniana sembrerebbe raggiungere con  
la tela una precisione ecfraistica indiscutibile, quasi come se la memoria visiva  
del dipinto si fosse sedimentata nelle ottave del poema. La corrispondenza con  
l'immagine, se la si accetta, vale allora come prova dello scambio proficuo e du-  
rurato che il poeta intrattenne con gli intellettuali della cerchia Aldobrandini,

53. La presenza del capriolo non si registra nelle fonti classiche, né in Omero né in Virgilio.

54. *Adone*, XX, 27; mio il corsivo. Per le fonti si veda anche il commento in *Adone* 1988, vol. II, pp. 697-698.



successivo anche di molti anni alla sua partenza da Roma. L'idea dell'opera era difatti articolata, non solo per l'originalità della variante con cui Domenichino si apprestava a riscrivere il *topos* della gara di tiro con l'arco, ma per le fonti testuali che ne erano alla base, che il pittore non selezionò in maniera autonoma, ma su suggerimento di Giovan Battista Agucchi, il maggiordomo del cardinale Pietro noto alla storia dell'arte per le celebri pagine del suo trattato.<sup>55</sup> Agucchi rifletteva sul tema del tempo in pittura in un famoso passo reso noto da Malvasia,<sup>56</sup> eccellente prova di virtuosismo ecfrastrico che contiene la descrizione della *Venere dormiente con amorini* di Annibale Carracci oggi al Musée Condé di Chantilly. Commentando la gara di tiro al bersaglio messa in scena da alcuni puttini sullo sfondo della tela Agucchi dice:

che chi gli applicasse [a uno dei putti] la mano al cuore con velocità assai maggiore dell'usato glielo sentirebbe palpitare: la qual cosa come sovra modo ne diletta a' riguardanti, così egli reca loro disgusto che l'arte della pittura altrettanto bene accennare non abbia potuti i futuri successi, quanto ella ci lascia de' preteriti chiarissimi indizii perché non sarebbe rimasto luogo al desiderio di sapere e la qualità del colpo ch'egli fece in quel tiro, e s'egli vantaggio o perdita ne riportasse.<sup>57</sup>

A partire dalle riflessioni dello scrittore, e dopo la resa figurativa di Domenichino, il dibattito sulla possibilità della pittura di rappresentare l'azione in divenire su tela rimase prerogativa degli intellettuali alla corte pontificia: Vouet nemmeno dieci anni dopo l'opera di Zampieri, vestirà da arciere le tre Parche, incarnazione del tempo che scorre,<sup>58</sup> e Francesco Bracciolini, commentando gli affreschi di Pietro da Cortona in palazzo Barberini, dirà che per rappresentare la brevità della vita umana sarebbero più adatti tre arcieri mentre «uno

55. Agucchi fu promotore di Domenichino in anni romani, a lui restò fedele amico anche dopo la morte del fratello Girolamo, primo committente del pittore. Di questo informa BAGLIONE 1642, p. 382. La datazione del trattato, originariamente fissata agli anni 1607-1615, è stata successivamente soggetta a riflessione da parte della critica. Ne ha recentemente parlato Stefano Pierguidi, il quale propone di spostare la stesura del trattato di Agucchi ad anni successivi al 1615; per l'argomentazione a prova dell'ipotesi e un resoconto della critica precedente rimando a PIERGUIDI 2020.

56. Il testo è in *Felsina Pittrice*, vol. 1, p. 360 e sgg.

57. Il trattato di Agucchi è noto in parti tramite gli scritti di Malvasia, da cui il passo è citato (*Felsina Pittrice*, vol. 1, p. 366) e il testo pubblicato da Sir Danis Mahon, a cui rimando, *Studies in Seicento Art and Theory*, pp. 231-276.

58. Il dipinto, perduto, è oggetto del saggio di PIERGUIDI 2009; si veda anche la nota di Clizia Carminati in relazione a un testo di Tommaso Stigliani in CARMINATI 2024.

carica l'arco, il secondo scocca, e la saetta del terzo è per aria».<sup>59</sup> La riflessione coinvolgeva dunque gli intendenti di pittura così come gli intellettuali e gli uomini di lettere, per vie facili sarà perciò arrivata anche alle orecchie del poeta. Marino però, che non fu mai un teorico, non riportò in nessuna occasione i risvolti più profondi di queste riflessioni nei suoi scritti, al più si ricordò della gara di tiro con l'arco sfruttandone il motivo topico nei suoi testi, e variandolo, com'era sua abitudine, a partire da un bagaglio nutrito ed eterogeneo di fonti che se ne erano già appropriate in precedenza.

I documenti ad oggi noti non permettono di andare più a fondo sulla questione: non sappiamo fino a che punto è possibile parlare di un dialogo aperto tra Marino e Agucchi, e resta l'annosa questione di come e quando il poeta può aver visto la tela di Domenichino, dal momento che, allontanatosi da Roma nel 1606 e da Torino nel 1614, quando l'opera viene realizzata (1616-1617) era già a Parigi, dove si fermò fino al 1623. Ammesso dunque che vi sia anche Zampieri nel marasma di fonti che sostengono le ottave adoniane, non resta che ipotizzare la possibilità di una testimonianza grafica di traduzione, di un racconto testuale, o di un'ecfrasi ricevuta per posta, sufficiente comunque a informarlo sulla composizione della tela per far sì che ne sottraesse i dettagli che potrebbe aver sparpagliato nel profluvio di ottave,<sup>60</sup> come quello delle ninfe di ritorno dalla caccia con il capriolo legato a testa in giù. Quale elemento, dopotutto, poteva essere più coerente con la morte del giovane cacciatore amato da Venere?

#### 5.4 *Il mito del perfetto pittore: la Lettera Claretti*

L'eredità bolognese nella scrittura mariniana si palesa in fugaci epifanie, come quella appena analizzata. Marino si dimostra lettore e recettore attento dei temi passati al vaglio nelle cerchie culturali felsinee, i cui frutti si ritrovano chiarissimi nella sua officina letteraria, con la sola differenza – seppur sostan-

59. «Le altre tre figure, che hanno sembianza femminile, et appresso il Tempo esercitano il ministero loro, sono le tre Parche, Cloto, Lachesi, et Atropo: fila l'una, innaspa l'altra, e la terza recide lo stame; così le figurarono gli antichi; benche oggi con miglior cenno con tre arcieri si rappresentino, che l'uno carica l'arco, il secondo scocca, e la saetta del terzo è per l'aria; e più proportionata è la velocità dell'humana vita allo strale, che allo stame, instrumento più nobile è l'arco della conocchia, e più degni figurati sono gli arcieri delle femine; il che forse non seppe il Cortonese, e figurò le Parche conforme a quel, che furono dagli antichi rappresentate»; il commento è riportato in LEE 1993, da cui si cita a p. 254.

60. È plausibile credere che Marino avesse ben presente quindi la fonte virgiliana adottata da Domenichino nella tela, a differenza, ad esempio, di Bellori. Sull'interpretazione e gli errori dello scrittore in relazione all'opera ha discusso sempre PIERGUIDI 2009, a cui rimando.

ziale – che non raggiunge mai la profondità di pensiero che caratterizza invece gli scritti di coloro ai quali fa riferimento: non, per lo meno, per ciò che concerne il discorso sull'arte.

Altra inconfondibile eredità bolognese la si ritrova nella *Lira*, nel terzo volume di rime che il poeta dà alle stampe nella primavera del 1614 e che contiene al suo interno una lunga missiva che porta la firma di Onorato Claretti.<sup>61</sup> Reduce dal carcere e ormai agli sgoccioli del suo soggiorno sabauda, Marino era da poco alle prese con le accuse mosse dagli avversari di penna, in una nota polemica iniziata da Ferrante Carli che arrivò a spaccare in due l'ambiente letterario a lui vicino.<sup>62</sup> In un contesto quindi tutt'altro che pacifico, il poeta mise mano alla lettera, nella quale, con toni decisi, pur celandosi dietro alla firma del prestanome Onorato Claretti, segretario in carica di Carlo Emanuele, rivendicava il proprio valore poetico presentando alla comunità intellettuale un catalogo iperbolico di titoli che conteneva – a suo dire – la lista delle opere scritte, di quelle da scrivere, e di quelle in progetto. Un numero esagerato di promesse delle quali, in realtà, poche vennero davvero mantenute. Con la diffusione del testo, Marino provava a difendersi dalle accuse di millanteria che gli erano state rivolte a causa del dislivello fin troppo evidente tra le pubblicazioni annunciate e quelle effettivamente riuscite (a quel tempo la produzione edita mariniana si risolveva, difatti, nel volume delle *Rime* del 1602, incluse ristampe, e nel *Ritratto*, panegirico scritto in onore di Carlo Emanuele di Savoia),<sup>63</sup> in più, per ovviare a una circolazione illecita di componimenti sotto suo nome, delimitava il terreno del poetabile e si riservava una lista di argomenti sui quali siglava

61. Si veda *Lettera Claretti*, con commento e analisi di Emilio Russo.

62. Il riferimento è alla svista segnalata da Carli in un sonetto attribuito a Marino, dove si indicava, con la dicitura «fera magnanima di Lerna» un leone in luogo dell'Idra. Il dibattito sull'errore poetico prese le dimensioni di una polemica estesa, al punto da creare due fazioni nella comunità letteraria del tempo in risposta ai commenti di Carli, con il risultato che ne derivarono sonetti ingiuriosi nei confronti di Carli da parte dei difensori del poeta napoletano. Alla vicenda si fa riferimento in più occasioni, relativamente alla bibliografia mariniana, resta fondamentale tuttavia il saggio di Carlo Delcorno, che ne ricostruisce le dinamiche, vd. DELCORNO 1975; per un quadro bibliografico anche RUSSO 2008, p. 138 e sgg. Su Carli, per un regesto di studi che da Haskell arriva alle ricerche che Renata D'Agostino ha effettuato sui manoscritti del letterato conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli, si veda Patrizia Tosini, a cui si deve una messa a fuoco chiara ed esaustiva degli interessi artistici dell'intellettuale parmense in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 213-226. Il sonetto era già stato pubblicato in *Lira III* (vd. *Lira*, vol. II, p. 172) e andò a stampa nel poema di Rabbia, *Maria Egittiana poemetto sacro di Raffaele Rabbia nell'Accademia dei Selvaggi l'Agitato*, pubblicato a Bologna per Vittorio Benacci nel 1618.

63. Vd. *Panegirici*, pp. 9-222; sulle opere mariniane di anni torinesi rimando al capitolo successivo.

così il primato della propria penna.<sup>64</sup> Per scagionarsi dalle accuse che gli erano state mosse e riabilitare la propria immagine, la lettera argomentava il concetto di 'furto' e si apriva con una retorica spiegazione dell'*imitatio*.

Per sostenere l'argomentazione Marino si servì delle stesse letture che aveva utilizzato per la stesura della diceria prima, la *Pittura*: un insieme di testi ricco di scritti d'arte, tra cui Lomazzo, Vasari, Varchi, Leon Battista Alberti. Così, come faceva l'autore delle *Dicerie*, anche lo pseudo-Claretti della *Lettera* rubava a sua volta dalle loro pagine, guardava a Vasari, a Cellini, ma anche – ed è ciò che non trova corrispondenza nella letteratura artistica tardo cinquecentesca – al discorso sull'arte coevo.<sup>65</sup> Rimane difatti orfano di rimandi testuali nell'edizione moderna, e commentata, della *Lettera* un passo di pochissime righe che il poeta inserisce in coda a una carrellata di metafore con le quali sostiene l'originalità del proprio processo creativo. Il passo è il seguente:

Suole egli [Marino] commendare que' dipintori che si fanno capi d'una maniera propria loro quali sono stati *Rafaello, il Correggio, e Tiziano*; e non que' frustapennelli, iquali altro non sanno ch'esser copisti delle tavole vecchie.<sup>66</sup>

La triade di pittori che si incastona nel mosaico di fonti usate dal napoletano per avvalorare la propria figura di scrittore, in questa cristallina tripartizione non trova eguali negli scritti d'arte cinquecenteschi. La combinazione di nomi, però, è tutt'altro che casuale e deriva da una tradizione testuale della letteratura artistica coeva a Marino che, in quel momento, affrontava il tema dell'eclettismo della pittura carraccesca. Non è questo il luogo adatto a ripercorrere le tappe di un dibattito – quello sull'eclettismo – tutt'ora aperto,<sup>67</sup> basti, per ciò

64. Era un gesto di chiara e ostentata propaganda con il quale rilanciava una carriera che, tra l'esilio ravennate e la prigionia sabauda, aveva inevitabilmente subito un brusco rallentamento. Si trattava in realtà di una mossa di forzata ostentazione che, con buona probabilità, faceva leva su materiale esistente ancora a uno stadio progettuale, o solo abbozzato, per difendersi dalle accuse con le quali veniva tacciato di mancare le promesse delle proprie millantate pubblicazioni. Si veda su questo il commento al testo in *Lettera Claretti*.

65. L'edizione moderna del testo segnala difatti i prestiti vasariani e i tecnicismi derivati da Cellini, come quello del «gittatore» che volendo «d'una statua di Venere fare una Diana la fonde», cfr. *ivi*, p. 141.

66. *Ivi*, p. 143, mio il corsivo.

67. Tra le voci più autorevoli che si sono pronunciate sull'eclettismo – vero o presunto – dei Carracci vi è stata quella di Denis Mahon, con un articolo apparso per il *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* del 1953, il cui contributo sul tema resta tutt'ora fondamentale. In seguito, il dibattito è proseguito intenso dagli anni sessanta ad oggi, e ha chiamato in causa nomi quali quelli di Charles Dempsey, Elizabeth Cropper e Roberto Longhi tra i tanti. Gli ultimi interventi sul tema si devono alle ricerche di Giovanna Peri-

che qui interessa, ribadire le radici di questa riflessione, che, da un modello letterario cinquecentesco, esplose di fatto con la fortuna critica dei Carracci.

Da Paolo Pino (1548) in avanti, i nomi dei grandi maestri del tempo venivano innalzati a termini della disputa storico-critica tra disegno toscano e colorito veneziano: «se Tiziano e Michiel Angelo fussero un corpo solo», affermava Pino immaginando un ipotetico pittore ideale, «over al disegno di Michiel Angelo aggiuntovi il colore di Tiziano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura». <sup>68</sup> Il mito del ‘perfetto pittore’, in grado di riassumere in un solo individuo le caratteristiche migliori degli artisti moderni, a inizio Seicento divenne protagonista di una lunga serie di rielaborazioni e – gioco forza una geografia artistica nazionale più complessa – venne scomposto e ricomposto a seconda dei luoghi che ne assemblavano il loro personalissimo prototipo, segno, anche, di un panorama italiano animato da forti campanilismi. <sup>69</sup> Se a Milano Lomazzo dava la palma a Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Tiziano e Correggio, le cui qualità vedeva convogliare nello stile nuovo di Ambrogio Figino, a Roma e a Bologna, Raffaello apriva la strada al naturalismo carraccesco. Fino al tardo Cinquecento, infatti, l’urbinate aveva condiviso con Michelangelo il primato di una tradizione centroitaliana che si faceva portatrice della bandiera del disegno, ma nei primi anni del secolo successivo la disputa tra i due giganti del Rinascimento venne risolta a favore soltanto di Raffaello, portando a compimento un processo di trasformazione che principalmente già Borghini, Lomazzo e, per risalire ancora più indietro, Dolce, avevano avviato un secolo prima.

ni, Stefano Pierguidi e Henry Keazor. Per un quadro bibliografico e per un’analisi dell’argomento attraverso le pagine della *Felsina Pittrice* di Malvasia si veda quanto riportato in PIERGUIDI 2014.

68. Cito da PINO 1548, pp. 24-25.

69. Giovan Paolo Lomazzo, dalla sua posizione milanese, formulava la sua rosa di migliori con Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Tiziano e Correggio, le cui qualità eccellenti vedeva convergere nella pittura di Ambrogio Figino. Queste le parole di Lomazzo sui pittori moderni: «Ma lasciando gl’antichi, et parlando dei moderni, io non ho mai ritrovato che alcuno che habbi seguito l’orma o l’esempio d’un altro habbia potuto agguagliare non che avanzare. Michel’Angelo ne fa fede il quale non è mai potuto aggiungere alla bellezza del torso d’Hercole, Apollonio Ateniese che si trova in belvedere in Roma che fu da lui continovamente seguitato; si come Daniello Ricciarelli, Perino del Vaga, et altri che hanno seguitato la maniera d’esso Michel’Angelo non hanno mai potuto agguagliar lui. Così alla maniera di Raffaello non è arrivata mai quella del Parmigiano, di Giulio Romano, et d’altri che l’hanno seguita; et a quella di Leonardo non sono mai potuti aggiungere Cesare da Sesto, Salai, et il Boltraffio, né a quella di Titiano, e Giorgione quelli che l’hanno seguitata; né a quella d’Antonio da Correggio, Federico Barozzi, et molti che si proposero d’imitarla», cito da LOMAZZO [1584] 1968, p. 437. Karel van Mander, da parte sua, elevava Henrick Goltzius – protagonista delle sue *Vite* – a pupillo del tempo, la cui pittura aveva sottratto il meglio da Raffaello, Correggio, Tiziano e Veronese, cfr. VAN MANDER [1603-1604] 1994.

Il primo a rendere ufficiale questa nuova formula del tema fu Agucchi, nel cui trattato si registra un evidente sbilanciamento a favore di Raffaello, indicato come predecessore dello stile dei Carracci. Discorrendo della formazione dei tre bolognesi l'autore afferma:

Subito che videro le Statue di Roma, e le Pitture di Rafaele, e Michelangelo, e *contemplando specialmente quelle di Rafaele*; confessarono ritrovarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell'opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire una maniera d'una sovrana perfezione, converrebbe col disegno finissimo di Roma unire la bellezza del colorito Lombardo.

E rincalza:

E poiché ben presto si avvidero, quale studio avesse *Rafaele* fatto sopra le cose antiche, donde havea saputo formar l'Idea di quella bellezza, che nella natura non si trova, se non nel modo, che di sopra si diceva; si misero li Carracci a fare studio sopra le più celebri, e famose statue di Roma.<sup>70</sup>

L'insistenza dell'autore sulla figura di Raffaello, che primeggiava a suo dire sul rivale toscano nella «finezza del disegno», serviva a sottolineare la superiorità assoluta dell'Annibale romano su quello bolognese, indicando, nella produzione artistica del Carracci a Roma, il momento di rinascita della storia dell'arte italiana. Così Raffaello, più che Michelangelo, poteva completare il terzetto di modelli a cui i tre bolognesi avevano guardato nel corso del loro iter formativo, i quali, prima dell'arrivo a Roma, già «nella città di Bologna», avevano rivolto «l'animo ad alcune opere di Titiano, e del Correggio»:

ben considerando con quanto intendimento, e buon gusto havessero que' due gran Maestri imitata la natura, si posero con esattissima diligenza à studiare sopra il naturale con quella stessa intentione, che da quell'opere si raccoglieva haver havuto gli stessi *Correggio, e Titiano*.<sup>71</sup>

La posizione di Agucchi ebbe presa rapida sul contesto. Giulio Mancini, archiatra di Urbano VIII, nel 1620, offrendo la sua schematica ripartizione delle tradizioni artistiche presenti al suo tempo in Italia, dirà che quella rappresentata dai Carracci, congiungeva «insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombar-

70. *Studies in Seicento Art and Theory*, p. 252; mio il corsivo.

71. *Ivi*, p. 248; mio il corsivo.

dia», ribadendo, nella vita di Annibale, che «mi par che si possi dire che, dopo Raffaello, ne siano stati pochi par suoi o veramente nissuno».<sup>72</sup>

A inizio secolo, insomma, l'idea che l'Annibale romano incarnasse una rinascita artistica di caratura nazionale era solida e condivisa dall'ambiente letterario, e, di conseguenza, quando Marino nella sua lapidaria e stringata definizione posiziona solo Raffaello – e non Michelangelo – accanto ai due giganti del colorismo 'lombardo', Tiziano e Correggio, si dimostra perfettamente in accordo con i tempi. Piuttosto, è significativo che il poeta escluda nell'immediato la gloria michelangeloesca. Solo qualche anno prima Lucio Faberio, uomo di lettere e accademico gelato, aveva fatto una scelta diversa. Nell'orazione funebre in memoria di Agostino Carracci, andata a stampa nel 1603,<sup>73</sup> Faberio scriveva che nelle opere di Agostino:

si vede chiaramente la fierezza, e sicurezza di *Michelagnolo*, la morbidezza, e delicatezza di *Titiano*, la gratia, e maestà di *Raffaello*, la vaghezza, e facilità di *Correggio*, alle quai perfettioni havendo egli aggiunto le sue rari, e singolari inventioni, et dispositioni, era per dare, e darà pur anco nell'avvenire norma, et essemplio a gli altri di quel tutto, che a raro, e perfetto Pittore si convenga.<sup>74</sup>

Michelangelo deteneva perciò ancora a Bologna, nel 1602, un primato che solo Agucchi avrebbe successivamente contestato. La ripresa mariniana del modello, più di quella dell'orazione funebre, si accosta allora al pensiero dalle cerchie strette attorno ad Agucchi, portandoci così a concludere che anche il testo della *Lettera Claretti* confluisce nell'insieme di elementi passati in rassegna fin qui che sostengono l'esistenza di un dialogo vivo tra il poeta e il maggiordomo di Pietro Aldobrandini.

### 5.5 *Dalla Lettera ai Carracci: il Parere di Giovan Luigi Valesio*

La discussione attorno a disegno e colorito, nei termini nuovi in cui la presentava la letteratura artistica, rimase accesa in ambienti molto vicini a Marino. Tra

72. *Considerazioni*, vol. I, p. 220.

73. Nel 1602 Agostino Carracci muore, e, in sua memoria, l'Accademia degli Incamminati si riunisce a rendere omaggio alle sue esequie. Per l'occasione, Lucio Faberio, uomo di lettere e accademico gelato redige un'orazione funebre pronunciata di fronte all'intero congresso accademico, cfr. FABERIO 1603. Il testo contiene un elogio delle qualità artistiche e umane del pittore, e andò a stampa nel 1603 per Vittorio Benacci prima di essere riprodotto dal biografo Malvasia nelle pagine dedicate alle tre glorie bolognesi. Su Lucio Faberio rimando a CAMPANINI 1993.

74. FABERIO 1603, p. 40, mio il corsivo.

gli accademici seguaci dell'insegnamento carraccesco fu soprattutto Giovan Luigi Valesio a pronunciarsi sull'argomento: pittore bolognese allievo di Ludovico Carracci, profilo versatile incline alle arti e alle lettere, l'artista strinse rapporti con il medesimo contesto letterario romano-bolognese a cui apparteneva il napoletano.<sup>75</sup> Tra i suoi corrispondenti figurano difatti nomi vicinissimi a Marino – Ferrante Carli,<sup>76</sup> Giovanni Capponi, Ridolfo Campeggi – ed è spesso ricordato nelle iniziative intraprese dagli accademici felsinei,<sup>77</sup> a cui prendeva parte anche nelle vesti di poeta.<sup>78</sup> Di lui Malvasia delinea d'altronde un profilo eclettico e vivace, spadaccino, ballerino, studioso di calligrafia prima che pittore e abile disegnatore, un ingegno incline a tutte le arti che gli valse un buon riconoscimento in ambito accademico, e un rapporto di stretta collaborazione con il poeta,<sup>79</sup> che al bolognese dedica cinque componimenti nella *Galeria*, e

75. Le fonti nutrono ancora qualche incertezza sulla data di nascita di Valesio, per la biografia dell'artista rimando a *Felsina Pittrice*, vol. 2, pp. 95-104; più esile e incentrata sugli anni romani al servizio dei Ludovisi la vita dello stesso in BAGLIONE 1642; soprattutto si veda il commento di Birke a BARTSCH, vol. 40, part 1, pp. 21-171. Sull'artista si dispone di una monografia solo a partire dal 2007 per Kenichi Takahashi, vd. TAKAHASHI 2007. Estesero e puntuale il resoconto di Danielle Boillet nel chiarire i contatti tra il pittore e l'ambiente culturale felsineo attraverso la sua partecipazione, sia grafica che poetica, a tre raccolte di poesie nuziali, per cui rimando a BOILLET 2011. Si vedano anche le ricerche di Babette Bohn per la produzione d'arte grafica, BOHN 1997; EAD. 2001. Valesio figura tra gli artisti ricordati per aver omaggiato la memoria del poeta in occasione dell'allestimento del suo apparato funebre, per cui rimando a FAGIOLO DELL'ARCO 1996, ma anche a BAIACCA [1626] 2011; più discusso invece il suo impegno per la realizzazione del frontespizio del poeta adoniano, come proposto dal già citato TERZOLI 2009, ripreso più convincentemente da BOILLET 2011.

76. Su questo si veda ancora una volta DELCORNO 1975. Scambi epistolari tra il pittore e il poeta in TAKAHASHI 2007, p. 149 lettera A, ma già BOTTARI TICOZZI 1844, vol. 1, p. 325.

77. TAKAHASHI 2007; ma si veda anche l'intervento di Giorgio Fulco in *La «Meravigliosa» passione*, pp. 152-194. Boillet ha aggiunto al catalogo di poeti che hanno usufruito delle abilità incisive di Valesio anche i nomi di Francesco Maria Caccianemici, Girolamo Preti, Giulio Strozzi e Raffaello Rabbia, oltre, naturalmente, Marino; si veda BOILLET 2011. Si ricorda il suo coinvolgimento anche nella realizzazione delle illustrazioni delle *Epistole Eroiche* di Antonio Bruni, sulle quali rimando a GERI 2011.

78. L'attività poetica dell'artista è stata delineata nella monografia di Kenichi Takahashi. Lo studioso riporta in appendice la trascrizione completa della raccolta di poesie di Valesio, *La cicala*, edita nel 1622 a Roma, per Giacomo Mascardi, vd. TAKAHASHI 2007, p. 135 e sgg.

79. Questa la presentazione che di lui ne fa Malvasia: «Attese né suoi primi anni alla scherma, istruttovi dal padre, ed al ballo, e vi s'impraticò di modo, che poté aprirne col tempo pubblica scuola, ove allettandola altresì col suono del liuto, che mirabilmente toccava, ebbe il concorso di tutta la nobiltà [...] visse amato da tutta la città, riverito da ogni virtuoso, protetto da' Grandi, e celebrato dalle più dotte penne», *Felsina Pittrice*, vol. 2, p. 95.



lo ricorda in quasi tutti i suoi scritti, dal *Tempio* (1614), alla *Sampogna* (1620), all'*Adone* (1623).<sup>80</sup> In risposta, Valesio si dimostrò in più occasioni fedele sostenitore della causa mariniana, non solo quando rese omaggio al poeta nella commemorazione funebre tenuta nell'Accademia degli Umoristi nel 1625,<sup>81</sup> prova di un rapporto d'amicizia duraturo a quel punto da tempo e che di certo valse benefici alle carriere di entrambi,<sup>82</sup> ma già nel 1614, quando stese un breve libello in difesa di Marino, pubblicato a Bologna per Vittorio Benacci, il cui titolo per intero recita: *Parere dell'Instabile Accademico Incaminato, intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca. Contra una Particella che tratta della Pittura nelle ragioni del Conte Lodovico Tesauero. In difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*.<sup>83</sup> La difesa di Valesio si inserisce all'interno di quella discussione nata dalla disamina di Carli, a cui prima si alludeva, in aperta accusa alle qualità poetiche di Marino, ma vi si colloca quando ormai questa aveva raggiunto una complessità di dinamiche smisurata rispetto al pretesto da cui era scaturita. L'artista colse difatti l'occasione per porsi ai margini del dibattito letterario e pronunciarsi a latere di una catena di scritti che sostenevano – o biasimavano – le qualità artistiche del poeta napoletano.

Prendendo a pretesto un appunto che il conte Andrea dell'Arca aveva riportato sulle *Ragioni* del conte Ludovico Tesauero – il quale aveva celebrato, a sua

80. Si veda *Galeria* 4, 44, 68, 75, e richiamato in 418; *Tempio*, *Panegirici*, pp. 223-383, sest. 40; *Sampogna*, Lettera IV, p. 28; *Adone*, VI, 55.

81. Il nome di Valesio figura tra quello degli artisti che realizzarono delle opere per allestire la sala delle adunanze degli accademici adibita all'orazione funebre mariniana. Il soggetto da lui rappresentato, quello di «una donna giovane pensosa, che sedendo appoggiava la fronte all'indice della destra mano», allegoria dell'Invenzione, ovvero delle «maravigliose invenzioni del Cavalier Marini», non è stata riconosciuta nell'opera nota del pittore. Cito dalla relazione dell'orazione di Flavio Fieschi riportata in BAIACCA [1625] 2011, p. 137 e sgg.

82. Non si esclude nemmeno che l'ingresso del pittore al servizio dei Ludovisi, che accadde negli anni venti, abbia qualche debito da assolvere con il poeta. Ludovico Ludovisi si dimostrò particolarmente benevolo nei confronti del poeta al momento del suo rientro in Italia nel 1623, ne parla BAIACCA [1625] 2011, per cui si veda anche il commento di Clizia Carminati alle pp. 91-92. Marino prese parte all'Accademia che il cardinale riuniva nei palazzi pontifici (vd. RUSSO 2008, p. 40) ed era perciò particolarmente addentro alla cerchia poetica che attorniava il cardinale al momento in cui Valesio fece il suo ingresso a corte, ovvero il 1624, in qualità di guardarobiere; è probabile che l'artista svolgesse la carica in vesti ufficiose già prima di questa data, cfr. TAKAHASHI 2007, p. 51 e note. Sulla partecipazione del pittore all'Accademia degli Umoristi si veda MAYLENDER, vol. III, pp. 370-381, ma anche NARDONE 2018.

83. Il *Parere*, trascritto in appendice alla monografia dell'artista in TAKAHASHI 2007, manca ancora di un commento. Per alcune osservazioni sul testo si veda anche VOLPI 2022.

volta, «la venustà, et la vivacità delle Poesie del Cavalier Marino»<sup>84</sup> – Valesio sfruttava la visibilità della stampa per rispondere al conte, il quale nel corso della sua argomentazione aveva messo in discussione i «termini della Pittura» dell'insegnamento carraccesco. Muovendo così dalla contesa mariniana, l'artista trasforma l'argomentazione del suo *Parere* in una difesa del primato dei Carracci sulle arti italiane e, rivolgendosi al suo pubblico di «molti virtuosi», argomenta i termini dell'insegnamento impartito nell'istituzione bolognese degli Incamminati, ripercorrendo la geografia italiana delle arti:

Se il Conte Andrea dell'Arca fosse per apunto il vero Apelle gli si potrebbe concedere d'innovare altri termini di quelli, che sin hora si sono usati nell'Academie antiche, nell'Academie Fiorentine, dal Bonaroti, Bandinelli, Sarto, Salviati, Bronzino, et da infiniti. Nell'Academie Venetiane, da Titiano, dal Giorgione, dal Pordenone, dal Bassano, dal Palma, et da molti altri. Nella Classe del divin Raffaelle, da Giulio Romano, da Gaudentio, dal Frate, dal Piombo, dal Fattore, et da tutta quella schiera. Nell'Academie di qua nella Lombardia, dal Correggio, dal Parmegiano, da Bernardin Luino Milanese. Et da Oltramontani, dal Durero, da Luca d'Olanda.<sup>85</sup>

Il quadro offerto da Valesio, nella suddivisione geografica tra accademie di pittura – fiorentina, veneziana, romana e lombarda – fa indubbiamente eco alle pagine di Agucchi:

E per dividere la Pitture de' tempi nostri in quella guisa che fecero li soprannominati antichi; si può affermare, che la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Rafaele, e Michelangelo, ha seguitata la bellezza delle statue, e si è avvicinata all'artificio degli antichi. Ma li pittori Viniziani, e della Marca Trevigiana, il cui capo è Titiano, hanno più tosto imitata la bellezza della natura, che si ha innanzi a gli occhi. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi è stato imitatore della natura quasi maggiore, perché l'ha seguitata in un modo tenero, facile, et egualmente nobile, e si è fatta la sua maniera da per se. I Toscani sono stati autori di una maniera diversa dalle già dette, perché ha del minuto alquanto, e del diligente, e discuoopre l'artificio. Ten-

84. Il conte, fratello di Emanuele Tesauro e lettore nello studio torinese, aveva scritto le *Ragioni del conte Lodovico Tesauro, in difesa d'un sonetto del cavalier Marino*, pubblicato a Venezia per Ciotti nel 1614. La citazione è invece dal *Parere dell'Instabile Academico Incamminato*, p. 4. Sulle figure che si schierarono a favore o contro Marino, per un quadro esauritivo del dibattito, arricchito da alcuni documenti inediti che chiariscono le dinamiche degli scambi, si veda RUSSO 2008, pp. 138-144.

85. Cito dal *Parere dell'Instabile Academico Incamminato*, p. 5.

## 5. BOLOGNA

gono il primo luogo Leonardo da Vinci, et Andrea del Sarto tra' Fiorentini; perché Michelangelo quanto alla maniera, non si mostrò troppo Fiorentino: e Mecarino, e Baldassarre tra' Senesi.

Possonsi dunque costruire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, et è meritevole della lode, che al mondo è nota.<sup>86</sup>

Che i passi siano gemelli lo dice la struttura quadripartita delle scuole italiane, la quale si ripropone analoga persino nell'accenno alla tradizione «Oltramontana» di Albrecht Dürer. A distinguere lo schema del pittore da quello del teorico bolognese sono poche ma non trascurabili differenze: colpisce innanzitutto la distinzione terminologica tra le «Accademie» d'Italia e la «Classe del divin Raffaele» che adotta Valesio, il quale sottrae lo schema del pittore dall'astrattismo storicistico con cui invece lo presenta Agucchi, che, avvedutamente, sposta Michelangelo nella scuola romana – posizione che Valesio invece rifiuta, lasciando il nome di Buonarroti a Firenze. In entrambi i casi, tuttavia, l'operazione con cui si ripercorre lo stato delle arti moderno è funzionale a convogliare l'attenzione sui Carracci, per entrambi punto culminante dell'arte italiana del tempo. Valesio ne presenta i risultati con dichiarato orgoglio, affermando, da Incamminato, che:

nella stessa de' Carracci in Bologna, nella quale professo anch'io fra honorata radunanza di molti ingegni valenti haver essercitati i veri, et reali termini del disegno, et del colorito mentre fioriva nel colmo de gli studi sotto nome de gli Incaminati.<sup>87</sup>

Lasciando l'analisi più accurata dei passi ad altra sede,<sup>88</sup> interessa soprattutto ragionare sul coinvolgimento di Marino in questa disputa, il quale viene inconsapevolmente chiamato in causa nella riflessione teorica sull'arte che animava le pagine del libello dell'artista bolognese, affiancando, per un momento, l'elogio della maniera carraccesca.

86. *Studies in Seicento Art and Theory*, p. 246.

87. *Parere dell'Instabile Academico Incamminato*, p. 5.

88. Non è questo lo spazio adeguato ad argomentare nel dettaglio le somiglianze strettissime dei due testi, che tuttavia dovrebbero far riflettere sui loro momenti di stesura, non si esclude che il documento dell'artista possa suggerire una datazione più puntuale per il trattato di Agucchi, questione sulla quale la critica non smette di interrogarsi. Come dimostrano le argomentazioni recentemente proposte da Stefano Pierguidi in *PIERGUIDI 2020*.

Tutte le rielaborazioni retoriche derivate dal dibattito su disegno e colorito passate in rassegna fin qui, e che si ritrovano nelle prose (*Dicerie Sacre*, *Lettera Claretti*) o nei versi (*Adone*) del poeta, altro non sono che la prova di una circolazione topica interna a una comunità intellettuale estesa, mobile nelle due città di Roma e Bologna, e in rapporto reciproco. Echi di appartenenze, insomma, sotto forma di riconoscibili segmenti di testo apparentemente neutri ma che, talvolta, potevano significare anche una posizione di schieramento agli estremi di una disputa, come nel *Parere* di Valesio: a favore di Marino, del naturalismo carraccesco, oppure di entrambi. Ma la più grande e sostanziale divergenza tra il poeta e gli scrittori-artisti e teorici bolognesi è nello scopo: Marino ruba espressioni portatrici di valori riadattandole come semplici prestiti testuali, e il suo resta infine solo un industrioso lavoro di penna. La triade dei pittori citata nella *Lettera* ribadisce senz'altro le sue abilità di lettore, la sua ineguagliabile capacità di cogliere col rampino dalle fonti più varie e più nuove, ma in definitiva restituisce poco del suo spessore critico e Raffaello, Correggio e Tiziano – tessera originale nell'insieme di metafore ardite utilizzate dallo pseudo-Claretti – vengono chiamati a collaborare all'insieme dell'opera senza tuttavia costituire i termini di confronto per un più articolato giudizio sull'arte.<sup>89</sup>

### 5.6 *Le Veneri di Giovan Luigi Valesio*

La *Difesa* di Valesio delinea l'immagine di un contesto intellettuale la cui collaborazione ha inevitabilmente segnato la produzione letteraria del poeta, e i cui frutti si misurano in più luoghi della sua scrittura. Le immagini di tradizione bolognese hanno difatti lavorato a un livello profondo nei suoi testi, ben oltre la retorica dell'elogio che caratterizza la *Galeria*, incidendo piuttosto sulla sua memoria figurativa. Un caso significativo riguarda alcune scene di Venere e Amore

89. Operazione analoga la farà Virgilio Malvezzi, senatore bolognese, legato in seconde nozze agli Orsini, in anni più tardi, quando nell'*Introduzione al racconto de' principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo re Filippo IV* del 1651 istituisce un parallelo tra narrazione storica e pittura, che argomenta come segue: «S'oblighi l'istoria alla verità, il pittore al naturale, e benchè quella e questa siano una cosa sola, non è una sola la maniera di scriverla e dipingerla. Grande storico fu Salustio, Tito Livio, Tacito; gran pittore Raffaele, Tiziano e 'l Correggio, degni di meraviglia; nondimeno scrissero con differenti modi e linee» (cito dalla prefazione, mio il corsivo). Ora, se anche Malvezzi non ha guardato alla *Lettera* del Marino-Claretti per la stesura del suo *Racconto*, è necessario tenere a mente che la triade dei pittori così assortita, modello derivato dalla riflessione sulla teoria del naturalismo carraccesco, declinato in chiave romana, figlio della maniera raffaellesca, ma alleggerito della fama di Michelangelo, proprio grazie a Marino si trovava impresso in un testo del 1614; testo che, considerato il rumore prodotto dalla disputa poetica negli ambienti letterari, ebbe senz'altro una discreta diffusione.

che decorano la vicenda adoniana nel poema del 1623, per le quali sarà necessario richiamare in causa una tradizione iconografica già citata in precedenza in queste pagine, quando si accennava alla serie degli *Scherzi d'Amore* di Odoardo Fialetti, *suite* di licenziose scenette che l'artista aveva realizzato su richiesta di Baron Roos, in collaborazione con il poeta Maurizio Moro.<sup>90</sup> In quell'occasione Odoardo rielaborava da bolognese un tema che aveva avuto particolare fortuna nella pittura emiliana, derivato da una serie di Agostino Carracci nota come le *Lascivie*, che godette di larga diffusione al tempo.<sup>91</sup> Fialetti non fu infatti il solo a cimentarsi nella variazione sul tema: con lui un coro di pittori e poeti che rielaborò le immagini carraccesche in versioni sempre diverse, tra cui anche Marino, il quale prese in prestito dalla tradizione bolognese una serie di quadretti letterari posti ad aprire la sua narrazione del mito di Adone. Nel poema, dopo le ottave iniziali che contengono l'invocazione alla «santa madre d'Amor, figlia di Giove», ossia Venere,<sup>92</sup> il poeta avvia il racconto con una comica scenetta in cui Cupido, dichiarato reo di aver colpito con una delle sue frecce Giove, viene punito dalla madre. Il quadretto descritto da Marino è il seguente:

Amor pur dianzi, il fanciullin crudele,  
Giove di nova fiamma acceso avea.  
Arse di sdegno e 'l cor d'amaro fiele

90. Cfr. *supra* cap. 3.

91. Sulle *Lascivie* si veda DE GRAZIA 1984; ROSSONI 2008; *Lo specchio dell'arte italiana*, vol. I, pp. 168-170; anche FAIETTI 2009. Così commenta Evelina Borea la serie: «in pratica scene di approccio esplicito e decisivi congiungimenti tra creature finte mitologiche, in realtà di carne fragrante come mai nessuno dei pittori e incisori della corte rodolfina, ossessionati da inverosimili contorcimenti, aveva sognato», *Lo specchio dell'arte italiana*, vol. I, p. 207. La vicenda editoriale delle *Lascivie* è complessa e sono ancora molte le perplessità sul numero delle stampe che dovevano originariamente costituire la serie. Le fonti della letteratura artistica non si pronunciano con parere univoco: Richard Symonds parla di un «Booke of 22 pieces», Malvasia oscilla tra le 16 e le 17 carte, Baglione si limita a ricordare un generico «libretto di varie istorie, e di differenti favole, ove mostrò [Agostino] gran verità di donne ignude» vedi BURY 2001, p. 196; è probabile che a causa del loro contenuto *osé* fin da subito le stampe di Carracci circolassero sotto forma di fogli sciolti, difficile dunque sapere cosa comprendesse realmente l'insieme che potrebbe essere arrivato, negli anni venti, nelle mani del poeta napoletano. Attualmente la serie è composta da due soggetti tratti dall'Antico Testamento (Susanna e i vecchioni; Lot e le figlie), sei soggetti del mito (Orfeo ed Euridice; Andromeda e il mostro marino; Andromeda o Esione; Venere o Galatea portata sulle acque da delfini; Venere castigata da Cupido; le tre Grazie) e cinque incisioni a tema satiresco. Per un quadro più chiaro della storia editoriale di queste opere rimando innanzitutto a DE GRAZIA 1984, p. 168 e sgg.; BURY 2001, pp. 196-197; FAIETTI 2005, pp. 98-103.

92. *Adone*, I, 1 e 5.

sparsa, gelò la sua gelosa dea,  
e 'ncontro a lui con flebili querele  
richiamossi del torto a Citerea;  
onde il garzon sovra l'etade astuto  
dala materna man pianse battuto.<sup>93</sup>

Il *topos* è quello dell'amore battuto da Venere, motivo che nella pittura seicentesca è raffigurato secondo schemi molto frequenti: quello della dea che percuote il figlio sulle natiche scoperte, o quello di Venere che spezza, facendo leva sul ginocchio, le temibili armi di Amore. Della scena descritta dal poeta nell'ottava citata, un'incisione di Agostino Carracci, tratta dalle *Lascivie - Venere punisce l'Amore profano*<sup>94</sup> - ha indubbie somiglianze con il passo mariniano, se non fosse per un dettaglio, esplicitato in un'ottava successiva a quella riportata, con il quale Marino devia dalla fonte figurativa bolognese:<sup>95</sup>

Con flagello di rose insieme attorte  
ch'avea groppi di spine, ella il percosse  
e de' bei membri, onde si dolse forte,  
fe' le vivaci porpore più rosse.  
Tremaro i poli e la stellata corte  
a quel fiero vagir tutta si mosse;  
mossesi il ciel, che più d'Amor infante  
teme il furor che di Tifeo gigante.<sup>96</sup>

La descrizione della punizione di Amore occupa, in realtà, uno spazio più esteso nella narrazione adoniana e si dilata dall'undicesima alla diciassettesima ottava del canto, ma sono i primi quattro versi di questo passo a dimostrare che la scena mariniana, più che con Carracci, stringe rapporti di familiarità con un'incisione di Valesio (FIG. 22). Anche in questa, come in quella di Agostino, un satiro cerca di trattenere il braccio di Venere prima che le sue percosse raggiungano il dio dell'Amore, il quale, impaurito, tenta di ripararsi dalla minaccia del colpo, ma l'artista vi aggiunge un dettaglio che, più del gesto, forma un rimando letterale con i versi mariniani: quello di un «flagello di rose insieme attorte / ch'avea groppi di spine» che il poeta evoca in apertura di ottava e il bolognese riproduce fedelmente nella stampa. L'espedito, che non è una

93. *Adone*, I, 11.

94. Per la stampa si veda DE GRAZIA 1984.

95. L'incisione è stata indicata da Russo come modello per il testo, per le note al testo di Emilio Russo si veda *Adone* 2013, vol. 1, p. 148. La stampa è già riportata in TAKAHASHI 2007.

96. *Adone*, I, ott. 17.



FIG. 22 Giovan Luigi Valesio, *Cupido punito da Venere in presenza di un satiro*, stampa, 25 × 13,7 cm, Roma, Biblioteca Casanatense, inv. 07 53005, 1609 ca.

costante significativa nelle rappresentazioni della punizione di Cupido,<sup>97</sup> crea un ponte diretto tra la narrazione adoniana e l'incisione di Valesio, e distanzia quest'ultima anche dal precedente carraccesco, in cui il fascio brandito dalla dea non è fiorito di rose.

La variante delle rose, infatti, non è nelle antiche attestazioni del tema, e trova piuttosto confronti validi nella ristretta cultura felsinea vicina sia al pittore che al poeta. Un antecedente certo per entrambi è la «Citherea» di cui par-

97. Mi riferisco alla tradizione iconografica che da Ausonio e Petrarca, pionieri testuali per la fortuna figurativa del *Cupido cruciatus*, arriva ai primi anni del XVII secolo, per cui cfr. PANOFSKY 1933; ma anche il contributo di LUCIOLI 2013. Per un raffronto iconografico si veda quanto riportato dai cataloghi, anche *Lexicon iconographicum mythologiae*, ad vocem *Eros puni*, vol. III, pp. 884-885 e 920; e *Aphrodite*, vol. II, 1986, pp. 120-121.

la Cesare Rinaldi nelle sue *Rime nuove*, testo del 1603 – e pertanto precedente a entrambe le rielaborazioni del tema di Marino e Valesio – che muove la sua narrazione da un'opera del pittore bolognese Pietro Faccini la quale, a sua volta, rappresentava una punizione di Cupido.<sup>98</sup> Nelle *Rime* Rinaldi dedica all'argomento lo spazio di ben nove madrigali,<sup>99</sup> ma in un solo punto allude esattamente al «flagello» di Venere, che «è di fior», precisa, richiamando il dipinto di Faccini, che apostrofa: «Pingi sferzato Amore, / Facin? Di rose ha Citherea la sferza?».<sup>100</sup> L'opera che raffigura questa Venere punitrice, musa dei versi di Rinaldi, è probabilmente nata per fruizione privata – e magari dello stesso Rinaldi che, come si sa, possedeva una discreta collezione di opere d'arte – ma non figura nel catalogo dell'artista.<sup>101</sup> Anche se perduta, l'immagine prova però il movimento compiuto dal motivo del fascello di rose, che da Faccini si è propagato nella poesia coeva, quella di Rinaldi prima e di Marino a seguire, il quale, in quanto amico e lettore del poeta bolognese, non ha mancato di registrarne la novità anche nella sua opera.

In questo caso il passo dell'*Adone* e la stampa di Valesio chiaramente rientrano in un movimento congiunto di letterati e artisti che, da Bologna, rimuginavano coralmemente sull'iconografia carraccesca, mentre, in un altro punto del poema, le rime mariniane stabiliscono con la produzione artistica di Valesio un indiscutibile contatto, indipendente, questa volta, dal contesto. All'ottava 154 del terzo canto, ancora in piena fase di avvio della macchina narrativa adoniana, Marino incastona un altro quadretto letterario di cui sono protagonisti Venere e Amore: il momento è quello dell'*Innamoramento* della dea del giovane per mano di Cupido, testualmente uno degli strati più antichi progettati dal poeta,<sup>102</sup> dilatato nei versi al punto di raggiungere 175 ottave di numero, ricche di digressioni, tra cui quella del celebre elogio della rosa. Prendendo a pretesto la ferita che le spine del fiore aprono sul piede di Venere, che, nella descrizione del poeta, ha appena svelato al giovane il proprio amore per lui, il poeta descrive:

98. Su Rinaldi e il rapporto con la poesia coeva ancora BESOMI 1969; sul Rinaldi collezionista rimando invece al contributo di Giulia Iseppi e Raffaella Morselli in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 227-254.

99. I testi di Rinaldi precedono senz'altro le immagini di Valesio e anche i versi mariniani dell'*Adone* dal momento che si ritrovano già nell'edizione delle *Rime nuove* del 1603, alle quali rimando RINALDI 1603, p. 107 e sgg.

100. *Ibidem*.

101. Si veda NEGRO ROIO 1997, in cui non si allude all'opera citata da Rinaldi.

102. Marino ne parla già in una lettera (G 34, 1605), ma per la genesi del testo si rimanda alle osservazioni di Giovanni Pozzi in appendice all'edizione di *Adone* 1988; CHERCHI 1996; oltre che a RUSSO 2008; per un affondo esclusivamente sugli anni parigini dell'*Adone* si veda Russo in *Per Giorgio Fulco: in memoriam*, pp. 267-288.





FIG. 23 Giovan Luigi Valesio, *Venere si morde il dito dopo essere stata ferita da Cupido che fugge*, stampa, 16,5 × 23,8 cm, Londra, The British Museum, inv. 1874,0808.828, 1609 ca.

La bella dea, che 'nsanguinò la rosa,  
 benché trafitta il sen di colpo acerbo,  
 contro il figliuol non si mostrò sdegnosa  
 per non farlo più crudo e più superbo;  
 ma premendo nel cor la piaga ascosa,  
 si morse il dito e disse: «Io te la serbo.  
 Per questa volta con l'altrui cordoglio  
 tanta mia gioia intorbidar non voglio».<sup>103</sup>

L'immagine mariniana, non solo evocativa ma letterale questa volta, è gemella a un'altra incisione di mano di Valesio (FIG. 23),<sup>104</sup> in cui Venere accovacciata a terra osserva un Cupido dispettoso fuggire davanti a lei. A confronto con il testo, anche il gesto inconsueto di Venere che, nella stampa, si porta il dito alla bocca, assume un significato più chiaro, quasi risposta in figura a ciò che, sul piano del racconto, il poeta descrive come il momento che immediatamente segue il primo incontro di Venere con Adone, nel quale la dea, una volta colpita dalla

103. *Adone*, III, 154.

104. La stampa è in BARTSCH, 40, p. 17; TAKAHASHI 2007, p. 24.

freccia di Amore, è a tal punto consapevole delle conseguenze incontrastabili del gesto del figlio che non può far altro se non rassegnarsi al suo tiro mancino mentre, con fare realistico e materno, gliene promette minacciosa il tornaconto.

Di fronte alle scenette di Venere narrate da Marino si comprende, ancora una volta, quanto la cultura letteraria e artistica bolognese abbia influito sul suo immaginario figurativo. I due passi estrapolati dall'*Adone* assorbono una rielaborazione di temi carracceschi che, contemporaneamente alla crescita del poema, avveniva sui banchi di studi e botteghe d'artista. Marino era coinvolto nelle cerchie culturali felsinee al punto che risolversi su quale sia il rapporto di derivazione tra queste immagini – poetiche e non – è impresa complessa e non sempre risolutiva. Nel caso delle Veneri può forse essere d'aiuto fare ordine sulle fasi scritte dell'*Adone*, ma soprattutto chiamare in causa un altro protagonista della poesia bolognese di primo Seicento, Giovanni Capponi, i cui versi districano gli intricati nodi delle cronologie poco chiare di queste testimonianze letterarie e figurative.

#### 5.7 *Giovanni Capponi e l'Accademia dei Selvaggi*

Sebbene l'*Adone* sia andato in stampa nel 1623, la sua gestazione si protrasse per un tempo esteso che copre quasi un ventennio. Il poema era stato ufficialmente annunciato nel 1605 in una lettera a Simon Carlo Rondinelli e,<sup>105</sup> da quel momento in avanti, non aveva mai più abbandonato il banco di lavoro del poeta, anzi, nel giro di pochi anni si era esteso in maniera straordinaria arrivando a misurare, nel 1615, «12 canti assai lunghi».<sup>106</sup> Una crescita che non aveva nulla di miracoloso, se non la pratica di riscrittura e rimpasto di materiali vecchi che è distintiva dell'opera mariniana, e che, così come giustifica il numero quasi iperbolico di testi della *Galeria*, motiva anche l'esagerata mole di ottave che costituisce l'*Adone*, il quale assorbì, in pochissimo tempo,

105. Marino vi alludeva per mezzo di un'enigmatica affermazione: «Starò aspettando la nota della direzione astrologica per l'*Adone*», dice il poeta al suo corrispondente, ed è l'unico accenno all'*Adone* nella lettera da cui è tratto. Rimando a G 32, 1605. Il contenuto del progetto è invece nella missiva dello stesso anno che il poeta invia a Bernardo Castello, si veda G 34, 1605. I riferimenti bibliografici sull'argomento sono stati forniti nelle note precedenti, vd. *supra*.

106. Così Marino presenta il poema da Torino a Fortuniano Sanvitale nel 1615, G 110. In una lettera al pittore Bernardo Castello il poeta parla di un componimento «diviso in tre libri» (*Innamoramento, Trastulli e Morte*, G 34, 1605) a cui nel 1614 si aggiunge una quarta sezione (la *Dipartita*) per un insieme di «meno di 1000 stanze» (*Lettera Clarretti*, p. 43), ma che rapidamente si trasformano nei «12 canti assai lunghi» presentati a Sanvitale.

una notevole quantità di versi già pronti, in parte perfino estranei all'intreccio principale del mito.

Si capisce quindi che fare ordine nella stratificazione di riscritture che costituisce il poema, per distinguerne tempi e modi, è un intento tutt'altro che agevole, ma fortunatamente, per i casi qui d'interesse, le fonti manoscritte del testo permettono di inquadrare i tempi di stesura dei passi mariniani. Dell'*Adone* si possiedono infatti due codici manoscritti, versioni autografe di uno stadio intermedio del poema, che, per via della dedica apposta su entrambe a Concino Concini, sappiamo essere state composte da un Marino già francese prima del 1617, anno di cattura e morte del maresciallo d'Ancre.<sup>107</sup> In queste, coerentemente a quanto il poeta aveva annunciato a Bernardo Castello in una famosa lettera del 1605 in cui presentava l'*Adone* come un poemetto diviso in tre esili parti, l'episodio dell'*Innamoramento* da cui sono tratte le due scenette di Venere e Amore che confluiscono nell'*Adone* compaiono già,<sup>108</sup> ed è possibile perciò osservarne i mutamenti: il momento in cui Venere batte Cupido con la sferza di rose non subirà particolari rimaneggiamenti dal manoscritto alla stampa, mentre la seconda, quella di Venere che minaccia il figlio, slitta - colpa del fenomeno dilatatorio del poema - dall'ottava 159 del II canto alla numero 154 del III.<sup>109</sup> Nulla più che modifiche minime, dunque, e non di contenuto, che, per altro, riguardano un Marino francese spinto a intervenire sul testo in vista della sua consegna al nuovo re di Francia. Ma se le fonti manoscritte del poema confermano che i versi di matrice carraccesca contenuti nell'*Adone* risalgono a un momento antecedente al 1617, grazie a una testimonianza grafica di Valesio è possibile collocarne la stesura, attorno agli anni dieci.

L'indagine qui per forza di cose si allarga, perché il disegno cui si allude, conservato al National Museum di Stoccolma (FIG. 24), possiede forti somiglianze con un componimento contenuto in una raccolta di rime del 1609 di Giovanni Capponi, nome ricorrente negli scritti di Marino, benché profilo an-

107. Sulle vicende biografiche del Marino francese a cui qui si accenna si tornerà *infra* cap. 7.

108. La testimonianza manoscritta del poema è conservata in due codici manoscritti apografi, e sono le uniche varianti note che antecedono la stampa del 1623. Sebbene riportino una lezione mutila, interrotta al terzo canto del poema, sono sufficienti a restituire un'idea della macchina narrativa dell'*Adone* a un suo stadio intermedio, ovvero al punto in cui doveva trovarsi in anni precedenti al 1617. Entrambe le redazioni manoscritte sono dedicate a Concino Concini, maresciallo d'Ancre dal 1613, sul quale vd. *infra*, cap. 7. La sua scomparsa segna l'arresto della stampa del poema e, di conseguenza, il *terminus ante quem* dei codici. Su questo ancora *Adone* 1988, in appendice, ma anche Russo in *Per Giorgio Fulco: in memoriam*, pp. 267-288.

109. Si vedano i raffronti tra testo a stampa ed edizione manoscritta sempre in *Adone* 1988, appendice.



FIG. 24 Giovan Luigi Valesio, *Venere spezza l'arco ad Amore*, disegno (penna e inchiostro su carta), 26,5 × 19,8 cm, Stoccolma, National Museum, inv. NMH 1179/1863, 1609 ca.

cora oggi poco noto.<sup>110</sup> Capponi, originario di Porretta, fu uomo di scienza, dottore e astronomo con una particolare propensione per le lettere. Iscritto all'Accademia dei Gelati e degli Umoristi, fondò lui stesso, a partire da un gruppo che era solito ritrovarsi in casa di Giovan Filippo Certani, l'Accademia dei Selvaggi nel 1606,<sup>111</sup> istituzione dedicata all'intersezione tra le arti – dalla pittu-

110. Gli studi più esaustivi su Giovanni Capponi sono quelli di Giovan Luigi Betti, a cui rimando BETTI 2000; e ID. 2006.

111. Sui Selvaggi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, p. 22. Giovanni Capponi muore nel 1628, un primo tentativo di riabilitare l'Accademia da lui fondata venne fatto dal figlio Giovan Battista, ma non ebbe effetto durevole. La vera rinascita dei Selvaggi sarà in una seconda fase più matura, per volontà di Michele Medici. Rimando a MAYLENDER, vol. V, p. 153. Una raccolta di poesie degli accademici Selvaggi si conserva oggi a Londra (The British Library), rimando a PERINI 2003, che ne riporta i testi in appendice.

ra alla musica, dalla poesia alla danza<sup>112</sup> – che lo rese celebre esponente della cultura bolognese di primo Seicento, nonché amico degli intellettuali più importanti del suo tempo, tra cui Marino.<sup>113</sup> Nella sua seconda raccolta di rime, le *Rime di Giovanni Capponi Porrettano l'Animoso Accademico Selvaggio di Bologna*,<sup>114</sup> andate a stampa nel 1609, è contenuta una silloge di componimenti encomiastici indirizzati agli amici e ai colleghi accademici Selvaggi, un misto di poeti e pittori, tra cui Valesio, Spada, Bertusi e Carracci.<sup>115</sup> Di questi, un madrigale di sei versi è dedicato alla descrizione di un soggetto di Venere e Adone intitolato *Ad Amore lagrimoso à cui Venere spezza l'arco*, che recita:

Taci, vezzoso, taci,  
 Che se la sciocca Madre  
 L'arco ti spezza, adoprera i le faci  
 E 'l tuo geloso Padre  
 Farà forse di lei  
 Rider con nova rete ancor gli Dei.<sup>116</sup>

È in questo amor «lagrimoso», come vuole il titolo, che si ritrova la figurina di Cupido rappresentata da Valesio nel foglio svedese, dove Venere, facendo leva sul proprio ginocchio, spezza l'arco del figlio che si porta, disperato, la mano destra al volto. Con questo breve madrigale il poeta porrettano finisce così per inserirsi nel dialogo tra testi e immagini che finora aveva coinvolto Marino, Valesio e, poco prima, Rinaldi e Faccini, e permette di circoscrivere una cronologia più esatta di questi rimandi verbo-visivi, tutti vicini tra loro, nelle forme e nei tempi.

112. I Gelati, aperti a teatro e letteratura, non ammettevano una disparità così ampia di espressioni artistiche. Giovanna Perini ha osservato la reticenza con la quale i Gelati permettevano l'ingresso ai loro incontri ai rappresentanti delle «arti belle»: «accanto al riconoscimento teorico ed ideologico dello status intellettualmente elevato delle arti, se ne rimarca una collocazione socialmente e culturalmente secondaria, marginale rispetto alla centralità della letteratura» andamento che, secondo la studiosa, caratterizza la storia dei Gelati dal momento della loro fondazione fino al cambiare del secolo, cfr. PERINI 1995, p. 114.

113. *Memorie, imprese, e ritratti de' signori accademici Gelati di Bologna raccolte nel principato del Signor Conte Valerio Zani, il ritardato*, Bologna, Manolesi, 1672. Sull'elogio del Conte Zani si modella la voce biografica in *Notizie degli scrittori bolognesi*; per un profilo più aggiornato si veda MUTINI 1976.

114. CAPPONI 1609.

115. Mai richiamato in queste pagine, Giovan Battista Bertusi è artista bolognese, allievo di Calvaert, ricordato da Malvasia nella *Felsina Pittrice*, vol. 1, p. 208 e sgg. Su di lui si vedano le ricerche di Angelo Mazza e la voce di FERRATINI 1967; su Leonello spada vd. *infra*.

116. CAPPONI 1609, p. 150.

Il madrigale di Capponi non può difatti superare il 1609, anno della pubblicazione della raccolta di *Rime*, e, già indipendentemente da questa considerazione, Babette Bohn datava il foglio di Stoccolma alla prima decade del Seicento, confermando oltretutto, per via della somiglianza stilistica con le stampe sopra menzionate, la paternità del disegno a Valesio.<sup>117</sup> Gli anni successivi al 1606 erano quelli in cui, come si è detto, cresceva l'insofferenza ravennate del poeta, che più di frequente soggiornava a Bologna ospitato in casa di Andrea Barbazza. Marino si ritrovò insomma nelle stesse adunanze di Capponi e Valesio proprio quando l'iconografia carraccesca di Venere e Amore veniva sottoposta a riformulazioni frequenti, per abbellire le immagini cinquecentesche di quei dettagli che oggi si è soliti ricondurre alla poetica seicentesca delle tenerezze e degli affetti, come le rose che fioriscono dal fascio di verghe di Agostino Carracci. Anche lui prese perciò parte a questo lavoro di penne e pennelli nelle ottave adoniane che, nel quadro qui ricostruito, ricombinate nell'insieme narrativo e fissate l'una al canto I e l'altra al canto III del poema, guadagnano, grazie alla catena di datazioni che scaturisce dalla pubblicazione capponiana, un più preciso termine *post quem*.

Se si pensa ora a quanto già osservato dagli studi sulla presenza della cultura bolognese nell'opera di Marino, si ha ragione di credere che la stesura di questi versi più che a una memoria mariniana sia da ricondurre a un esercizio condotto *in praesentia* dell'immagine, poetica o pittorica che fosse. L'attività dei Selvaggi, di cui non solo Capponi, ma anche Valesio era parte, è evidentemente molto connessa alla scrittura mariniana e richiede, pertanto, che si dedichi maggiore attenzione non solo alla loro produzione letteraria, ma a quella artistica *tout court*, onnicomprensiva di ciò che contestualmente avveniva sul fronte delle arti figurative e del teatro. Rispetto ai Gelati, la cui attenzione alle arti era «più nelle intenzioni (di una 'moda' culturale) che nei fatti»,<sup>118</sup> la produzione culturale selvaggia era al contrario varia: in virtù dell'appassionato erudito che era il suo fondatore, gli accademici che vi erano iscritti erano aggiornati sulle mode nascenti, in contatto con istituzioni analoghe esterne e al lavoro su prodotti naturalmente nati dall'incontro tra discipline differenti. In più, agli occhi di Marino, i Selvaggi erano attuali, così attuali da essere mare non navigato da altri e dunque perfetto bacino in cui pescare per chi, come il

117. Babette Bohn, per confronto stilistico dovuto alle stampe delle due Veneri poco sopra citate, riconduce il disegno alla mano del bolognese Valesio. La studiosa, in un saggio del 1997, riteneva persino che il disegno di Stoccolma fosse «un'altra versione della punizione di Cupido», forse «un'iniziale idea (poi abbandonata) per la prima incisione», intendendo con quest'ultima la scena di *Cupido punito da Venere in presenza di un satiro*; si veda BOHN 1997.

118. PERINI 1995, cito da p. 115.

poeta napoletano, faceva dell'originalità delle sue letture il vanto della propria poesia. Che sia dunque per via di un agonismo poetico che lo spingeva alla ricerca di fonti meno note ai più, o per omaggio agli amici alle cui attività era chiamato a partecipare, elementi sottratti alla cultura accademica selvaggia si riversano inevitabilmente nell'opera mariniana. E se le ottave di *Adone* in cui cadono i versi in onore della *Granadiglia*, menzionati al principio di questo capitolo, testimoniano un furto effettuato sul piano del testo (dalla raccolta poetica al poema), le descrizioni di Venere e Amore rientrano in un sistema di citazioni più complesso in cui – tanto sono fedeli alle immagini le traduzioni poetiche di Capponi e Marino – gli autori dialogano tra loro, elaborando in coro e contemporaneamente l'iconografia d'interesse.

### 5.8 *La 'fierrezza' di Leonello Spada*

Appesantita da una fama provinciale rispetto alla più nota Accademia gelata e, soprattutto, da una storia breve, che ebbe vita lunga tanto quanto quella del suo fondatore, l'Accademia dei Selvaggi non ha suscitato nemmeno in tempi recenti una grande attenzione da parte degli studi. Fanno eccezione le storie di alcuni singoli, come quella di Leonello Spada, pittore la cui attività poetica è stata recentemente ricondotta alla produzione lirica dell'adunanza selvaggia e indagata più a fondo.<sup>119</sup> Artista bolognese formatosi presso il quadraturista Cesare Baglione, Spada è uno di quei nomi a lungo confusi nel marasma dei caravaggesti, che solo nel 2002 ha conquistato lo spazio autonomo di una pubblicazione monografica.<sup>120</sup> Nel 1603 lo sappiamo già coinvolto nelle attività dell'Accademia degli Incamminati, per anni collabora con la generazione coeva di pittori felsinei come Massari, Brizio, Reni, Valesio, stringendo con quest'ultimo un'amicizia lunga anni di cui tengono fede alcuni scambi epistolari.<sup>121</sup> L'incontro con Caravaggio sarebbe avvenuto secondo Malvasia nel 1609, quando l'artista avrebbe intrapreso un viaggio verso Malta in compagnia del Merisi.<sup>122</sup> L'ipotesi, confutata dalla critica più recente, non invalida l'impatto che ebbe il caravaggismo sulla sua pittura, forte al punto da giustificare le citazioni letterali dal maestro lombardo che Spada ripropone in una pittura densa di riferimenti

119. Giovanna Perini ha riportato l'attenzione sull'attività poetica di Leonello Spada in PERINI 2020; su Spada poeta anche MONDUCCI 2002, con trascrizione di alcuni suoi versi a pp. 240-241.

120. MONDUCCI 2002.

121. Ne dà notizia soprattutto Malvasia: «Al Valesio, suo caro amico, scrivendosi l'uno l'altro in rima e che per beffarlo gli scrisse una longhissima lettera di tre fogli», cito da *Gli scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia*, p. 248.

122. SCIBERRAS 2015.

carracceschi, fatta di scene affollate e tinte di forti cangiantismi. Il dato, d'altra parte, ha valore in confronto alla biografia mariniana, poiché la permanenza di Spada a Bologna confermerebbe una più assidua frequentazione con il poeta napoletano, soprattutto nei momenti di ritrovo dell'accademia di Capponi, alla quale Spada era iscritto con il nome di *Elevato*.<sup>123</sup> Sul momento del suo ingresso tra i Selvaggi si pronuncia Malvasia, il quale ricorda che piaceva a Leonello «dimostrarsi erudito, far discorsi accademici, compor sonetti» e,<sup>124</sup> a riprova, menzionava nella *Felsina* alcuni suoi versi a suo dire «eccellenti», riconducibili al genere della satira.<sup>125</sup> Negli anni della maturità, quando l'interesse per l'attività artistica divenne secondario, Spada, dice Malvasia, ricorreva alla poesia per distrazione dalla «pittura, ch'esser dovea il suo peculiare e continuo esercizio»,<sup>126</sup> ma ciò non toglie che il diletto per la poesia l'abbia accompagnato per tutta la vita,<sup>127</sup> fin dalle prime riunioni in casa di Filippo Certani.<sup>128</sup>

Non stupisce allora che a un anno dalla fondazione dell'Accademia, quando gli iscritti vollero celebrare le nozze tra Daniele Facchinetti e Violante Correggio e, di lì a un anno, tra Alfonso d'Este e Isabella Savoia,<sup>129</sup> il suo nome figurò tra gli autori della seconda raccolta di liriche, prova del suo coinvolgimento nelle più giovani iniziative dell'istituzione. A conferma di una maggiore vicinanza con il poeta napoletano in anni successivi al 1606 sono proprio le raccolte liriche per nozze, in cui compaiono i nomi di entrambi, sia di Spada che di Marino, tanto che è naturale credere che il profilo dell'artista sia arrivato agli occhi del poeta proprio negli anni in cui venivano allestite.<sup>130</sup> A diffe-

123. Anche MONDUCCI 2002, pp. 28-29.

124. *Felsina Pittrice*, vol. 2, p. 80.

125. Così commenta l'autore: «spiacemi che di un capitolo di terzetti contro Dionigio Calvart, e di un altro in lode della Pasticceria non mi sia lecito trascrivere gli originali, che ho già destinati al fuoco, che bene apparirebbe quanto in queste genere pur troppo fosse eccellente», vd. *Felsina Pittrice*, vol. 2, pp. 80-81.

126. Ivi, p. 80.

127. «Eras egli reso molto pratico delle favole e delle storie, e dal proprio spirito vivace più tosto che per real fondamento tratto a comporre in poesia, massime giocosa e satirica, portavasi più che mediocrement bene», cito ancora da Malvasia, *Felsina Pittrice*, vol. 2, p. 75.

128. Malvasia lo ricorda tra i fondatori dell'Accademia: «Nella letteraria Accademia de' Selvaggi di Bologna dunque fe' vedersi de' primi e più zelanti fondatori lo Spada; e se la sua Musa non fu delle più sublimi, non fu dell'infime e poté tollerarsi», *Felsina Pittrice*, vol. 2, p. 80.

129. La prima viene realizzata in collaborazione con i Gelati, la seconda sarà invece occasione per i Selvaggi di allestire un autonomo volume di componimenti. Per le raccolte per nozze rimando al contributo di BOILLET 2011.

130. Nello specifico Spada compare nella raccolta di liriche dedicate al matrimonio Este-Savoia, per la quale Marino compone un sonetto; vd. BOILLET 2011.



renza del legame che stabilisce con altri pittori bolognesi in quello stesso periodo, tra cui Valesio, il contatto con Spada nell'opera mariniana sembrerebbe tuttavia essere stato meno fruttuoso. A suggerirlo sono i suoi stessi testi. Prima della menzione per le opere cantate nella *Galeria*,<sup>131</sup> di cui purtroppo nulla si sa,<sup>132</sup> le uniche occasioni in cui il poeta dedica attenzione al pittore è in alcune lettere del 1620, quando cioè ne fa il nome per la commissione di un quadretto da destinarsi alla sua collezione di soggetti del mito:

Io fo travagliare una gran parte de' buoni pittori d'Italia, per fornire un museo ch'io disegno di fare in Napoli, dove porrò la mia libreria, ed a ciascuno ho dato un soggetto, per unirgli tutti insieme. Ne vorrei uno dal signor Spada, ma non presumo di fastidirlo, sapendo quanto sia occupato. Vorrei che V. S. destramente esplorasse la sua volontà, cioè del prezzo, perché non la voglio passare in cerimonie. Dico risolutamente che voglio pagarlo, e se farà il ritroso, io non ne parlerò più. La misura del quadro ha da essere tre palmi e mezzo d'altezza e tre di larghezza, e vorrei Apollo quando saetta il Pitone.<sup>133</sup>

Il destinatario della lettera è Fortuniano Sanvitale,<sup>134</sup> pittore-poeta alla corte dei Farnese che, nell'epistolario di Marino, è mediatore d'eccellenza tra lui e l'artista. Spada a quel tempo si trovava a Parma, dove era arrivato nel 1616 al servizio di Ranuccio Farnese, e sarebbe morto di lì a breve.<sup>135</sup> Forse negli ultimi anni di attività la sua produttività fu più lenta, visto che il pittore costrinse il poeta a una lunga attesa: «Al signor Spada mi raccomando, a cui mandai la misura del quadretto che desidero: ma perché desidero effetto, e non parole, vi priego ad esserne mio sollecitatore ed avvisarmi del prezzo».<sup>136</sup> L'opera probabilmente non arrivò, o per lo meno non se ne registra l'ottenimento nel-

131. *Galeria* 43, 56.

132. Del soggetto di *Apollo e Pitone* descritto nella lettera non si ha riscontro nella produzione artistica nota del pittore bolognese, né le fonti, fatta eccezione per quella mariniana, sembrerebbero riportarne notizia. Per questo rimando a MONDUCCI 2002.

133. G 153, datata da Fulco alla seconda metà di luglio 1620.

134. Accademico Incamminato, attivo alla corte di Ferrara e poi a quella di Parma di Ranuccio Farnese, Fortuniano Sanvitale fu anche collezionista di Spada. Suo un gruppo di opere del pittore bolognese oggi confluito alla Galleria Nazionale di Parma. Su di lui si veda BONARDI 1987, e ID. 2003. Sulla sua produzione poetica si veda invece, DENAROSI 2003; GROOTVELD LAMAL 2014; ricordo che a Sanvitale si devono anche gli argomenti che corredano i canti dell'*Adone* mariniano.

135. Per la biografia dettagliata dell'artista rimando a MONDUCCI 2002.

136. G 143, 1620; nell'edizione di riferimento Guglielminetti anticipa la missiva rispetto alla lettera 153 sopra citata, alla quale deve tuttavia essere posposta dal momento che la seconda contiene l'indicazione delle misure a cui il testo della 143 allude.

le lettere, aggiungendosi così a una lista di richieste evase a cui il pittore non sembrerebbe aver mai ovviato: «Scrisi a V. S. [Sanvitale] ch'io desiderava un quadretto dal nostro signor Spada; ora ne fo istanza di nuovo: onde la priego a volerlo fortemente astringere da mia parte a favorirmi; e purché mi compiacca in questo, *io l'assolvo della promessa de' disegni*», scrive a questo proposito Marino nell'agosto del 1620,<sup>137</sup> denunciando una serie di inadempienze rispetto alle committenze avanzate in anni precedenti di cui l'epistolario non porta testimonianza. La lettera fornisce in questo modo un dato importante, perché se Spada non ha concesso al poeta napoletano nemmeno una linea di sua mano fino al 1620, come conferma il poeta, anche il soggetto di *Apollo e Pitone* che Marino canta nella *Galeria*,<sup>138</sup> andata a stampa l'anno precedente, non sarà da ricondurre alla collezione del poeta, ma andrà intesa piuttosto come un'opera posseduta da altri, o perfino come immagine ideale, committenza in versi rimasta orfana del suo corrispondente in figura. Non solo, nella stessa missiva, su Spada aggiunge:

Già ne ho accumulata una parte [di quadri], ma me ne mancano ancora molti. Non vorrei che il signor Leonello mi mancasse in tanta opportunità. Il soggetto sarà Apollo quando saetta il Pitone, *a cui il suo pennello mirabile saprà ben dare quella fierezza e quell'orrore che si conviene. Ancora per mia disgrazia non ho avuta ventura di vedere alcuna figura sua colorita, ma tutto il mondo me ne predica maraviglie*. Ora avrò occasione di dar questa consolazione a me e questa gloria a se stesso. Ha da stare al paragone di molte opere de' primi e più famosi maestri d'Italia; onde se fussi altri che lui, lo porrei al punto d'aver a sforzarsi per non far cosa ordinaria, ma mi basta ch'egli non esca del suo solito.<sup>139</sup>

Il testo non solo conferma che il poeta non ha mai ricevuto nulla di mano di Spada, ma anche che, per «disgrazia», non ha mai «avuta ventura di vedere alcuna figura sua *colorita*». A chiare lettere, la missiva esprime le difficoltà vissute dal poeta dalla posizione francese, dove erano maggiori gli impedimenti per la ricezione e l'acquisizione delle opere d'arte italiane, ed è evidente che, per rimanere aggiornato sulle novità, dovesse affidarsi alle testimonianze di terzi («tutto il mondo me ne predica maraviglie»). In questo caso allora, forse all'origine della committenza dell'*Apollo e Pitone* a Spada sarà bene vedere, più

137. G 154, 1620, mio il corsivo.

138. *Galeria* 43. Non sappiamo se l'opera pervenne nelle mani del poeta: l'epistolario non ne dà testimonianza e soggetti analoghi non si ritrovano nel catalogo dell'artista.

139. G 154, 1620, mio il corsivo.

che l'amore per la pittura del bolognese, lo spirito agonistico con cui Marino asseconda le quotazioni positive di un *entourage* di intendenti, i quali giudicavano il pennello di Leonello «mirabile» nella «fierezza».

Per un appunto sul lessico, invece, bisognerà osservare che il poeta si avvale qui di un termine, quello della «fierezza», generalmente associato alla pittura di Caravaggio. Doveva probabilmente essergli arrivata alle orecchie la voce che il pittore aveva appreso la lezione del colorismo fortemente chiaroscurato promosso dalla pittura di Merisi e seguaci, accostandosi alla pittura del lombardo al punto da meritarsi il nomignolo di «scimia di Caravaggio», come riporta Malvasia.<sup>140</sup> In realtà, come si accennava, il rapporto tra Spada e il Merisi è complesso: una letteratura più recente rifiuta che sia realmente avvenuto l'incontro tra i due pittori, come vuole invece il biografo bolognese, e ridimensiona anche l'impatto che il caravaggismo ebbe sulla produzione di Spada, in cui ravvisa non un fedele seguace del pittore lombardo, piuttosto un eccellente citazionista: «il rinnovamento in senso etico della pittura di Caravaggio» recita il catalogo più recente dell'artista «non tocca in profondità Leonello che s'appiglia ai dati epidermici, esteriori, tendendo poi ad eccedere», nelle citazioni letterali, nella resa grottesca delle sue figure, nell'affollamento dei personaggi sulla tela, o nei toni brillanti che accendono le sue pitture, come il *Concerto* di Galleria Borghese.<sup>141</sup> Malvasia dedica a questa caratteristica immagini di forte impatto visivo nella biografia del bolognese:

Fu Leonello, come sopra si è detto, uno de' più bravi coloritori che mai si vedesse: parve che macinasse carne umana, e se ne servisse per colore, tanto son vive e sanguigne le sue figure. Temprando l'ombre rigorose del Caravaggio, più grazioso anche e corretto di lui dimostrossi.<sup>142</sup>

A seguire, Baldinucci avrebbe replicato che Spada «riuscì di coloritore eccellente, e di gran forza e rilievo, e più corretto in disegno del Caravaggio, di cui egli seguì la maniera».<sup>143</sup> Verrebbe da chiedersi a questo punto a partire da quando la letteratura cominciò a registrare le assonanze tra la pittura di Spada e quella di Caravaggio tanto da avere, del bolognese, l'immagine che ne trasmettono le pagine dei due biografhi. Scritti d'arte coevi che hanno come oggetto il pittore non costituiscono un catalogo così ampio da permettere una risposta

140. *Felsina pittrice*, vol. 2, p. 76.

141. Cito da MONDUCCI 2002, p. 41; per il *Concerto* si veda la scheda in MONDUCCI 2002, cat. 58, p. 126. Sul caravaggismo di Spada si veda ROIO 2013.

142. *Felsina Pittrice*, vol. 2, p. 79.

143. *Notizie dei professori del disegno*, vol. III, p. 358.

esaustiva alla domanda,<sup>144</sup> e nemmeno la *Pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli, il quale dedica otto versi al profilo dell'artista, aiuta a chiarire il giudizio che si aveva della pittura di Spada dopo gli anni dieci del Seicento.<sup>145</sup> Quanto ai componimenti che Marino gli riserva nella *Galeria* – testi privi di aggettivi qualitativi sulle opere dell'artista<sup>146</sup> – perdono di efficacia critica alla luce della missiva del 1620, poiché del pittore, afferma, non vide «alcuna figura sua colorita». Resta solo, nell'opera mariniana, l'allusione alla sua «fierezza», da cui si intende che, nelle cerchie di letterati e intendenti, circolavano già i primi giudizi sullo stile del pittore bolognese. D'altra parte Spada, dopo aver eseguito diverse opere per Maffeo Barberini tra il 1611 e il 1618, dal 1616 viveva un periodo di piena affermazione di carriera alla corte di Parma, prima al servizio di Alessandro d'Este e poi di Ranuccio Farnese; lì rimase fino al 1622, anno della sua morte.<sup>147</sup> Proprio la sua crescente affermazione negli anni in cui il poeta si trovava, di fatto, tra Torino e Parigi, chiarisce dunque la richiesta avanzata da Marino al Sanvitale negli anni venti, quando il pittore era al crepuscolo della sua carriera, ma con alle spalle i brillanti anni di servizio svolti presso Ranuccio. Così Marino, informato da Parigi delle eccellenti prove eseguite dall'artista presso la corte parmense, decide di rivolgersi al Sanvitale, di stanza a Parma, chiedendogli di intercedere per lui.

L'avvedutezza del poeta nel cercare di assicurarsi i migliori pennelli del momento non è, in questo caso, rispettosa dei tempi: colpa senz'altro la distanza a cui lo costringeva la posizione parigina, Marino si muove con un certo ritardo per ottenere le opere di Spada. Eppure, la sua richiesta segnala una sensibilità non comune da parte del collezionista, che, sebbene ignaro delle «figure colorite» di Spada e ben lontano dal poterne giudicare i forti contrasti chiaroscurali delle sue tele, i fondi neutri e scuri e i toni vivaci delle figure a mezzo busto che rielaboravano il genio di Merisi, si palesa attento a elaborare per Spada un soggetto lui conforme: la scelta ricade così sulla rappresentazione in pittura di Apollo raffigurato nell'atto in cui scarica il suo arco sul corpo del drago mo-

144. Esistono alcuni componimenti dedicati a Leonello da parte di Giovanni Capponi, i quali sono tuttavia pochi e non riflettono sul tema. È il caso di osservare che di Capponi manca un approfondimento critico sulla produzione lirica, che sarebbe risolutivo su questo e ben altri aspetti legati alla produzione artistica coeva.

145. A Leonello Spada dedica lo spazio di otto versi Giulio Cesare Gigli nella sua *Pittura trionfante*, p. 49. Il poeta bresciano non allude al colorismo del pittore, creando piuttosto un'analogia positiva tra Spada e Clio, musa della storia.

146. Rimando ancora a *Galeria* 43, 56.

147. MONDUCCI 2002; sulla biografia di Spada anche GHETTI 2018. Il rapporto tra Spada e Maffeo Barberini è stato di recente chiarito dagli studi, si veda soprattutto SICKEL 2004. Su Spada alla corte parmense COCCONI 2022.

rente. Raffigurazione violenta, tesa, fiera e drammatica che ben si adattava ai pennelli di un caravaggista.<sup>148</sup>

### 5.9 Un breve appunto sulla 'pluralità omogenea' della cultura bolognese

Alla luce delle dinamiche ripercorse fin qui, a cavallo tra accademie e città differenti, bisognerà concludere che non stupisce che questi meccanismi di risposta tra pittori e poeti emergano al meglio se considerati in seno alla produzione bolognese, dove, sottolineava Ezio Raimondi in un importante saggio sull'argomento, «la letteratura s'integrava senza fatica nelle forme istituzionali della vita sociale», in un sistema culturale in cui la «dominante di fondo restava la convenzione accademica».<sup>149</sup> L'indagine fin qui condotta è sempre partita dai testi del poeta, ma va sottolineato che non sono estranee a queste dinamiche le numerosissime immagini delle eroine del mito e dell'epica, Lucrezie, Cleopatre e Arianne che si propagano nell'immaginario figurativo del tempo e si duplicano nei libretti, versi e dipinti su tela, mai uguali a loro stesse.<sup>150</sup> Le varianti minime che queste iconografie riportano rispetto alle versioni richieste dalle fonti classiche derivano dalla rielaborazione di testi coevi o dalle richieste di un mercato d'arte erudito alimentato per lo più da uomini di lettere. In virtù di questi passaparola accade che l'iconografia di Cleopatra sposti il morso della serpe dal braccio – come insegnava Plutarco – al centro del petto, laddove era più chiaro il rimando alla sensualità della donna.<sup>151</sup> Si tratta di temi oggetto del dibattito culturale su larga scala e che, proprio per questo, producevano un rumore tale negli ambienti artistici che prontamente se ne allestivano gareggiamenti poetici.<sup>152</sup> Come non ricordare, tra questi, anche la catena infinita di 'Ariane' che si srotola a partire da una nota lettera di Cesare Rinaldi e arriva a coinvolgere anche Marino?<sup>153</sup> Nel testo, il bolognese rifiuta la richiesta

148. Marino aveva senz'altro in mente il modello iconografico tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, si ricordi, inoltre, che Domenichino ne rappresentava, in anni in cui Marino era distante dall'Urbe, un analogo nella villa di Frascati. Per gli affreschi nella villa cfr. D'ONOFRIO 1963.

149. Raimondi in *Guido Reni e l'Europa*, p. 372.

150. Si veda TAKAHASHI 2002.

151. Lo ha illustrato Kenichi Takahashi, vd. TAKAHASHI 2002.

152. Il tema di Lucrezia fu molto diffuso nella produzione pittorica del terzo decennio del Seicento, ne ha discusso Elena Rossoni in relazione alla produzione artistica seicentesca, ROSSONI 2016.

153. Questo il breve testo della missiva: «Ringratio V.S. della lettera scrittami con tanto affetto, e della memoria, che tiene di me, che infinitamente l'amo, et ammiro; ma già non parrà così a lei, poiché mal mio grado mi convien negare quel ch'io dovrei prontamente concedere. Io conosco le bellezze della mia Arianna, e ne son però fieramente in-

del poeta napoletano che voleva sottrargli un'*Arianna* per cavarne una copia, un cavillo che ha sollevato la curiosità della critica, la quale si è chiesta di quale delle infinite varianti di Arianna si stesse parlando nella missiva: sarà l'*Arianna* di Reni conservata a Los Angeles, come suggerisce Pepper, o l'*Arianna* di Ludovico Carracci conservata a Vercelli di cui dice Malvasia?<sup>154</sup> O forse, vista la convergenza di interessi già commentata in precedenza, la rappresentazione che ne ha fatto lo stesso Valesio e di cui si ha testimonianza in un disegno conservato alla Galleria degli Uffizi?<sup>155</sup> Difficile, di fronte a queste variazioni sul tema, esprimersi in assenza di altre prove documentarie: il rifiuto del poeta alla richiesta mariniana fu tagliente al punto che il napoletano non ne fa menzione altrove nella sua opera.

L'esempio di Arianna, come quello di Venere e Amore, e prima ancora quello della gara di tiro con l'arco nelle sue molteplici traduzioni in versi e in immagini, apre lo scenario su una circolazione artistico-letteraria affollata di sossia, che ben incarna quella «pratica di una pluralità omogenea» di cui parlava Raimondi nel 1988 in relazione alla produzione culturale bolognese,<sup>156</sup> vale a dire un insieme di voci singole che lavorano in una direzione unica. E il caso mariniano, molto più di altri, permette di osservare l'adattabilità di questo modello a una tradizione culturale sovraregionale, replicabile nel metodo a realtà geografiche differenti. Più che ragionare sul colorismo dei versi seicenteschi,<sup>157</sup> sulle traduzioni pedissequa della scrittura ecfraistica della poesia d'occasione o, al contrario, sulla fedele rappresentazione pittorica delle fonti testuali, l'idea che emerge dai versi di Marino della Bologna di primo Seicento – ma non solo

namorato, et ingelosito, e s'altri abandonolla su la riva del mare, io già non m'indurrò a lasciarla su la riva del Tevere, la copia non posso, l'originale non voglio, e so, ch'io parlo con chi m'intende. Scusimi dunque V. Sig. e perch'io habbia ingannate le sue speranze, non inganni ella se medesima in creder, ch'io non l'ami»; *Al Sig. Cav. Gio. Battista Marini a Roma*, Bologna, 29 novembre 1611, in RINALDI 1620, p. 362. La data della missiva è certamente frutto di un errore. Nel 1611 Marino, come più volte ribadito in queste pagine, era in carcere a Torino, sulla base di questa incongruenza Ottavio Besomi (BESOMI 1969) ha avanzato l'ipotesi che si tratti di una svista in luogo del 1601, data che tuttavia non è possibile accettare senza riflettere preliminarmente sui rapporti tra Marino e Reni, che si potrebbero essere conosciuti al più proprio in quell'anno.

154. Sul soggetto di mano di Ludovico Carracci *Felsina pittrice*, vol. 1, pp. 344, 352, 354. Sull'*Arianna* di Reni cfr. RUDOLPH 1974; PEPPER 1983; PEPPER 1988, cat. 169, pp. 278-279; EMLIANI 2018; MORSELLI 2018a; si vd. anche *The Life of Guido Reni*.

155. TAKAHASHI 2007 p. 110 (cat. III. 5).

156. «La dominante di fondo restava la convenzione accademica, purché la si intenda, va subito avvertito, come pratica di una pluralità ma omogenea, come disposizione comune ad assimilare il nuovo», Raimondi in *Guido Reni e l'Europa*, p. 372.

157. È, ad esempio, quanto Ritrovato fa sulla produzione poetica di Cesare Rinaldi; vd. RITROVATO 2002; ID. 2005.

## 5. BOLOGNA

– è quella di una varietà di strumenti al lavoro per un laboratorio di temi, il cui nucleo centrale è la riflessione sulla variazione minima. E se questo ha spesso portato la critica a perdere di vista la presenza della pittura al di là della poesia – pleonastica e ripetitiva, soprattutto se d'occasione<sup>158</sup> – i casi fin qui ricostruiti provano invece l'eguaglianza metodologica che riuniva, in un unico intento, artisti e letterati: l'«implicita consonanza tematica» tra poemi e immagini di cui parlava Giovanna Perini nel 1995 è data dalle voci di un gruppo (o più d'uno) che rinnova i *topoi* della tradizione per dare vita a un immaginario unico, coeso, e condiviso.<sup>159</sup>

158. Ritrovato osserva l'insistenza sul tema della donna nella poesia di Rinaldi. I reiterati *topoi* poetici lo portano ad affermare che «Dietro questa traslucida bicromia non c'è vero ritratto», RITROVATO 2002, p. 149.

159. PERINI 1995.





6.1 *Dalla corte Aldobrandini alla corte sabauda di Carlo Emanuele*

«O bella Roma, io ti sospiro!» scriveva il poeta al corrispondente fiorentino Simon Carlo Rondinelli non appena arrivato a Ravenna, manifestando fin da subito l'insofferenza a una città in cui non trovò mai dimensione a lui conforme.<sup>1</sup> Gli anni ravennati si consumarono difatti in peregrinazioni continue per le corti italiane, quasi nell'attesa dell'occasione più propizia per bussare alla porta di Carlo Emanuele. Il momento arrivò nel 1608, quando si celebrarono le doppie nozze di Margherita e Isabella, figlie del duca, con Francesco Gonzaga e Alfonso d'Este. Per le due unioni, che avrebbero legato la corte sabauda a quelle di Mantova e Modena, il poeta scrisse due epitalami,<sup>2</sup> *Il balletto delle Muse* e *Il Letto*, e con questi – lui che a quel tempo era già «un poeta di grido», ricorda Borzelli – arrivò a Torino nel 1608 dove «ebbe accoglienze lietissime dal Principe poeta».<sup>3</sup>

Non che la casata sabauda fosse a quel tempo a corto di letterati:<sup>4</sup> Marino si ritrovò al contrario assorbito in una realtà che portava a maturazione un processo politico-culturale avviato a quel punto da quasi mezzo secolo. Eletto duca nel 1580, Carlo Emanuele aveva infatti ereditato dal padre Emanuele Filiberto un ambizioso progetto di riqualificazione della capitale piemontese che, attraverso un forte rilancio culturale, aspirava a fare della dimora sabauda tanto un luogo d'incontro tra arti e saperi,<sup>5</sup> quanto l'esempio di una politica

1. Cito da G 32, 1605.

2. Le nozze legavano le famiglie Este e Gonzaga ai Savoia, per l'occasione Marino compose i due epitalami: *Il balletto delle Muse*, e *Il letto*. Per il testo si veda anche *Epitalami*. Sulle doppie nozze e il contesto culturale che attirarono a corte si veda la relazione di Pompeo Brambilla, edita in VARALLO 1991, pp. 97-187.

3. La data di arrivo del poeta a corte viene fissata al 13 o 20 aprile 1608, si veda METLICA 2020. Per l'arrivo di Marino a Torino si veda BORZELLI 1898, p. 80 e sgg.; RUSSO 2008; BAIACCA [1625] 2011.

4. Una panoramica degli autori legati alla corte torinese che si spesero in lodi per le nozze delle figlie di Carlo Emanuele è in *Panegirici*, p. 14.

5. Dardanello in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, pp. 63-134.

religiosa attenta, con cui il principe ribadiva la caratura morale della sua corte; un quadro in cui rientrava anche il trasferimento della Sacra Sindone a Torino voluto da Emanuele Filiberto stesso nel 1578. In questo cantiere di lavori lungo mezzo secolo, il duca attuò decisioni in piena continuità con i desideri paterni: rimase fedele, in fatto d'arte, ai consiglieri eletti dal principe, tra cui il fiammingo Jan Kraek, il Caracca pittore di corte dal 1568 e intendente per entrambi i Savoia fino alla sua morte nel 1607,<sup>6</sup> e Orazio Muti, canonico lateranense romano al servizio della famiglia ducale dagli anni settanta del Cinquecento, ingaggiato dal duca per concludere alcune trattative di acquisto di marmi antichi che il padre aveva avviato anni prima. E se qualche novità si registrò in fatto di pitture – Carlo Emanuele avrebbe rincarato l'interesse a corte per le tele di scuola veneta, che commissionò in grandi dimensioni, dettaglio che non sfuggì al poeta napoletano<sup>7</sup> – la continuità d'intenti con i progetti paterni si conferma nel desiderio di fare della corte un *Theatrum omnium disciplinarum*, il cui cuore era la Grande Galleria che collegava il Palazzo del vescovo (corrispondente in parte all'attuale Palazzo Reale) all'antico castello degli Acaja (oggi Palazzo Madama). Questa, rinnovata a partire dal 1605 su richiesta del duca, sarebbe stata inaugurata tre anni dopo: esattamente l'anno dell'arrivo di Marino a corte.<sup>8</sup> In questa cornice, va da sé che l'ingresso del poeta a Torino non si distingue da quello di una collettività di intellettuali che lì convergevano in ragione di una

6. Romano in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, pp. 13-52.

7. A Ciotti, da Ravenna, Marino scriveva che aveva ritrovato il quadro che l'editore gli aveva inviato da Venezia «Veramente è bello» aggiunge «ed io ho risoluto di donarlo all'altezza di Savoia, come già promisi; ma vorrei mandarlo accompagnato con un altro del signor Malombra, il quale già per sua gentilezza me ne diede un pezzo fa intenzione. S'egli si ritrovasse per le mani o quello o altro capriccio a sua elezione, mi farebbe un favore segnalato e degno d'obbligo perpetuo; ed oltre che non potrà nuocere che le meraviglie della sua mano sieno vedute in quella corte da signore *che le conosce e se ne diletta*, non perderà meco le sue fatiche: ché se non potrò pagarle come fanno i principi, le contraccambierò secondo la proporzione dello stato mio», evidentemente Marino accondiscende agli interessi del duca con l'unica arma di cui dispone, quella del baratto poetico. Cito da G 52, 1609, mio il corsivo.

8. Il progetto della Grande Galleria e il contenuto erudito ed enciclopedico di questa sono stati indagati dagli studi più recenti, per i quali rimando a *La Grande Galleria* e alla ricca bibliografia citata. La dimensione letteraria non era prima né seconda a un'attenta passione per i *naturalia*, intesi come studi sulla natura che derivavano da un enciclopedismo mai tramontato in casa Savoia, né scisso da una devozione potente e ribadita con fermezza in un contesto ancora intriso del sogno umanistico che Carlo Emanuele aveva ereditato dal padre, quello di un teatro universale di tutte le scienze. Sulla struttura della Grande Galleria rimando ai saggi raccolti in *La Grande Galleria*, ma anche a Rossi in *Natura-cultura*, pp. 91-120; Varallo in *Le meraviglie del mondo*, pp. 117-127; Mamino in *Le magnificenze del XVII-XVIII secolo*, pp. 47-67.

strategia rappresentativa richiesta da un'impresa di tanto prestigio come quella dell'allestimento della Grande Galleria.

Il poeta si ritrovò così ad affiancare nomi di locali e non – Emanuele Tesau-ro, Gabriello Chiabrera, il materano Gaspare Murtola tra gli altri – autori di una stagione di pubblicazioni che segnò la realtà sabauda degli anni dieci, animate da un principio creazionista che era la corte stessa a promuovere.<sup>9</sup> Della «bella accademia» – come la definì correttamente Borzelli – che si istituì in seguito a questo accentramento di intellettuali in casa Savoia si possiede fortunatamente oggi un ritratto compiuto, merito di una stagione di studi che ha indagato a fondo le politiche culturali di Carlo Emanuele,<sup>10</sup> al punto da delineare un quadro sufficiente almeno, in una prospettiva mariniana, a tracciare gli incontri del poeta in questi anni piemontesi.<sup>11</sup> La mobilità dei letterati non era difatti

9. Si veda ROSSI 2007b; e dello stesso *Natura-cultura*, pp. 91-120.

10. È necessario indicare un punto di rinascita degli studi sulla Torino ducale nella figura di Sergio Mamino, il cui interesse per l'architettura torinese risale agli ultimi anni ottanta. L'obiettivo di recuperare e perseguire le ricerche intraprese dallo studioso e, in seguito, da Giovanni Romano e Andreina Griseri negli anni novanta, si è concretizzato in una serie di interventi su Carlo Emanuele, sul progetto della Grande Galleria, e sulle relazioni sabaude con il contesto lombardo-piemontese, contenuti in raccolte più volte ricordate in queste pagine: *Le collezioni di Carlo Emanuele I, Natura-cultura, La Grande Galleria*. In tempi più recenti una mostra tenutasi ai Musei Reali di Torino dal 16 dicembre 2016 al 2 aprile 2017, di cui è frutto il catalogo *Le meraviglie del mondo*, ha messo in evidenza gli espedienti plurimi sfruttati da Carlo Emanuele per promuovere l'eccellenza della propria immagine e della propria dinastia. Per una ricognizione bibliografica esaustiva sugli ultimi decenni di studi rimando al saggio di Franca Varallo in *La Grande Galleria*, pp. 169-194.

11. Quanto a Marino, se la stagione torinese ha assunto negli ultimi decenni un aspetto più chiaro e senz'altro in parte merito delle edizioni aggiornate degli scritti dati alle stampe dal poeta in questi anni (si veda *Panegirici per Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, pp. 9-222), contestualmente a una ricerca documentaria che ha chiarito vicende rimaste a lungo in ombra, come gli estremi del carcere torinese stabiliti da Clizia Carminati in BAIACCA [1625] 2011. Il lascito dell'esperienza sabauda nelle pagine del poeta è durevole e lascia tracce anche una volta venuti meno gli obblighi da cortigiano, su questo si tornerà nelle pagine che seguono, ma si rimanda, per il momento, all'elenco dei ritratti della *Galeria* e alle lodi alla dinastia dei Savoia nel poema grande del 1623 (per cui si veda *Adone*, IX, 123-124; e XII, 48; l'elogio alle figlie di Carlo Emanuele è invece al canto XI, 65). Per le tratte Torino-Parigi e per un quadro sull'ambiente culturale parigino del tempo di riferimento le ricerche di Alessandro Metlica, raccolte nel volume METLICA 2020. Andrà inoltre riconosciuta anche una considerazione in crescita da parte delle ricerche storico-artistiche di ambito piemontese e lombardo, che hanno registrato con interesse il passaggio di Marino alla corte torinese. Lo provano i cataloghi dei pittori attivi alla corte del duca, in cui viene spesso riservato lo spazio di un paragrafo o di un capitolo ai rapporti intercorsi con il poeta. Ricca di riferimenti mariniani era già la letteratura su Ambrogio Figino, in CIARDI 1968, pp. 71-92, PAVESI 2019, pp. 359-362, ma rimando anche al catalogo di Pier Francesco Mazzucchelli, il Morazzone, STOPPA 2003, pp. 59-63.

né prima né maggiore rispetto a quella dei pittori: artisti ticinesi, romani, marchigiani e lombardi transitavano a corte offrendo i loro servizi alle imprese decorative del duca, le quali assumevano man mano un carattere identitario unico nella loro eterogeneità di linguaggi.<sup>12</sup> Di conseguenza, da qui, anche il raggio d'azione di Marino si estese esponenzialmente, arrivando a toccare non solo Genova, Parigi, e Venezia, ma anche Milano, che era nelle traiettorie abitualmente percorse dagli intellettuali di passaggio alla corte del duca. Volgeva al termine, proprio in quegli anni, la canonizzazione di Carlo Borromeo, e i Savoia, che vantavano un legame privilegiato con il santo cardinale,<sup>13</sup> rinnovavano con l'occasione la propria devozione borromaica avvicinandosi a una Milano in piena trasformazione, dove, per volere di Federico Borromeo, l'8 dicembre del 1609 si sarebbe inaugurata la Biblioteca Ambrosiana.<sup>14</sup> Si spiega così la circolazione massiva di intellettuali tra le corti, richiesti da ambedue i poli – Milano e Torino – in vista dei due grandi progetti architettonici della Biblioteca e della Galleria. In questa traiettoria a doppio senso, come l'architetto piemontese Alessandro Tesauro transitava da Torino a Milano, così alla corte sabauda arrivavano invece l'accademico inquieto Aquilino Coppini e il Morazzone,<sup>15</sup> percorrendo un itinerario che certo sarebbe stato percorribile anche per il poeta, tanto che Marzia Giuliani, commentando un passo del teologo e predicatore del cardinale Maurizio di Savoia, Teodoro Pelleoni, che forniva a Milano informazioni circa alcune questioni mariniane, ragionevolmente ha ipotizzato che «chissà che non abbia “portato”» lì anche «il poeta stesso», ricordando l'interesse che avevano suscitato le opere di Marino nei

12. Romano in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, pp. 13-62.

13. Emanuele Filiberto aveva spostato la Sindone a Torino da Chambéry proprio per accorciare il pellegrinaggio del cardinale, che si recava spesso alla corte sabauda e, in quell'occasione, vi tornava con l'intento di pregare per la cessazione della peste; vd. STUMPO 1993.

14. Carlo Emanuele prese parte attiva nel processo di canonizzazione di Carlo Borromeo inoltrando istanza scritta al papa nel novembre del 1603. Ne ha parlato Giuliani in *La Grande Galleria*, pp. 152-153.

15. Morazzone era al lavoro per Federico Borromeo dal 1602 (STOPPA 2003, p. 176), ma sappiamo che nel 1608 offrì servizio al duca in occasione delle nozze: la descrizione degli apparati matrimoniali riportata da Pompeo Brambilla ricorda una tela con la rappresentazione della Provincia Genovese e del marchesato di Susa, probabilmente da ravvisare nelle due tele ricordate nell'inventario della Cornia del 1635 (cfr. PAVESI 2017, cat. 73-75, p. 532), raffiguranti uno la Provincia Genovese e l'altro il marchesato di Susa. Di quest'ultimo soggetto si conserva una tela di Morazzone alla Galleria Sabauda (inv. 738). Sulla base delle date, Stoppa ipotizza che un primo contatto tra Marino e il pittore lombardo sia avvenuto già a Torino proprio in quell'occasione. Morazzone lavorerà per il duca a più riprese, una seconda negli anni venti, per questo rimando a STOPPA 2003, p. 49.

cenacoli lombardi.<sup>16</sup> D'altronde sono questi gli anni in cui il poeta, per tramite di Girolamo Borsieri,<sup>17</sup> intellettuale comasco e suo corrispondente, infittisce le richieste di opere d'arte indirizzate a Pier Francesco Mazzucchelli – il Morazzone appena citato – al Cerano, e ai fratelli Procaccini, pittori che, dalla Milano borromaica, vantavano già uno stuolo di prestigiosi ammiratori nazionali, tra cui anche il duca di Savoia. Il corteggiatissimo Morazzone, protagonista delle lodi del poeta nel *Tempio* (sest. 40) e nel sesto canto nell'*Adone*, nonostante gli elogi di penna non sembrerebbe aver mai voluto soddisfare le richieste del napoletano; e tantomeno sembrerebbe lo abbiano fatto gli altri, benché tutti citati nella lettera del 1614 indirizzata al Benamati, perché, per i documenti di cui si dispone oggi, rimangono pittori mariniani soltanto in potenza.<sup>18</sup> Ad

16. Su questo già CARMINATI 2008, p. 114; cito da Giuliani in *La Grande Galleria*, pp. 154-155. Sull'impatto della letteratura mariniana a Milano in quegli anni si veda anche FERRO 2016a.

17. Di Borsieri, entrato in contatto con Marino per ovvi interessi letterari (era anch'egli poeta), Luciano Caramel ha reso noto il carteggio nel 1966 (CAMEL 1966), recentemente pubblicato in una nuova edizione a cura di Paolo Vanoli edita nel 2015, all'interno del quale alcune lettere indirizzate a Pier Francesco Mazzucchelli aiutano a chiarire le dinamiche dei rapporti che li legava, entrambi, a Marino. Del 1613 è una lettera di Borsieri a Morazzone nella quale il poeta commissiona al pittore tre favole che «Mancano al Cavalier Marino» ovvero «Sileno mentre egli cade d'ubriachezza su le braccia de' satiri e de' fauni; di Mercurio quando addormenta Argo al suono del flauto con la vacca vicina; e d'Apollone in atto di saettar Cronide col cervo sopra un arbore» (cito da VANOLI 2015, lettera 25, p. 138); due su tre di questi soggetti arrivarono nelle mani del poeta napoletano che elogia le qualità di Morazzone scrivendo a Lorenzo Scoto nell'agosto del 1622: «egli è uomo eminente e di singular valore, e certo i due disegni di sua mano, che sono in poter mio, sono stati stimati miracoli da tutti gl'intelligenti dell'arte», G 168, 1622. I soggetti favolosi richiesti da Marino non trovano tuttavia riscontro nella produzione artistica nota del pittore, così come non è ancora stato identificato il dipinto di *Minerva e Nettuno* che il poeta commissiona all'artista nella stessa missiva. Borsieri fu anche il *trait-d'union* tra Marino e Giovan Battista Crespi, e i fratelli Giulio Cesare e Camillo Procaccini. Di questi tre, tuttavia, il poeta non riuscì ad ottenere nulla. Queste le parole di Borsieri in una lettera al poeta del 20 dicembre 1613 in cui scoraggia il pittore di insistere con le richieste ai lombardi: «L'haver disegni dal Procaccino o dal Cerano è più tosto ventura di sommo principe che premio di privato, benché meritevole virtuoso. Così piovon le gratie dei lor pennelli. Io per me cessarei quasi di procurare. Farò non di meno anch'io l'opera dell'amico, per veder se mai potesse voltarsi la ruota a questa fortuna. Professano ammendue d'amarmi singolarmente, anche senza il rispetto dell'Accademia. Altrimenti tornaremo ad avvalerci del Morazzone»; cfr. VANOLI 2015, lettera 47, p. 160. Su Borsieri poeta imprescindibili gli studi di Roberta Ferro, a cui rimando, FERRO 2010; EADEM 2018a; vd. anche PEROTTO 1986; PIAZZESI 2009.

18. Nessun riscontro del passaggio mariniano nell'opera di Cerano né di Giulio Cesare Procaccini, per cui si vedano rispettivamente almeno ROSCI 2000; *Il Cerano (1573-1632)*, per cui rimando a p. 290, e BRIGSTOCKE 2020.

ogni modo, la loro presenza dimostra ancora una volta la capacità di presa che il poeta era in grado di avere anche su realtà a lui poco note, la sua strabiliante abilità di mettere in moto in qualunque situazione catene di amici, colleghi, intendenti, figure con cui avviare quel dialogo cortigiano di cui si nutre, di fatto, tutta la sua opera.<sup>19</sup>

Di conseguenza, la stagione torinese valse a Marino una rete di conoscenze solida e affidabile nel tempo. È un aspetto che gli studi hanno ricostruito con efficacia, soprattutto in relazione a ciò che ne seguì, in direzione, cioè, del dialogo instaurato dal poeta con la corte francese, il quale, è stato osservato, mantiene il riflesso dell'esperienza sabauda e continua a muoversi nella medesima geografia culturale stabilita in anni italiani.<sup>20</sup> Non è un caso che dal 1614 in avanti nelle lettere faccia capolino anche il nome di Onofrio Muti, il figlio di quell'Orazio che curava la raccolta dei pezzi antichi in casa Savoia: prova di un calco mariniano dalle strategie collezionistiche del suo nobile mecenate a cui tornerà a fare appello anche da Parigi.<sup>21</sup> Né è un caso che la stagione collezionistica francese per Marino sia principalmente segnata da un nome torinese, quello di Lorenzo Scoto, corrispondente d'eccezione per le committenze di

19. Lo osservava già Paolo Vanoli che, nell'esaltazione per nulla scontata, dei pittori milanesi amati anche da Carlo Emanuele, vale a dire Morazzone, Cerano e Procaccini «si coglie l'influenza esercitata su Marino dalla strategia artistica perseguita dal duca di Savoia nella seconda parte del suo lungo regno», cfr. VANOLI 2015, p. 22. I rapporti tra Marino e gli artisti di area lombarda sono stati osservati in diverse occasioni dagli studi, vd. STOPPA 2003; Vanoli in *Napoli, Genova, Milano*.

20. Rimando principalmente a METLICA 2020.

21. Onofrio Muti viene menzionato nelle lettere G 97, 1614 («Il signor Camillo Calvalca, padre del signor Giacomo, ha scritto di costà al signor Onofrio Muti ch'egli mi ha trovato un bel disegno da inserir nel mio libro, e che lo porterà qua nel suo venire» a Guidobaldo Benamati), G119, 1615 («Vorrei che V. S. pregasse il signor Onofrio Muti da mia parte che mi favorisse d'un libretto di quella istoria della guerra passata [...] perché mi è necessaria in certe mie composizioni» a Lorenzo Scoto). Dal 1620 si registra invece il passaggio di testimone delle trattative sospese a un parente del Muti, venuto a mancare, di cui Marino non fa il nome. La questione riguarda i disegni promessi da Onofrio al poeta di cui si discute in G 97, cito da G 155, 1620: «Finisco abbracciando carissimamente il mio signor Tesauro, e se il signor cavalier Muti si ritrova costì, facciagli un baciamento da parte mia, e sappia ch'io non mi scordo degli obblighi miei..., il quale è ereditario verso lui, come fu già verso quell'anima onorata del signor Onofrio» a Lorenzo Scoto. Sulla questione torna ancora in G 171, 1622; G 173, 1622 e G 178, 1623. Le ricerche su Orazio Muti sono ferme agli approfondimenti ottocenteschi del barone piemontese Antonio Manno MANNO 1878; ID. 1895. Ne ha accennato Bava in *Le Collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, p. 136. Alla luce delle convergenze con l'epistolario mariniano, che testimonia il ruolo di mediazione culturale che aveva la famiglia di Muti a corte, un approfondimento sulle figure di Orazio, Onofrio e figli sembra a tutti gli effetti necessario.

quadretti e disegni che avanzava da Parigi.<sup>22</sup> A lui, come ad altri fidatissimi corrispondenti italiani, il poeta affidava i suoi oggetti più cari nei continui spostamenti da una corte all'altra.

Le relazioni torinesi sembrerebbero perdurare dunque intatte anche dopo e nonostante il rovinoso declino del soggiorno a corte, perché, come si sa, l'idillio a casa Savoia ebbe breve durata. Il plauso ricevuto dopo le prime prove poetiche, che gli valsero il titolo di cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro, ricevuto l'11 gennaio del 1609, causò un effetto domino la cui prima tessera fu lo spiacevole epilogo del dibattito con Gaspare Murtola, il letterato materano, segretario ducale per meriti poetici, che tanto non gradì la presenza ingombrante di Marino al punto che, dopo la sua investitura, attentò alla vita del napoletano con un colpo di archibugio.<sup>23</sup> Il poeta ebbe miracolosamente salva la vita, ma non pace troppo duratura dal momento che il carcere segnò un punto di rottura con la corte e con l'Aldobrandini,<sup>24</sup> e i tempi della stagione torinese – e dunque italiana – si fecero a quel punto drasticamente più brevi. Di necessità allora, nel giro di due anni Marino era già a Parigi e si lasciava alle spalle la corte che lo aveva reso cavaliere; titolo che impresse per sempre, ancora fino ad oggi, la fortuna del suo nome nella cultura del primo Seicento europeo.

## 6.2 *La «testa di Annibale» della Galeria*

Come garanzia d'accesso alla corte sabauda il poeta sapeva di poter contare sulla mediazione del suo protettore, il cardinale Aldobrandini, amico e interlocutore del duca da tempo, da quando almeno, in un quadro di difficile ridistribuzione dei poteri tra Francia, Spagna e ducato Sabauda, sul finire del Cinquecento, i due si trovarono a collaborare attivamente per una garanzia di pace tra le parti.<sup>25</sup> Quanto di tutto questo sarebbe difatti avvenuto senza la diplomazia del cardinale Aldobrandini è difficile a dirsi. Proprio nell'anno in

22. Il collezionismo francese, soprattutto di grafica, sarà oggetto d'analisi nel prossimo capitolo, a cui rimando.

23. Sulle vicende torinesi e l'ostilità con il materano si veda RUSSO 2008, pp. 26-27; *Panegirici*, p. 11 e sgg.

24. CARMINATI 2008, soprattutto p. 119 e sgg.

25. Le trattative con il duca ebbero inizio al momento in cui, morto Filippo III in Spagna, e cresciuta notevolmente la figura politica di Enrico IV, Carlo Emanuele reindirizzò i propri progetti politici a favore del secondo. I conflitti si conclusero nel 1601, quando, presente Pietro Aldobrandini, venne firmato il 17 gennaio di quell'anno un trattato a Lione con il quale si stabilì la spartizione dei territori francesi e italiani, e la cessione del marchesato di Saluzzo al duca. Carlo Emanuele ne usciva rafforzato sul suolo italiano, con un ducato politicamente e territorialmente omogeneo. Su questo si veda FASANO GUARINI 1960a; CASTRONOVO 1977.

cui Marino entrava – tra i lauti encomi di cui parlava Borzelli – alla corte del duca, il prelado palesava chiare insofferenze per le proprie funzioni politiche: l'ingresso del nuovo cardinal nepote Scipione Caffarelli aveva naturalmente richiesto un riassetto delle politiche interne alla Santa Sede, conclusosi a danno dell'Aldobrandini, ulteriormente escluso dalle dinamiche interne. Privato nel 1606 della legazione di Ferrara, nel 1608 arrivò a scontrarsi con il cardinale legato a Ravenna, episodio a cui seguì un breve periodo di soggiorno proprio a corte sabauda, dove volle ritirarsi qualche mese prima di tornare sulla via dell'Emilia.<sup>26</sup> Erano dunque anni in cui i rapporti con Torino erano per forza di cose stretti e Marino, al seguito del cardinale, viveva questo avvicinamento progressivo a casa Savoia. Non era ancora, per il poeta, tempo di celebrare le doppie nozze delle Infante – solo di lì a breve avrebbe avviato la macchina encomiastica che lo avrebbe condotto, come si è detto, sulla cresta dei circoli aristocratici torinesi – ma è probabile che, in questo periodo di transito dalla corte romana a quella sabauda, qualcosa si sedimentasse già nella sua scrittura. Tra le prime testimonianze dell'ingresso mariniano a corte sabauda si possono ravvisare i tre madrigali per una *Testa di Annibale donata dal Cardinale Aldobrandino al Duca di Savoia* collocati nella sezione *Sculture* della *Galeria*,<sup>27</sup> evidente retaggio di un dono diplomatico che sanciva gli amichevoli scambi tra il duca e il cardinale.

Pietro Aldobrandini collezionava statue fin dal 1574,<sup>28</sup> e proprio dal 1599 al 1603 il grosso della sua raccolta aveva preso posto nella villa romana di Montemagnanapoli, che, al 1626, enumerava 282 pezzi in marmo, tra busti e figure intere. Questo cospicuo numero di sculture è desumibile da un inventario della villa stilato in quell'anno, quando l'immobile venne ceduto da Olimpia Aldobrandini al figlio, il cardinale Ippolito.<sup>29</sup> Il documento fornisce un'immagine lucida delle tematiche che il prelado aveva scelto per arredare gli esterni della propria residenza, in cui pezzi antichi e moderni ricreavano le tanto diffuse al tempo serie di dodici Cesari, e busti di personaggi della storia imperiale romana – Seneca, Cicerone, Tito Tazio, Cleopatra, Agrippina, Livia – si intervallavano a raffigurazioni del mito – Diana, Bacco e Venere, quest'ultima spesso accompagnata da delfini – creando un'alternanza di raffigurazioni allegoriche di virtù e piaceri che erano tra le più tipiche decorazioni delle ville cinque e seicen-

26. Si veda FASANO GUARINI 1960a; ROBERTSON 2015, p. 77.

27. *Galeria* 567-569.

28. BENOCCHI 1990, p. 75.

29. L'inventario è stato reso noto, anche se solo parzialmente trascritto, da Carla Benocci (BENOCCHI 1990), che ha integrato le conoscenze note sulla collezione, fino a quel momento ferme alle notizie fornite da D'Onofrio.



tesche.<sup>30</sup> In questo allestimento, l'inventario suggerisce oltretutto che il tema legato al condottiero cartaginese, Annibale, non fosse secondario, dal momento che il prelado possedeva, oltre alla «testa» di cui parla Marino nella raccolta di poesie, anche «tre trionfi di Annibale cartaginese mezzo tondi» collocati «sopra le porte del palazzo», poste a decorare le facciate della villa assieme ad altre teste in bassorilievo raffiguranti Socrate, Domiziano, Nettuno e Alessandro Magno.<sup>31</sup> La lista conferma così che l'architettura espositiva scelta dal cardinale seguiva la tendenze del tempo, in cui diffusissime erano le serie di modelli illustri che, su stampo gioviano, si diffondevano nelle case dell'aristocrazia italiana su tela o in marmo. Di questi, il ritratto di Annibale non compare nell'inventario Aldobrandini del 1626, coerentemente con la testimonianza mariniana, segno che davvero – e non per millanteria – il busto aveva preso la via di Torino in anni precedenti, mentre figura nell'inventario del 1603, dove si legge di «Una testa di marmo bianco di rilievo con un poco di petto, su un peduccio di portasante, si tiene d'Annibale».<sup>32</sup> A quella data la collezione di sculture di Pietro enumerava appena una ventina di pezzi, un insieme ben distante dal gruppo di 282 oggetti che sarebbe diventato vent'anni dopo, e Marino, probabilmente, li aveva tutti ben presenti. Sarà anzi da credere che, se tiene traccia del busto nella *Galeria*, è perché ha assistito al transito di questo da Roma a Torino.

L'occasione precisa per cui la testa di Annibale venne ceduta al duca sfugge, ma certo il ritratto viaggiava con cognizione di causa dal momento che la passione per l'antiquaria accumulava entrambi – il duca e il cardinale – e l'Aldobrandini indubbiamente sapeva della voracità con la quale Carlo Emanuele collezionava, da tempo, pezzi antichi. Era dal padre che aveva ereditato il gusto per le antichità: i documenti delle collezioni ducali testimoniano che le compravendite di oggetti d'antiquaria in famiglia erano già largamente avviate negli anni settanta del Cinquecento, tanto che si può immaginare un giovane Carlo Emanuele stupito e ammaliato di fronte alle preziosità fatte arrivare da Emanuele Filiberto a Torino, le stesse che non avrebbe cessato di acquistare quando sarebbe diventato duca a sua volta, all'età di diciotto anni.<sup>33</sup> Negli anni

30. Tra i pochi elementi decorativi figuravano anche gli immancabili scherzi di putti, che si dovrà immaginare posti a ornamento delle fontane della villa, vd. BENOCCHI 1990, p. 78 e sgg.

31. Ivi, p. 79.

32. Sul retro della carta, cancellata, una scritta indica che «La contrascritta testa d'Annibale si è donata al S.r Duca di Savoia da S. S. Ill.a», ROBERTSON 2015, p. 325, Appendix I. La lista, trascurata da Spezzaferro in *Domenichino 1581-1641*, il quale pubblicava in quel caso solo l'elenco dei dipinti, è stata recuperata da Clare Robertsons nel 2015, trascritta e resa nota in appendice assieme all'elenco delle «Pitture copiate».

33. Bava in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, pp. 135-210.

del suo ducato Carlo Emanuele faceva arrivare a corte marmi antichi e pregiati pezzi in bronzo da Venezia,<sup>34</sup> commissionava ricerche mirate sul mercato antiquario,<sup>35</sup> ma, soprattutto, portava a termine acquisti onerosi, aggiungendoli al numero già cospicuo di antichità raccolte, come quello della collezione dell'antiquario di fiducia di Cesare Gonzaga, Girolamo Garimberti, il cui contenuto di pregiatissimi marmi non si prestava che a tasche principesche.<sup>36</sup> La sua raccolta di sculture aveva raggiunto dunque dimensioni di buona entità alle porte del secolo, sebbene l'ambizione del suo proprietario non sembrò acquietarsi: ancora nel 1610 il duca avviava altre trattative per ottenere anche la raccolta degli Altoviti.<sup>37</sup> Nel corso di questi acquisti primo seicenteschi, l'Aldobrandini deve aver pensato che il dono del marmo fosse oggetto gradito al duca, per il quale, tra l'altro, scelse un pezzo di rara qualità, quali erano quelli che possedeva in collezione – testimone Giovan Pietro Rossini, che ne ricorda qualcuno nel suo *Mercurio Errante*.<sup>38</sup> Il busto del cartaginese può allora forse essere ravvisato nella «Testa d'Annibale con mezo petto peduchio mischio», che è «di molto prezo» specifica l'inventario della collezione sabauda redatto nel 1631,<sup>39</sup> che lo indica *Sopra la 20 Guardarobba*, posto a fronteggiare un busto di Scipione l'Africano. L'opera, purtroppo, non è stata identificata, ma l'assenza non inficia la testimonianza mariniana, avvalorata dagli inventari, tanto da indurre a credere che appartenessero al duca anche le due statue dei fiumi Po e Dora, di cui non si ha riscontro nei documenti, ma che trovano invece spazio di lode nelle *Sculture della Galleria*.<sup>40</sup>

La raccolta di liriche conserva evidentemente i prodotti della stagione di encomi che seguirono l'ingresso del poeta a corte, rivolti a colui «ch'a gloria

34. Riccomini in *La grande Galleria*, p. 175; sull'acquisto del nucleo Gonzaga si veda invece RICCOMINI 2010. Emanuele Filiberto aveva avviato anche campagne di recupero di materiale antico nelle chiese e nelle dimore private, su questo si veda Bava in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, pp. 135-210.

35. Nel 1596 Francesco Arconati, ambasciatore del duca, era stato incaricato di acquistare sul mercato romano un busto dell'imperatore Domiziano. Ne riporta notizia Bava in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, p. 141, n. 29.

36. La raccolta, acquistata nel 1576, era molto ambita al tempo, più che per la quantità dei pezzi per la qualità di questi. Ne ha parlato Riccomini in *Le meraviglie del mondo*, p. 175 e sgg.

37. Riccomini in *La grande Galleria*, p. 176; i marmi Altoviti arrivarono a Torino nel 1616. L'acquisto di statue e pezzi antichi procederà invece più lenta attorno agli anni trenta del secolo.

38. ROSSINI 1693, pp. 108-109.

39. Il documento è conservato all'Archivio di stato di Torino e trascritto in *La grande Galleria*, p. 198 e sgg.; cito da ivi, p. 205.

40. Non si trovano statue con iconografie fluviali nelle zone dei giardini. Cfr. *Galleria* 596-597.

sua discerne / farsi le cose instabili costanti / e le caduche divenire eterne», ossia il duca secondo la prosopopea del Po architettata dalla penna mariniana,<sup>41</sup> ma anche a tutto il suo casato, tra cui il poeta ricorda Amedeo IV, Emanuele Filiberto, il cardinal Maurizio di Savoia e ancora Caterina d'Austria e le Infante.<sup>42</sup> Un catalogo numeroso di personaggi illustri che fa intendere gli sforzi di penna che richiese il posto di poeta di corte a casa Savoia.

### 6.3 I pittori «Di Torino» nella Galeria

La scalata fu graduale. Mentre si stratificavano i versi per i Savoia nella *Galeria*, Marino licenziò gli epitalami, ma prima che arrivasse la stampa delle *Dicerie*, in cui si lanciava in un'esplicita esaltazione del duca in qualità di divino architetto del mondo, la vera mossa autopromozionale fu il *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*, panegirico in sesta rima che valse al poeta quanto già ripercorso: l'affermazione a corte, il titolo di cavaliere, e anche l'astio di Murtola.<sup>43</sup> Il testo era una macchina encomiastica che non risparmiava nulla dei possibili capri espiatori utili a tessere gli elogi di Carlo Emanuele: Marino ne lodava le qualità di condottiero vestendolo della maschera di un novello Ercole, ma, al contempo, ne esaltava l'erudizione ampliando l'elogio alla dimensione cor-

41. *Galeria* 596, vv. 12-14.

42. *Galeria* 213, 214, 228-229, 261, 485, 486-487. Non è stato possibile rintracciare il quadro delle Infante a cui sembrerebbero ispirati i versi di *Galeria* 486-487, e anche sul ritratto del duca di Ambrogio Figino, celebrato in *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia, Panegirici*, pp. 9-222, si conferma la dispersione dell'opera come già in CIARDI 1968, pp. 79-80, e in PAVESI 2017, pp. 352-353 e 360 e sgg., così come (conferma PAVESI 2017, p. 361) di quasi tutte le opere piemontesi dell'artista. Quanto a Figino è il caso di ricordare che Marino dedica al pittore tre componimenti anche nella *Galeria*, si veda *Galeria* 57, 70, 229, 523-528. Si tratta verosimilmente di opere che il poeta ha potuto osservare nel corso del suo soggiorno torinese, come prova il catalogo redatto da Pavesi nel quale le opere di Ercole e Anteo e di Licaone trasformato in Lupo (*Galeria* 57, 70) si riscontrano nell'inventario di Della Cornia del 1635, cfr. PAVESI 2017, cat. 73-75, p. 532. Della fortuna letteraria del pittore milanese gli studi monografici sull'artista hanno parlato esaurientemente; si veda CIARDI 1968 e PAVESI 2017, con bibliografia precedente. Tuttavia l'impossibilità di risalire alle opere d'arte menzionate da Marino nella raccolta poetica del 1619 – forse perse nell'incendio di palazzo Ducale del 1659 – costringe a sospendere il giudizio sulle opinioni della critica. Trovo tuttavia significativo il numero di menzioni riservate da Marino a un pittore che ebbe modo di conoscere nel solo arco di tempo di un anno – dal suo arrivo a Torino alla morte dell'artista nel 1609, le quali andrebbero forse rivalutate in relazione a un contesto che lavorava già sulla costruzione dell'immagine di Figino. Uno sguardo in retrospettiva cinquecentesca sulla fortuna letteraria dell'artista potrebbe riscattare anche le rime mariniane dall'accusa di mero opportunismo.

43. Per il panegirico si veda il testo nell'edizione aggiornata a cura di Marco Corradini in *Panegirici*, pp. 9-222.

tigiana dei letterati a corte, dei quali si dimostrava in questo modo al pari.<sup>44</sup> Consegnando infine le rime al nome di Ambrogio Figino, pittore lombardo attivo nel cantiere della Grande Galleria,<sup>45</sup> il poeta saldava ufficialmente il nesso tra potere e arti che contraddistingueva la politica di casa Savoia. D'altronde, come si è detto, al momento in cui fece il proprio ingresso a Torino la Galleria era quasi ultimata: nel 1605 Carlo Emanuele ne aveva consegnato la direzione dei lavori a un Federico Zuccari ormai alla fine della sua carriera, il quale seguì il progetto personalmente fino al 1607, quando poi, lasciata Torino, lo delegò ai suoi collaboratori, monitorando gli ultimi accorgimenti a distanza.<sup>46</sup> Il profilo di pittore-teorico garanti all'artista un ruolo di prestigio<sup>47</sup> che, tuttavia, non sembrerebbe essere stato affatto registrato dai versi mariniani, che di lui non fanno menzione nel *Ritratto*. La dimenticanza del nome di Zuccari nel testo si deve senz'altro allo spazio che il poeta sentiva di dover riservare al nuovo incaricato dei lavori della Galleria, Figino, artista che affiancò l'urbinate fin dal 1605 per poi prenderne il posto;<sup>48</sup> sarà lui, assieme a Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, a ultimare i lavori, mentre il marchigiano, venuto a mancare nel 1609, non ebbe mai occasione di vedere concluso il proprio operato.

In quanto eccellente prodotto encomiastico, con il *Ritratto* il poeta accondiscendeva ad assecondare un contesto del quale doveva assicurarsi in fretta accoglienza e riconoscimento, con il risultato che il testo trasmette perfino un'idea alterata di quelle che realmente erano le sue preferenze in fatto d'arte al tempo. L'assenza di una lode a Zuccari nel panegirico non toglie infatti che

44. Non si tornerà in questa sede sui rapporti tra il testo e il programma iconografico della Galleria nel dettaglio, questione per la quale si rimanda ai saggi di Massimiliano Rossi in *Natura-cultura*, pp. 91-120; ID. 2007b.

45. Per gli ultimi anni della carriera di Figino a Torino si veda CIARDI 1968, p. 64 e sgg., e PAVESI 2017, p. 348 e sgg.

46. Federico arrivò alla corte di Torino dopo un fallimentare soggiorno presso la corte madrilena di Filippo II (1585-1590), e vi rimase fino al 1607. Quando lasciò la città non aveva ancora portato a termine il cantiere della Galleria; riuscì a completare due terzi della volta, avendo cura di lasciare predisposti ai suoi collaboratori rimasti a corte tutti i materiali necessari per eseguire le tele celebrative. Per le vicende biografiche dell'artista rimando a SPAGNOLO 2020; sul suo ruolo nel cantiere della Galleria si veda l'intervento di Patrizia Tosini in *Le meraviglie del mondo*, pp. 65-74.

47. Sulla fortuna e sfortuna di Federico a corte Sabauda ha riflettuto Massimiliano Rossi, rimando a ROSSI 2007; sull'intesa tra il duca e l'artista in relazione al progetto della Galleria parla sempre lo stesso in ROSSI 2022, pp. 89-103. Si veda anche *Le meraviglie del mondo*, p. 21 e nota n. 41.

48. Per un momento Carlo Emanuele interpellò perfino Bernardo Castello per richiederli di coordinare l'impresa. La vicenda è delineata nelle lettere di Chiabrera, per cui rimando a MORANDO 2003, p. 153 e sgg., e riassunta da GIULIANI in *La Grande Galleria*, p. 147 e sgg.

il poeta necessariamente assorbì, a Torino, una cultura artistica imbevuta del lascito zuccaresco, come dimostrano d'altronde sia l'assetto della geografia artistica italiana veicolata dai suoi scritti più maturi, aspetto su cui si tornerà a riflettere oltre,<sup>49</sup> sia alcune unità minime disseminate nei suoi testi, con le quali si intende quelle figure i cui nomi – per un principio che è ormai chiaro nelle vicende del poeta – ritroviamo nelle sue pagine in ragione di un abituale transito da realtà a letteratura.

Scorrendo nuovamente la lista dei pittori che il poeta invia a Guidobaldo Benamati nel 1614, tra coloro che Marino diceva averlo «favorito» nel cantiere letterario della raccolta poetica vi erano anche tre artisti «Di Torino», ovvero «Angelo Arrighi, Giulio Maina, Vincenzo Conti».<sup>50</sup> Si tratta di figure la cui immagine è stata imprecisa a lungo – Giovanni Romano ricordava nel 1983 le imprese di spessore in cui venne coinvolto Vincenzo Conti nel corso della sua carriera, stupendosi, tuttavia, di fronte all'inafferrabilità della sua figura<sup>51</sup> – e che, per quanto rischiarata dagli studi, ancora richiede approfondimenti efficaci.

Vincenzo Conti è, tra tutti, il profilo più sondato.<sup>52</sup> Fratello di Cesare Conti, originario di Arcevia (Ancona), Vincenzo fu pittore sistino, e partecipò a numerose campagne decorative nella seconda metà del Cinquecento tra le Marche e il Lazio distinguendosi come pittore di storia e abile paesaggista.<sup>53</sup>

49. Rimando al capitolo 9.

50. Qui e altrove le citazioni dalla lettera sono dalla trascrizione di Clizia Carminati in *Marino e l'arte tra Cinquecento e Seicento*, p. 104.

51. ROMANO 1983.

52. Oggi il pittore gode ormai di un profilo autonomo, merito delle ricerche condotte da Anna Maria Bava nei fondi dell'archivio torinese, che ha prodotto un buon supporto documentario riportato in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, in cui si elencano conti e pagamenti che lo riguardano, pp. 103, 116, 169, 224 n. 57, 232 n. 86, per i lavori che lo vedono impegnato nel castello di Moncalieri dal 1612 al 1614 vd. *ivi*, pp. 244-245. Notevoli aggiunte derivano anche dagli studi di Patrizia Tosini relativi al cantiere della Grande Galleria sabauda (Tosini in *Le Meraviglie del mondo*, pp. 65-77), in cui, suggerisce la studiosa, Conti potrebbe essere arrivato in qualità di pittore di paesaggio. La prima notizia di Conti a Torino risale al 1607, ma non è chiaro quando avvenne precisamente il suo ingresso alla corte del duca; nel 1610, 1611 e 1612 è attivo in qualità di scenografo d'occasione, il 10 settembre 1612 è pittore stipendiato da Carlo Emanuele e il 25 giugno 1614 riceve un aumento di 100 ducatonì. Su questo SCHEDE VESME, vol. I, *ad vocem*. Un primo medaglione biografico in BAGLIONE 1642; ROMANO 1983; per le opere realizzate da Conti a Roma rimando a ZUCCARI 2021, p. 102 e bibliografia citata in n. 9; si veda soprattutto SANTINI 2023, la cui ricerca ha chiarito le origini e la formazione dei due fratelli, originari di Arcevia, nelle Marche, dove svolsero il loro apprendistato presso Ercole Ramazzani attorno agli anni sessanta del Cinquecento, per poi avviarsi alla loro carriera romana nei cantieri sistini.

53. Tosini in *Le Meraviglie del mondo*, p. 71; sul suo intervento nel borgo di Poli, si veda ZUCCARI 2021, p. 104.

Formatosi nei cantieri nebbieschi e muzianeschi, nel 1600 venne coinvolto nei lavori a Santa Cecilia in Trastevere per intercessione di Paolo Emilio Sfondrati, e nel 1607 è già a Torino.<sup>54</sup> Anche Angelo Righi – l'Arrighi di cui parla Marino – era molto probabilmente di provenienza centro italiana: impiegato da Zuccheri già a Pavia, dal 1607, il suo «stile incarna perfettamente quell'austerità di fine Cinquecento e quella malleabilità alle più diverse circostanze decorative, che ben si adattavano alle esigenze di Federico e del duca»,<sup>55</sup> afferma Tosini a suo proposito, tanto che nel 1608 lo sappiamo compreso nel novero di artisti incaricati di eseguire i lavori della Galleria.<sup>56</sup> Più fumose, invece, le notizie su Giulio Maina, probabilmente originario di Asti e attivo alla corte del duca dopo il 1605. Coinvolto in committenze anche di prestigio, l'inventario dei «quadri esistenti nel Real Palazzo di Torino», datato 1632, elenca alcuni soggetti che suggeriscono il suo impegno per il mercato privato, come ad esempio una tela raffigurante una *Cleopatra* e una *Lucrezia romana*.<sup>57</sup>

Poiché tutti attivi negli stessi anni a corte nei cantieri savoirdi, i tre vennero naturalmente coinvolti nelle dinamiche di quel collezionismo letterario a cui partecipava anche il poeta, il quale si prese la briga di chiedere (e forse ottenere) da Conti un *Apollo che saetta il Pitone* e da Maina un ritratto di sé stesso. Opere lodate nella *Galeria*, non identificate, ma probabilmente esistite,<sup>58</sup> o per lo meno così lascerebbe pensare la menzione di un «Un paesaggio con Apollo che saetta il serpente Pitone. *Del mesimo* [Vincenzo Conti]. Mediocre», opera che si ritrova nell'inventario delle collezioni granducali del Castello di Mirafiori datato 1635,<sup>59</sup> da cui si può ragionevolmente dedurre che il poeta abbia richiesto – come d'altronde lo abbiamo già visto fare – un soggetto compatibile

54. Su Sfondrati committente si veda ECONOMOPOULOS 2012.

55. Tosini in *Le Meraviglie del mondo*, p. 71. Secondo Bava in *Le Collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia* Arrighi è di origine romana, pp. 48, 236, 238.

56. *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, p. 48.

57. Le notizie più utili a ricostruire, seppur sommariamente, il profilo di Maina le fornisce Alessandro Baudi di Vesme, il quale riporta che Giulio era figlio di Secondo Maino e Tomassina, nato ad Asti ma formatosi a Pavia. Sulla base di un documento del 31.08.1618, Vesme ricostruisce una carriera del pittore alla corte sabauda che durava, a quel punto, da una dozzina d'anni, collocando tra il 1605 e il 1606 il suo arrivo a Torino presso Carlo Emanuele. Attivo per committenze anche di rilievo – tra cui quelle per il gabinetto di Sigismondo d'Este e per i 18 quadri da porre alle finestre della facciata del palazzo 'novo grande' – rientra a Pavia tra il 1619 e il 1621, dopo aver avuto problemi a corte. Rimando alla SCHEDE VESME, vol. II, pp. 642-643, l'inventario da cui si cita è riportato da Vesme alla voce dell'autore.

58. *Galeria* 45, 433.

59. Il dipinto fa parte di un insieme di opere di conti ricordate «nella Guardaroba presso la Camera di S. A. R.», n. cat. 750. Cfr. SCHEDE VESME; ricordato in ROMANO 1983.

con la produzione artistica del pittore anconetano. Al contrario, Righi non troverà conferma nel catalogo della raccolta di liriche andata a stampa.

Ciò che tuttavia principalmente conta in un'ottica mariniana non è tanto la non corrispondenza tra opere e testi, quanto la loro posizione nella lista, posti come sono a configurare un terzetto sabauda che, evidentemente, ha ben poco «Di Torino», come per comodità classificatoria specifica il poeta. Di loro, due su tre, sono infatti di formazione romana, provenienti da quel bacino ampio di maestranze che era la bottega del Cavalier d'Arpino, dal quale vennero spediti e trapiantati nella succursale torinese guidata da Zuccari. Ricordandone i nomi nella lista, e ufficializzandone le lodi nella *Galeria*, più che la galleria sabauda Marino sembrerebbe voler pubblicizzare la diffusione di un'arte decorativa centroitaliana, informando il lettore moderno della riconoscenza ottenuta dalla scuola romana alla corte di Torino in anni in cui il progetto collezionistico di Carlo Emanuele era in piena crescita. Con ogni evidenza, la selezione dei pezzi scelti da Marino per la sua *Galeria* segue una linea di gusto dettata in parte dalle esperienze formative della sua carriera – quelle dei cantieri romani in questo caso – in parte dalle mode vigenti, ovvero dalle tendenze artistiche seguite a corte. Il Conte Baudi di Vesme, ricordando le parole della *Storia pittorica* di Luigi Antonio Lanzi, difendeva a questo proposito le posizioni di Marino come segue:

Che i pittori lodati dal Cavalier Marini non fossero tutti di gran valore, è cosa indubitabile. Ma non è men vero che parecchi di quelli che il Lanzi tratta con tanto disprezzo perché non gli capitò di trovarne i nomi in altri autori, erano a quei tempi in gran conto, e forse sarebbero stimati ancor oggidì se si conoscesse qualche loro opera autentica. Giulio Maino, o Maina (che è persona affatto distinta dal bolognese Giulio Morina) e Ludovico Brandin erano pittori stipendiati dal duca Carlo Emanuele I, distinzione che Carlo Emanuele I non soleva accordare ad artisti volgari.<sup>60</sup>

Giulio Maina e Louis Brandin – il Ludovico di cui l'autore italianizza il nome – non erano affatto «artisti volgari», afferma, ma pittori stipendiati alla corte del duca e, di conseguenza, figure di rilievo nella Torino di quegli anni. È così che il passo chiarisce un disallineamento tra giudizio storico e moderno che, inevitabilmente, finisce per distorcere agli occhi di oggi anche la figura del Marino committente, di cui la critica consegna ancora una volta l'immagine dell'accumulatore onnivoro, incapace di selezione qualitativa.

60. SCHEDE VESME, vol. II, p. 643.

6.4 *Gli artisti «molto reputati» dal Cavalier d'Arpino (Martin Fréminet e Louis Brandin)*

Al contrario il poeta ha già dato prova altrove di una capacità selettiva governata da precisi interessi, a cui qui si dovrà aggiungere la predisposizione ad agire in ambienti a lui già noti. Non a caso infatti, assieme a questi profili centro-italiani trapiantati in Piemonte, finisce nei suoi testi anche il nome di Luis Brandin, pittore borgognone dal *corpus* esilissimo la cui storia critica, molto recente, ha assistito a una svolta in positivo attorno agli anni ottanta del Novecento, quando Jacques Thuillier ne ha rinvenuto un disegno di battaglia autografo al Musée des Beaux-Arts di Rouen.<sup>61</sup> Da questo primo appiglio gli studi hanno poi faticosamente ricostruito qualche elemento utile a individuare la cifra stilistica dell'artista, la quale però è ancora tutta da definire. Anche il suo percorso è noto solo a grandi linee: Brandin nasce attorno al 1575 in Borgogna e, arrivato giovanissimo in Italia, si forma alla scuola romana del Cavalier d'Arpino, prima di arrivare a Torino probabilmente attorno al 1607. Alla corte dei Savoia la sua carriera sembra decollare: testimoni le numerose menzioni di soggetti di battaglia negli inventari e nei registri di pagamento, da cui si deduce che il pittore, dal 1623, riceveva uno stipendio di 240 ducati l'anno per ordine del duca.<sup>62</sup>

Difficile provare che Brandin e Marino abbiano avuto un primo contatto romano – che tuttavia non si può escludere – mentre è certo che i rapporti tra loro si fecero più stretti in casa di Carlo Emanuele, dove ebbero modo di relazionarsi dal 1607 alla partenza del poeta per Parigi. Questo spiega la presenza costante del nome del borgognone – al pari di quello di Onofrio Muti e Lorenzo Scoto – nel carteggio mariniano successivo al 1614, ricercato con insistenza in ragione del suo impegno sul mercato privato.<sup>63</sup> Delle trattative avviate con il poeta, resta una traccia nella *Galeria* in un sonetto in lode di una *Niobe* di cui non si ha però conferma nella produzione artistica di Brandin,<sup>64</sup> ma uno stral-

61. THUILLIER 1980; un succinto medaglione biografico in *Maîtres français 1550-1800*, a cura di Jacques Thuillier; sulle poche opere note di Brandin si veda VAN TUYLL VAN SE-ROOSKERKEN 2002; per i disegni si vedano le opere alla voce del pittore in *Dessins de la collection Christian et Isabelle Adrien; French Master Drawings from the Rouen Museum; Dessins de la donation Marcel Puech au Musée Calvet*. L'attività a Torino è ripercorsa in FAILLA 2009. Tutta la documentazione relativa al pittore, aggiornata ad oggi, è conservata al *Département des arts graphiques* del Musée du Louvre.

62. Dell'impegno dell'artista per il collezionismo privato è prova anche l'inventario di Amedeo Dal Pozzo, il quale ne ricorda per lo più soggetti di tema religioso. Rimando a *I segreti di un Collezionista*, pp. 29-52. Per i documenti rimando a SCHEDE VESME, vol. I, pp. 208-209.

63. Vd. tabella in appendice.

64. *Galeria* 63.



cio più lucido delle richieste avanzate al pittore da Parigi è nelle lettere in cui Marino si rivolge a Lorenzo Scoto per un

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; nell'ultimo Venere in atto dolente, quando gli amorini gli menano il cinghiale innanzi, conforme a quel disegnetto che me ne fece<sup>65</sup>.

La missiva, oltre a dare prova della formidabile memoria figurativa mariniana, conferma la presenza delle opere dell'artista nella modesta collezione del poeta, o, per lo meno, del disegno che raffigura la «Venere in atto dolente» di cui domanda la replica in pittura. Non solo: come si vedrà la lettera testimonia anche l'attitudine collezionistica mantenuta da Marino in anni successivi, quando, da Parigi, sostenuto da uno stipendio che gli permise di soddisfare ambizioni collezionistiche più onerose, sceglie comunque di guardarsi indietro, di tornare ad appellarsi ai pittori di sempre, a cui chiede, come in questo caso, una riproduzione di iconografie già stabilite («conforme a quel disegnetto che me ne fece»). È un'accortezza che contraddistingue i movimenti del poeta sul mercato dell'arte, i quali raramente giocano d'azzardo, e che avvicina il Marino collezionista al letterato che, entrato al servizio di Maria de' Medici, non gravita «né attorno alla corte, né attorno alla società mondana» preferendo rifarsi «caparbiamente all'Italia, e in particolare agli ambienti della cultura Savoiarda».<sup>66</sup> Brandin infatti, alla data della lettera a Scoto, era suo collaboratore da anni. Il suo nome figurava già nella lista del 1614, dove si legge «Di Francia: Monsù Flaminet, Monsù Brandir»,<sup>67</sup> secondo una classificazione che qui, come in molti altri casi di cui si darà resoconto a seguire,<sup>68</sup> segnala i principi altalenanti che segue la geografia artistica mariniana (Conti, nato nelle Marche, è «Di Torino», ma Brandin, conosciuto a Torino, è «Di Francia»). Nell'elenco «Monsù Brandir», altri non è che il pittore borgognone, a conferma che forse la *Niobe* della *Galeria* e il disegno che raffigurava la *Morte di Adone* di cui

65. G 155, 1620.

66. Prendo in prestito le parole di Alessandro Metlica, METLICA 2020, pp. 34 e 31.

67. Il rimando è sempre a *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, p. 104.

68. Cap. 9.

Marino parla nella lettera a Lorenzo Scoto a quell'altezza di date facevano già parte della sua raccolta.<sup>69</sup>

Il «Monsù Flaminet» che lo accompagna è Martin Fréminet, detto il Fulminetto, pittore parigino sulla cui identità – sebbene gli studi offrano ormai un quadro esteso del suo itinerario artistico e della sua fortuna critica<sup>70</sup> – pesa forse ancora troppo il cantiere della Cappella della Trinità a Fontainebleau, da lui decorata a partire dal 1608.<sup>71</sup> Nato a Parigi nel 1567, anche Fréminet si forma in Italia:<sup>72</sup> a vent'anni lascia la Francia e arriva a Roma nel 1589, vi resta tre anni, poi soggiorna a Venezia e a Torino, e, infine, dopo quindici anni, fa ritorno nella sua patria nel 1603, dove morirà nel 1619. Come e quando abbia conosciuto il poeta, in questo groviglio di itinerari che non coincidono perfettamente con quelli mariniani, è difficile a dirsi con esattezza, forse a Roma, probabilmente a Torino, ma sarà anzitutto bene ricordare che la sua fama attraversava l'Europa tramite le pagine della letteratura artistica a partire dal 1604 almeno, quando, non appena entrò al servizio del re Enrico IV, Karel van Mander diede prontamente notizia delle sue abilità al mondo.<sup>73</sup> Il pittore era oltretutto familiare ai rapporti con i poeti – noto è il suo legame con Mathurin Régnier<sup>74</sup> – non stupisce quindi che il suo itinerario abbia incontrato quello di Marino, presumibilmente, e con maggior frequenza di scambi, in anni francesi per entrambi, vale a dire dopo il 1614. Eppure la lista inviata al Benamati testimonia che un primo contatto tra loro fu persino antecedente, e suggerisce anzi che i soggetti di *Piramo e Tisbe* e della *Guerra de' giganti* che compaiono sotto suo nome nella *Galeria* fossero a quella data già ultimati.<sup>75</sup> Non sarà allora il Fréminet del castello di Fontainebleau a impressionare gli occhi del poeta, ma già

69. Il poeta otterrà dall'artista borgognone almeno due quadri richiesti nella missiva, stando alle trattative note tramite l'epistolario, del terzo non si accusa ricezione nelle lettere. Dalla corrispondenza si evince che il pittore si fece attendere due anni, probabilmente a causa di un ritardo nei pagamenti, come si legge dalla missiva G 167 dell'agosto 1621. Per la questione nei passaggi si veda la tabella in appendice.

70. Il rimando è soprattutto a BOYER 2016.

71. Si veda CORDELLIER 1988; SZANTO 2003; PAUNET 2015; BOYER 2016.

72. Martin Fréminet si forma presso suo padre, Médéric Fréminet, a Parigi. Nel 1604 viene nominato «peintre deu roi et vallet de chambre» di Enrico IV, a corte ottenne un riconoscimento tale verso il re che questi lo nominò maestro di disegno del figlio Luigi XIII. Assieme a Toussaint Dubreuil e Ambroise Dubois è considerato uno dei principali maestri della II École de Fontainebleau. Per il profilo, già in THIEME BECKER, vol. XII, *ad vocem*, si veda CORDELLIER 2010; e BOYER 2016.

73. VAN MANDER [1603-1604] 1994, vol. I.

74. Secondo BOYER 2016 (pp. 286-287) con lui il pittore avrebbe compiuto il viaggio verso l'Italia.

75. *Galeria* 17, 71-72.

quello di formazione romana cresciuto a bottega dal Cavalier d'Arpino, dove il francese aveva appreso un linguaggio narrativo fedele ai cantieri di decorazione capitolini, lo stesso per cui si distinse alla corte del duca. Un'impronta italianizzante che rimase la sua cifra distintiva anche in terra d'oltralpe, cosa di cui Marino si ricorderà ancora nel 1621, a due anni dalla morte del pittore, quando confidava a Ciotti la difficoltà nel trovare pittori di «istorie» in suolo francese, «poiché la maggior parte di costoro non vale in altro che in ritratti, ma per far componimenti d'istorie sono goffissimi» affermava, ricordando che il ventaglio delle maestranze a cui rivolgersi si era drasticamente ridotto «or ch'è morto il Fulminetto».<sup>76</sup>

Il giudizio del poeta, compreso in questa affermazione, rivela una sensibilità allo stile del pittore che tuttavia non traspare dalla lista al Benamati, dove i nomi degli artisti francesi saltano all'occhio di chi ne scorre l'elenco solo per la differenza geografica con gli altri presenti, al contrario tutti italiani. Con evidente incongruenza rispetto ad altre voci dell'elenco, il poeta disconosce di Brandin e Fréminet la loro formazione romana, o torinese, contravvenendo a quanto invece aveva fatto per Conti e Righi, né dimostra l'accortezza di ricondurre le loro origini alle rispettive città natali collocandoli, piuttosto, in un' indefinita geografia francese. È indubbio che il poeta risenta, o meglio imiti, la struttura della geografia artistica che Giovan Battista Agucchi, con maggior piglio critico, delineava nel suo trattato indicando una scuola «oltramontana» nata sotto l'astro di Albrecht Dürer,<sup>77</sup> ma il filone d'oltralpe tracciato da Marino non possiede caratteristiche distintive se non quelle dell'origine francese dei suoi rappresentati, la quale oltretutto stride se confrontata all'immagine dei due artisti impressa nelle pagine degli intellettuali coevi. L'impronta centroitaliana della pittura dei due francesi venne infatti istantaneamente notata dalla critica del tempo.<sup>78</sup> Giulio Mancini, nel suo prontuario realizzato a uso di amatori e intenditori, le *Considerazioni sulla Pittura*, non mancava di ricordare la presenza dei due pittori a Roma, dando prova di aver ben compreso le radici della loro formazione. Per Mancini, Fréminet «era spiritoso, d'invenzione» e

76. G 163, 1621; la lettera viene ripresa e commentata nel capitolo successivo.

77. «Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, & è meritevole della lode, che al mondo è nota: e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno hauuti molti altri valorosi artefici, c'hanno hauuto fama, e nominanza», cito da *Studies in Seicento Art and Theory*, p. 246, rievocata già *supra*.

78. Anche nel corso dell'attività torinese l'impronta romana rimane solida: «La dipendenza dai modelli del maestro [Cavalier d'Arpino] e la conoscenza dei lavori preparatori per gli affreschi in Campidoglio, presenti tra l'altro in copia nelle collezioni sabaude, è evidente», commenta Maria Beatrice Failla osservando la scena di battaglia rinvenuta nei beni torinesi, per la cui scheda rimando a FAILLA 2009, p. 79.

perciò «presto è molto reputato dal cavalier Giuseppe»,<sup>79</sup> il Cavalier d'Arpino, come afferma nel succinto medaglione dedicato al pittore parigino, mentre di Brandin, al quale dedica maggiore spazio di argomentazione, ricorda che:

Da giovinetto venne a Roma, et andò per queste accademie del vivo et *se-guitò la strada del cavalier Giuseppe*, dove, con l'intelligenza del naturale et spirito proprio, in essa ha fatto gran progresso dando alle sue figure movenza, spirito et grazia et tale che molte delle sue opere non si riconoscon da quelle del mastro.<sup>80</sup>

Il senese, con giudizio più avveduto di quello mariniano, ricondusse quindi correttamente i due artisti francesi nell'alveo della loro formazione italiana, ricordando che il passaggio per la bottega di Cesari fu per lo stile di entrambi formativo al punto che molte opere di Brandin «non si riconoscon da quelle del mastro», afferma. Viceversa Marino, per un principio tassonomico che non tiene conto, in questo caso, dello stile dei due artisti, riconduce i pittori francesi alla loro nazione d'origine, pur consapevole – si sarebbe tentati di dire di fronte alla lettera poco sopra citata, in cui alludeva alle carenze della pittura d'oltralpe – della forzatura di questa catalogazione. La definizione di Mancini dichiara invece la maturità critica del medico senese, maggiore sia per metodo che per contenuti di quella di Marino – forte com'era, oltretutto, di una presa diretta sugli avvenimenti capitolini che il poeta registrava a quel tempo solo da lontano. Soprattutto però le notizie contenute nelle *Considerazioni* illuminano il principio di assortimento della lista del 1614 e, se da un lato provano la debolezza degli strumenti critici mariniani, dall'altra forniscono dati utili a smantellare l'immagine di un Marino onnivoro di pittura e non selettivo. Sempre di più dai nomi della lista inviata a Benamati emerge la fedeltà del poeta a una tradizione artistica centro italiana che rimarrà punto di riferimento negli anni, tanto da venire anzi accentuata nel corso dell'esperienza parigina; nello specifico della tradizione artistica piemontese, l'elenco, che fotografa l'occhio mariniano al 1614, dice inoltre che, anche quando si trova a dover pescare le maestranze più adatte ai suoi intenti alla corte di Carlo Emanuele, la scelta ricade su artisti afferenti al cantiere zuccaresco – detti torinesi ma non così torinesi – e su un duo di formazione tutta arpinesca – detto «Di Francia» ma non propriamente francese. Pittori in definitiva tutti romani, esponenti di una tradizione artistica che aveva soddisfatto e che continuava a pacificare, per temi e per forme, il gusto del poeta.

79. *Considerazioni*, vol. I, p. 227.

80. Ivi, p. 261, mio il corsivo.

6.5 *La Galeria come fonte ad uso dei conoscitori: Fréminet e Brandin nella letteratura artistica primo seicentesca*

Oltre a segnalare cos'è che carpiva lo sguardo mariniano tra le mura della corte sabauda, l'esempio dei due pittori «Di Francia» permette di aprire una breve parentesi sulla fortuna critica di un testo come la *Galeria* in anni in cui il poeta era ancora in vita. Consegnando alle stampe la raccolta, Marino confermava la fortuna degli artisti dedicatari dei testi nella tradizione letteraria italiana, di cui entravano a fare parte anche i due francesi. Già le riflessioni condotte in precedenza sulla possibile ricezione del *Tempio* nelle pagine della *Pittura Trionfante* di Gigli hanno sollevato la questione del ruolo svolto dalle stampe del poeta per chi, al tempo, scriveva d'arte;<sup>81</sup> e se poteva essere immediata, sul contesto letterario, la presa di un poemetto encomiastico come quello dedicato alla regina di Francia, figurarsi la *Galeria*, che non solo nasceva nella cornice letteraria del genere ecfrastico, naturalmente in dialogo dunque con le arti, ma era stata anche soggetto di una campagna pubblicitaria che Marino aveva intrapreso anni prima della stampa, millantando la pubblicazione del testo come prossima fin dal 1609.<sup>82</sup> Alimentate dunque le aspettative dei lettori, non stupisce affatto che la pinacoteca letteraria trovò presto il suo spazio nelle biblioteche private degli intendenti d'arte.

Tra questi figura sicuramente Giulio Mancini, di cui si sono citati in precedenza estratti delle sue *Considerazioni* che riguardavano proprio i due artisti «Di Francia», passi dai quali è possibile ipotizzare che il medico di Urbano VIII avesse una copia della *Galeria* sul suo banco di lavoro al momento in cui si trovò ad accrescere le informazioni contenute nel suo trattato. Sembrerebbe infatti che il testo mariniano abbia supportato il senese nel corso della stesura della sua opera, la quale – come hanno chiarito gli autori dell'edizione moderna, Adriana Marucchi e Luigi Salerno – ha una genesi complessa che non permette sempre di individuare, con esattezza, le fasi cronologiche degli interventi autoriali.<sup>83</sup> L'insieme di scritti che oggi conosciamo sotto il nome di *Considerazioni*

81. Vd. cap. 3.

82. G 53, 1609. Sull'esegesi della *Galeria* attraverso l'epistolario il riferimento è al saggio di Carlo Caruso contenuto in *Marino e il Barocco*, pp. 185-208.

83. Le ricerche per un'edizione moderna delle *Considerazioni*, voluta da Lionello Venturi, che ne promosse la pubblicazione all'interno dell'Accademia dei Lincei, e andata a stampa nel 1957, risalgono agli inizi degli anni cinquanta del secolo scorso. La collazione dei manoscritti ha portato Marucchi e Salerno a indicare tre diverse fasi di scrittura del trattato, nello specifico: una prima redazione breve (il *Discorso di pittura*), una seconda redazione intermedia e una terza, divisa in due parti. Le analogie e gli interventi che definiscono la genesi dell'opera sono dettagliatamente descritte nelle pagine introduttive del

(andate a stampa postume) è difatti un complesso raggruppamento di scritture redatte in un arco di anni che va dal 1617 circa al 1621, i cui tempi sono dettati solo da un'attenta collazione in grado di segnalare le divergenze significative tra manoscritti. Nel caso che qui interessa, ad esempio, un'incongruenza tra diversi passi dell'opera manciniana lascia credere che le biografie dei francesi siano comparse nelle *Considerazioni* in un momento successivo al 1619, una data particolarmente significativa, come è evidente, per la carriera del poeta.

I brani in questione coinvolgono, oltre alle due rispettive biografie di Fréminet e Brandin, anche la sezione iniziale del testo manciniano, la quale contiene un succinto quadro storico che, su esempio pliniano, ripercorre le fila dell'evoluzione dell'arte applicando una distinzione – di pliniana memoria, appunto – tra età antica e moderna. L'autore riduce i pittori viventi «a quattro ordini, classe o ver vogliam dire schole», adottando una terminologia in dichiarata continuità con l'antecedente di Agucchi, il primo, nella storia del Seicento italiano, a parlare di scuole pittoriche. Le «schole» manciniane però, a differenza di quelle individuate dal segretario di camera di Pietro Aldobrandini, non si distinguono per varietà regionale, piuttosto ribadiscono una prospettiva romanocentrica dell'arte che struttura, di fatto, l'intera argomentazione del trattato del senese. Di conseguenza, tra i capiscuola indicati da Mancini figurano le personalità più eminenti della storia dell'arte capitolina della prima metà del secolo: Caravaggio, la cui scuola «in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera»,<sup>84</sup> i Carracci, «dei tre fratelli e nepote», che «ha per proprio l'intelligenza dell'arte con gratia et espressione d'affetto, proprietà e composition d'istoria»,<sup>85</sup> e, immancabilmente, il Cavalier d'Arpino e seguaci. Un'ultima sezione raggruppa poi quella

primo volume e nel commento al testo. Per un profilo del medico senese si veda DE RENZI SPARTI 2007. A partire da un articolo di Carlo Ginzburg edito in *Crisi della ragione* a cura di Aldo Gargani nel 1979, in cui lo studioso metteva in evidenza la capacità analitica di Mancini, le relazioni tra scienza e connoisseurship sono state approfondite in PIERGUIDI 2016 e GAGE 2016. A quest'ultimo si devono una serie di pubblicazioni che hanno affrontato i rapporti del medico intenditore con il contesto, la bibliografia è ampia, rimando sommariamente a GAGE 2009 per alcune considerazioni sulla fortuna di Caravaggio; sul dibattito originali e copie a ID. 2014; riflessioni sull'ordine collezionistico illustrato nelle *Considerazioni* in ID. 2014, su questo aspetto e sulle analogie con la *Galeria* mariniana ha ragionato anche Claudia Tarallo in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 167-177. Sul carteggio tra Mancini e il fratello Deifebo, in relazione alla collezione d'opere d'arte dei due senesi e in particolar modo con interesse per Caravaggio si vedano invece le pubblicazioni di Michele Maccherini, MACCHERINI 1997, ma anche ID. 1999; e 2005. Si deve invece a Michele Nicolaci il rinvenimento dell'inventario dei beni dello scrittore, pubblicato in NICOLACI 2014.

84. *Considerazioni*, vol. I, p. 108.

85. Ivi, p. 109.

categoria di *outsider* che il medico definisce «quei pittori, quali o vivono o poco prima son morti, quali, essendo tutti di valore nella professione, hanno operato con un modo proprio e particolar senza andar per le pedate d'alcuno». <sup>86</sup> Queste, però, le parole che Mancini dedica alla scuola arpinesca:

La terza è quella del cavalier Giuseppe, che ha per proprio un spirito e proprietà di natura, con buona compositione e gratia et in particolare delle teste. E se bene non va osservando tanto esattamente il naturale come quella del Caravaggio né quella gravità e sodezza di quella delli Carracci, nondimeno ha in sé quella vaghezza che in un tratto rapisce l'occhio e diletta, e d'essa mi ricordo haver sentito dire da Agostin Caracci: vi è il buon perché vi è il rapimento e diletto. Vi sono molti di questa schuola come è il fratello del Cavaliere detto Bernardino, Fulminetto \*\*\* Franzese, l'Acqua Sparta. Per qualche tempo vi fu il cavalier Baglioni, come si vede alla Madonna dell'Horto. <sup>87</sup>

La maniera del pittore si contraddistingue per «spirito», «proprietà di natura», «buona compositione» e «gratia», dice l'autore, e nel novero di coloro che se ne fanno seguaci il medico senese ricorda anche «Fulminetto», il «Monseigneur Fréminet» che Marino definisce «Di Francia» nella lista. Viceversa, è assente il borgognone, che non segue, stando al passo di Mancini, l'elenco degli allievi del cavaliere. Eppure, nel medaglione dello stesso contenuto nelle *Considerazioni* – e poco sopra citato – il senese ricorda l'affiliazione dell'artista alla scuola romana del d'Arpino, definendo il suo stile distinguibile per «moenza, spirito et grazia», qualità che gli derivano proprio dall'aver seguito «la strada del cavalier Giuseppe», sostiene. Se quindi la biografia di Brandin dichiara a chiare lettere la sua formazione arpinesca, sottolineando oltretutto che tra gli imitatori del maestro poteva indicarsi come il migliore, curiosa scelta, da parte dell'autore, quella di non elencare il nome tra gli allievi del cavaliere ad apertura di volume. <sup>88</sup>

È possibile forse risolvere questa contraddizione interna al testo manciniiano osservando la convergenza tra le affermazioni del senese e gli scritti del poeta napoletano, da cui sembrerebbe di poter dedurre che le biografie dei due artisti nelle *Considerazioni* siano successive al 1619 e, quindi, alla stampa della *Galeria*. Il medico di Urbano VIII informa che Brandin, al momento in cui ne dettaglia il profilo, «Vive apresso all'Altezza di Savoia», dove l'artista era probabilmente arrivato attorno al 1607, e, soprattutto, che «è d'età di 45

86. Ivi, p. 110.

87. Ivi, p. 110.

88. Riporto in estratto dal passo citato in precedenza: «molte delle sue opere non si riconoscono da quelle del mastro», *Considerazioni*, vol. I, p. 261.

anni incirca»,<sup>89</sup> affermazione da cui è facile supporre, considerato che la nascita del pittore cade attorno al 1575, che la biografia sia stata scritta pressappoco attorno al 1620. Per il ritratto che Mancini offre di Fréminet la cronologia è altrettanto chiara: l'autore afferma che, al momento in cui ne scrive, «Due anni sono morse in Francia il Fulminetto» e pertanto, ricordando che la morte dell'artista avviene nel 1619, la sua biografia non può precedere il 1621. Apparentemente, dunque, i medaglioni dei due artisti sono confluiti nel trattato di Mancini nel corso della terza redazione di questo, che va dal 1619 al 1621, ed è anche plausibile credere che siano stati redatti in contemporanea. A suggerirlo è il riscontro di un'altra non trascurabile analogia tra le *Considerazioni* e la *Galeria* mariniana, in cui, per entrambi, quelli di Brandin e Fréminet sono gli unici nomi di pittori francesi.<sup>90</sup>

Non esistono, ad oggi, prove documentarie che attestino una conoscenza diretta tra il poeta napoletano e lo scrittore senese,<sup>91</sup> né si conservano testimonianze epistolari che confermano l'esistenza di un loro dialogo per lettera, al punto che non è possibile pronunciarsi su un effettivo scambio di informazioni tra i due intellettuali senza rischiare di cadere in errore. In questo caso però non è necessario cercare evidenze ulteriori rispetto a quelle fornite dai testi stessi. La carriera di Marino al momento della stampa della *Galeria* era largamente avviata e, in più occasioni, aveva già avuto modo di dare prova della natura artistica della sua vena poetica, è dunque inevitabile che in seguito al rumore prodotto dall'allestimento della raccolta, per lungo tempo promossa come imminente, chi, come Mancini, si accingeva alla stesura di un testo storiografico

89. *Ibidem*.

90. Fa eccezione il profilo di Nicolas Poussin, a cui Mancini dedica alcune righe, cfr, *Considerazioni*, vol. I, p. 261. La figura di Poussin, sebbene non compaia esplicitamente nelle lodi poetiche che Marino dedica agli artisti, non è secondaria nei termini di un confronto con il medico senese: il pittore deve, come si sa, il proprio ingresso a Roma all'intercessione del poeta. Un'altra coincidenza, questa volta in negativo, che lega le *Considerazioni* all'esperienza mariniana è invece l'assenza di Simon Vouet, figura alla quale le pagine mariniane non fanno mai allusione. Su Ferrante Carli, Simon Vouet e la cerchia di Cassiano dal Pozzo in relazione alle biografie manciniane ha discusso Francesco Solinas, per cui rimando a SOLINAS 1992.

91. Nessuna informazione utile è deducibile dal fondo della famiglia Mancini depositato presso la Società di esecutori di pie disposizioni di Siena, dove si conserva il carteggio tra il medico senese e il fratello Deifebo rinvenuto da Michele Maccherini e oggetto delle pubblicazioni citate precedentemente in nota; non vi compaiono all'interno carte mariniane né, da quanto mi è stato possibile consultare, sembrerebbero esservi documenti rilevanti a partire dai quali stabilire nessi tra i due intellettuali. Indubbio, tuttavia, che i due dimostrino punti di contatto tali da supporre una effettiva conoscenza diretta. Talvolta questa è stata data per scontata, come suggerisce Terzaghi in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, pp. 15-48, soprattutto p. 16.



di vite di artisti abbia monitorato con attenzione la produzione letteraria del poeta. Sarà anzi da credere che, al pari di Gigli, anche il medico senese tenesse d'occhio i prodotti editoriali di Marino. D'altronde, alla sestina numero 40 del *Tempio* il nome del «Fulminetto» formava già la rosa di eletti tra i pittori moderni,<sup>92</sup> incluso da Marino nell'elenco con cui ufficializzava il riconoscimento di cui l'artista godeva nei contesti italiani agli occhi della regina francese. Se si volesse creare a questo punto un'ideale catena di successioni in grado di spiegare l'assenza del nome di Brandin nel passo iniziale delle *Considerazioni*, si potrebbe ipotizzare che il *Tempio* abbia esercitato un primo ruolo d'impatto sull'occhio di Mancini, che non mancò di captare il nome del pittore parigino collocandolo correttamente tra le glorie della scuola romana del d'Arpino. In questo passaggio avrà però trascurato di inserire il nome del borgognone, il cui nome nella lista del *Tempio* difatti non compare. Questi conquistò però la ribalta del pubblico con la *Galeria*, ovvero nel 1619, dopo la frequentazione più assidua tenuta con Marino da Torino in avanti, ed è quindi solo dopo quel momento che Mancini si sentì autorizzato a farne menzione nelle biografie dei pittori moderni, riconducendolo all'alveo del cavalier Giuseppe quando era probabilmente al lavoro sui medaglioni biografici degli artisti, ma il passo sulle scuole in apertura era già stato redatto. Dalla segnalazione mariniana, lui che aveva presa diretta sul contesto capitolino, sarebbe poi risalito con facilità alle opere maggiori del parigino e del borgognone nell'Urbe, nel tentativo di consegnare ai collezionisti moderni un'identità artistica il più possibile chiara dei rappresentanti della scuola del d'Arpino e di quello che lui definiva il suo migliore imitatore.

Mancini era senza dubbio consapevole che Marino, più di lui, beneficiava della presa su un territorio esteso dell'arte italiana ed europea, e di una mobilità elastica grazie alla quale aveva stabilito contatti continui e sempre nuovi con intendenti e artisti; i suoi testi erano pertanto il prodotto di un testimone oculare diretto e, di conseguenza, considerato affidabile. Il rimando tra *Considerazioni* e *Galeria* evidenziato attraverso i due artisti francesi è uno dei casi più probanti del metodo con il quale la trattatistica d'arte prendeva vita sui banchi di lavoro degli intellettuali di primo Seicento, ricevendo spesso nutrimento da fonti terze e indirette, in grado di accorciare le distanze quando l'occhio dello scrittore non poteva arrivare troppo lontano.<sup>93</sup> D'altra parte, è anche il segnale

92. «Voi, Giuseppe, Baglion, Carracci, e Palma, / *Fulminetto*, Bronzin, Valesio, e Paggi», mio il corsivo. Per *Il Tempio, Panegirici*, pp. 223-383.

93. Non si tratta dopotutto di un caso isolato: le somiglianze tra Marino e Mancini erano già evidenti nel caso del gruppo scultoreo realizzato da Paolo Guidotti e confluito nei beni Borghese, protagonista del madrigale numero 590 della sezione *Sculture* nella *Galeria*. Il passo che riguarda l'opera in *Considerazioni*, vol. I, p. 256, è stato già commentato *supra*, cap. 1.

che la risposta alla circolazione dei testi del poeta napoletano era reattiva, e che chi ne sfogliava le carte non sempre si limitava all'emulazione o al prestito letterario, a volte se ne serviva per nutrire passi ricchi di una coscienza storiografica ben più matura di quella del Marino scrittore, e che, a partire da esperienze come quelle del poeta, avrebbero fatto la storia dell'arte del Seicento italiano.

## Parigi

7.1 *L'arte alla corte di Francia e quei pittori che per «far componimenti d'istorie sono goffissimi»*

Partito dalla capitale sabauda e arrivato a Parigi Marino sperava in un soggiorno breve,<sup>1</sup> ma l'accoglienza di Maria de' Medici prima e di Luigi XIII a seguire prolungarono la sua permanenza in Francia per ben otto anni, regalandogli un periodo di florida rinascita intellettuale ed economica. Sotto la protezione dei due regnanti, defilato e protetto dalle vicende politiche italiane, il poeta guadagnò anzitutto quella libertà di stampa che ne segnò la fortuna sul territorio europeo, grazie alla quale finalmente,<sup>2</sup> dopo anni di gestazione, le sue opere grandi videro la luce. A questa elastica libertà professionale si aggiungeva il felice beneficio derivato da un salario reale che lo aveva reso fin da subito «ricco come un asino», come confidava a Fortuniano Sanvitale nel 1616, quando era arrivato in città da appena un anno, e che si tradusse in un concreto aumento repentino dei suoi beni.<sup>3</sup>

Parigi ebbe insomma un significativo impatto non solo sulla sua fama, ma anche sulle sue casse, ovvero sulla sua attività collezionistica, la quale non ca-

1. Sui tentativi di trovare ricetto prima a Venezia e poi alla corte inglese di Giacomo I si è discusso nel cap. 3. L'ingresso alla corte di Maria de' Medici non sarebbe stata possibile senza l'intercessione dei Gonzaga: ricordo che la sorella di Maria, Eleonora, aveva sposato Vincenzo Gonzaga nel 1584 ed era perciò duchessa di Mantova. Su questo si vedano i mezzogiorni biografici di Eleonora de' Medici e, soprattutto, di Ferdinando Gonzaga, in relazione alle insistenze avanzate dal cardinale per la scarcerazione del poeta dalla reclusione torinese, PELLIZZER 1993, e BENZONI 1996. Non si può dire che alla corte de' Medici Marino avesse trovato il paradiso sperato, ma la maggior libertà di stampa concessa dai torchi francesi e il significativo incremento dei suoi guadagni, furono il compromesso migliore da accettare a fronte di un orizzonte italiano divenuto più oppressivo dopo le strette della censura. Riguardo al soggiorno francese del poeta si veda RUSSO 2008, cap. V.

2. Nel 1619 esce la *Galeria*, nel 1620 Marino dà alle stampe la *Sampogna* e, proprio sul finire del soggiorno parigino, nel 1623 esce l'*Adone*. Sulle difficoltà editoriali riscontrate in Italia si veda soprattutto CARMINATI 2008.

3. «Son vivo (la Dio mercé), sano e (quod peius) ricco come un asino. Le mie fortune qui vanno assai bene»; cito da G 121, 1616.

sualmente assiste proprio in questi anni a una felice crescita. È nelle lettere francesi che si infittiscono difatti le informazioni relative a oli e disegni, commissionati secondo direttive sempre più puntuali e rivolte,<sup>4</sup> soprattutto, unicamente a maestranze italiane, a dimostrazione di un gusto oramai strutturato che definisce le scelte collezionistiche del Marino più maturo. Da questi documenti nascono le considerazioni già formulate nelle pagine precedenti, in cui si alludeva all'indubbia predominanza del contesto artistico e letterario italiano nell'opera e nell'esperienza francese del poeta, durante la quale si consolida, a tutti gli effetti, la sua dipendenza dalla cultura nostrana.

A fronte di questo interesse rivolto alla sua madrepatria, la vita del Marino cortigiano a Parigi resta misteriosa al punto che è difficile individuare il rapporto che instaura con l'arte francese:<sup>5</sup> in parte senz'altro apprezzata, o per lo meno incoraggiata, come suggerirebbe il caso di Nicolas Poussin,<sup>6</sup> ma in fin dei conti minoritaria nella sua opera, che – fatta eccezione per Brandin e Fréminet, di cui si è appena detto – sembrerebbe esserne del tutto dimentica. Persino l'*Adone*, la più francese tra tutte le opere mariniane, non riserva particolari omaggi ai pittori d'oltralpe. Alla luce dei benefici e degli agi ricevuti alla corte di Maria de' Medici e figlio, l'assenza di pittori attivi alla corte parigina negli scritti del poeta si configura certo come un elemento determinante per comprendere la direzione della sua letteratura, rivolta a un pubblico che esclude apparentemente di netto il mondo francese delle lettere e delle arti di primo Seicento.

4. Si allude a quelle missive, già richiamate in precedenza, in cui le direttive del committente diventano estremamente puntuali, segno della maturazione del suo progetto espositivo; vd. ad esempio G 153; 158. Di questo si è discusso nell'*Introduzione* di questo volume, a cui rimando.

5. Sull'argomento sono di riferimento gli studi di Alessandro Metlica, che, oltrepassando i confini della storia dell'arte, ritraggono un interessante ritratto della storia della cultura e dei costumi in Francia nel primo Seicento, evidenziando i richiami che a questi si ritrovano nella scrittura mariniana, vd. METLICA 2020.

6. Il rapporto tra Marino e i pittori francesi vanta un panorama critico non esiguo, ma per molti aspetti ancora da illuminare. Il percorso senz'altro più battuto resta quello della relazione artistica e umana tra Marino e Poussin, sulla quale la bibliografia è molto estesa. Sul rapporto del pittore con le lettere, con affondi specifici sul poeta napoletano, si vedano almeno VITZTHUM 1962; SPEAR 1965; SIMON 1978; CROPPER 1992; FUMAROLI 1995; Graziani in *Poussin et Rome*, pp. 367-385; UNGLAUB 1999; ID. 2006; MANDARANO 2010; MÉROT 2022; capitolo ancora aperto quello affrontato da Jane Costello sulla serie di disegni mitologici attribuiti alla mano del pittore, cfr. COSTELLO 1955; ripreso da PERICOLO 2002; l'autore torna a riflettere sui rapporti tra Marino e Poussin in PERICOLO 2003. Tra gli *excurus* dedicati a Marino e ai pittori francesi, ricordo che il catalogo di Frans Pourbus a cura di Blaise Ducos riserva una sezione dedicata al poeta, si veda DUCOS 2011, pp. 108-111.

Va detto che il panorama della pittura parigina a quel tempo era tutt'altro che florido. Negli anni venti del secolo scorso Luis Dimier sosteneva che alla morte di Enrico IV sopraggiunse in Francia un vuoto artistico durato quasi vent'anni,<sup>7</sup> una tesi ad oggi superata, a cui sopravvive tuttavia l'immagine di una nazione che allevava con fatica le proprie maestranze, costrette a confrontarsi con la carenza di botteghe d'artista e di cantieri attivi dove trovare impiego.<sup>8</sup> Nonostante questa cornice, è comunque ormai pacifico che la corte di Maria de' Medici sia stata felice ricetto di una cultura *italianisante* che attrasse artisti di valore. La regina ereditava un periodo di crescita economica e intellettuale già avviata dal marito Enrico IV a quell'italianizzazione della cultura parigina che avrebbe poi maggiormente caratterizzato la sua reggenza,<sup>9</sup> incisiva, più di quella del defunto re, assassinato nel 1610, sulla pittura di corte della prima metà del secolo. Italiana poco amata dalla storiografia francese,<sup>10</sup> cresciuta a Firenze – benché non fosse diretta discendente del granduca di Toscana – Maria era stata educata alla pratica del disegno e delle lettere, ed era appassionata lettrice dell'epica cavalleresca. Questa eredità culturale appresa in terra fiorentina la seguì nel passaggio in Francia, dove arrivò il 9 febbraio del 1601 – dopo essersi unita a Enrico IV l'anno prima a Firenze<sup>11</sup> – e, negli anni in cui fu al potere, si diffuse sulle pareti dei palazzi reali della capitale francese: per suo volere il *Pastor Fido* di Guarini si trasformò in un ciclo di arazzi nel 1609,<sup>12</sup> mentre nel 1613 Jacob Bunel, nato a Blois ma di formazione zuccaresca, dipinse per lei l'appartamento regale al Louvre attingendo a due temi tratti dalla *Gerusalemme Liberata*.<sup>13</sup> Quando dunque Marino vi arrivò nel 1614, con il *Tempio* in tasca e alle spalle i componimenti nuziali scritti anni prima,<sup>14</sup> venne naturalmente

7. L'autore sosteneva che alla morte di Enrico IV, terminato il periodo di benessere, pace e ripresa economica garantite dal re di Francia, fosse seguito un vuoto nella produzione artistica durato dal 1610 al 1627; si veda DIMIER 1926.

8. Si vedano le osservazioni di Paola Bassani Pacht in *Maria de' Medici*, p. 236.

9. Enrico IV si era dimostrato incline a un linguaggio non distante dai cantieri italiani. Fu lui a nominare pittori di corte Touissant Dubreuil e, alla sua morte nel 1602, Jacob Bunel, pittori di formazione italiana, erede di Primaticcio il primo, di Zuccari il secondo, e autori di numerose decorazioni nei palazzi reali parigini del tempo. Su di loro rimando alla bibliografia citata *infra*.

10. Sulla sfortuna critica di Maria de' Medici cfr. RÉGERAT-KOBITZSCH 2020.

11. Le spettacolari nozze celebrate nel Duomo fiorentino il 5 ottobre del 1600 vantano una ricca bibliografia, rimando a *Maria de' Medici*, cap. II.

12. La regina ne aveva commissionato i disegni a Laurent Guyot e Guillaume Dumée, ne ha parlato Nicole de Reyniès in REYNIÈS 1999.

13. Cfr. *Maria de' Medici*, pp. 224; 233.

14. Cfr. *Lira*, vol. I, pp. 136-138. La regina aveva probabilmente già sentito parlare del poeta che aveva innalzato le lodi di penna per le nozze del 1600, tanto più da quando Ma-

accolto a braccia aperte in quel bacino satellite della cultura italiana che era diventata la corte di Francia. Ferrari, che lo conobbe proprio a Parigi, ricorda per il poeta un'ospitalità generosa a corte, dove «molti, benché non usciti da Parigi, sol per poter leggere le sue divine composizioni allo studio della lingua italiana attendevano e non pochi il solito albergo del Marino, come Tempio di Pallade, frequentavano, e riverivano».<sup>15</sup> Il poeta, in tutta risposta, non sembrerebbe aver però assorbito il *coté* artistico che attorniava Maria de' Medici, contravvenendo a una prassi che aveva al contrario contraddistinto la sua attività collezionistica e letteraria nei diversi soggiorni italiani. Eppure, nel tentativo di Enrico IV di risollevarne le sorti del suo paese dopo le guerre di religione che avevano segnato il regno dei suoi predecessori,<sup>16</sup> la rinascita artistica procedeva sì lenta, ma non fu mai ferma. La storia della pittura a corte, in anni in cui i rapporti tra Marino e la cerchia di Maria de' Medici erano già attivi, la fecero Jacob Bunel,<sup>17</sup> ma anche Ambroise Dubois e il già citato Fréminet, pittori di una grammatica diffusa tra le pareti del Louvre e il castello di Fontainebleau, accompagnati da un non meno numeroso gruppo di scultori, Jean Séjourné, Guillaume Dupré, Pierre Franqueville tra i francesi, che, con la presa del potere di Maria, divenne man mano più italiano, grazie a un transito insistito di maestranze da Firenze, da dove lo zio della regina, Ferdinando, agevolava in terra francese la diffusio-

rino era al servizio della corte torinese, la quale intratteneva scambi continui con Parigi, diplomatici e artistici: Fréminet stesso sarebbe tornato dalla corte sabauda a quella francese per volere di Enrico IV nel 1602, su questo vd. *Maria de' Medici*, p. 228.

15. FERRARI 1633, p. 81.

16. L'argomento è stato trattato da Barbiche in *La présence des Bourbons en Europe*, pp. 47-57; di opinione negativa sullo sviluppo delle arti in Francia sotto Enrico IV era Jacques Thuillier, in *Les Arts au temps d'Henri IV*, pp. 355-363.

17. Jacob Bunel fu artista di formazione italiana, nome registrato tra gli aiuti di Federico Zuccari e Pellegrino Tibaldi, il primo probabilmente conosciuto in occasione di uno dei suoi viaggi (Roma e Spagna) datati a prima del 1595. Attivo come decoratore alla corte medicea di Francia, impiegò davvero poco per distinguersi negli anni di servizio a corte: dal 1600 lo sappiamo al lavoro per Enrico IV, e nel 1601 era già nominato pittore di corte. Marino non ebbe l'occasione di entrarvi in contatto dal momento che Bunel venne sepolto nel cimitero di Faubourg Saint-Germain il 14 ottobre 1614, ma la sua figura fu ampiamente influente per lo sviluppo delle arti in Francia a quel tempo: persino Vouet quando si troverà a realizzare la galleria degli uomini illustri per Mazzarino, sceglierà a modello alcuni ritratti realizzati da Bunel. La sua fortuna critica è ancora molto esile, ricordo le pagine di Sylvie Béguin (BÉGUIN 1998) apparse in un volume dedicato a Claude Vignon, e la ricostruzione genealogica di ARDOUIN 1984. Su di lui e soprattutto sul suo ruolo di pittore di corte anche la ricostruzione storica in *Maria de' Medici*, pp. 223-226. Bunel subentrò a Toussaint Dubreuil, pittore parigino che Marino non fece in tempo a conoscere poiché venne a mancare nel 1602. Più nutrito l'interesse degli studi su Dubreuil, per il quale rimando alle ricerche di Dominique Cordellier, soprattutto CORDELLIER 2010.

ne di alcuni allievi di Giambologna, suo scultore di corte.<sup>18</sup> Insomma, in questo panorama eterogeneo Marino aveva senz'altro di che pescare.

Inevitabilmente infatti qualche elemento significativo di questo passaggio francese nella sua opera resta – e alludo principalmente al rapporto con il giovane Nicolas Poussin, di cui sappiamo grazie a una bibliografia nutrita che risale già alle testimonianze delle fonti del tempo<sup>19</sup> – ma, per la gran parte, si tratta di incontri che hanno alle spalle retaggi, o anticipazioni, già italiane. Uno di questi è quello con Frans Pourbus, artista la cui esperienza si intreccia a quella del poeta napoletano prima e oltre la realizzazione del magnifico ritratto di Marino di sua mano oggi conservato al Museum of Art di Detroit (TAV. 1).<sup>20</sup> Pourbus, pittore fiammingo naturalizzato francese, nel 1600 era entrato nelle grazie dei Gonzaga, e fu Eleonora, sorella di Maria e sposa di Vincenzo Gonzaga dal 1584, a intercedere per il suo ingresso definitivo alla corte di Parigi nel 1609.<sup>21</sup> È difatti molto probabile che Marino abbia intercettato il genio dell'artista ben prima che questi si distinguesse alla corte di Francia in qualità di abile ritrattista. I loro percorsi d'altronde, pur con qualche divergenza cronologica, segnano le stesse tappe: nel 1607 Vincenzo Gonzaga chiedeva al pittore di stimare la splendida collezione di Matteo di Capua, il principe di Conca che fu anche primo mecenate del poeta, e sappiamo che l'artista, una volta entrato a corte dei Gonzaga, prestò spesso servizio ai Savoia,<sup>22</sup> dove si guadagnò la stima di Federico Zuccari, pittore in carica alla corte sabauda in quegli anni.<sup>23</sup> Certo è plausibile, come è stato ipotizzato, che Marino abbia anche conosciuto personalmente il pittore a Mantova nel 1608, in occasione dei festeggiamenti

18. Rimando al contributo di CICALI 2015.

19. Si veda la bibliografia citata *supra*.

20. Quella del ritratto di Detroit è un'attribuzione abbastanza recente per il catalogo di Pourbus, e si deve a Rudolf Ekkart. La tela, riferita a Pourbus, appare la prima volta in DUCOS 2009.

21. Il maestro aversano Frans Pourbus arrivò alla corte di Mantova nell'ottobre del 1600. Il suo trasferimento a Parigi avvenne grazie al lasciapassare di Vincenzo nel 1609, quando l'artista aveva contatti con la corte francese già da anni: sappiamo che arrivò a Parigi una prima volta già nel 1606, in occasione del battesimo di Luigi XIII, avvenuto a Fontainebleau il 14 settembre di quell'anno. Nonostante il periodo trascorso all'estero, Pourbus rimase molto legato ai Gonzaga, e ancora sul finire della sua vita nel 1622 sognava di tornare a Mantova. Su questo si veda DUCOS 2011, p. 91; MORSELLI 2015, p. 90; BERTELLI 2023.

22. Blaise Ducos suggerisce che un primo contatto tra Marino e il pittore francese sia avvenuto in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra Savoia e Gonzaga (1608), cfr. DUCOS 2011, p. 60 e sgg.

23. Il pittore di Anversa si guadagnerà persino le lodi poetiche di Federico, che ricorderà nel 1605 il «Sig. Francesco Purbis eccellente pittore» nella *Lettera ai Principi* che chiude la sua *Idea*, ZUCCARI 1607, p. 99.

per le nozze tra Gonzaga e Savoia cui partecipò personalmente su richiesta di Carlo Emanuele,<sup>24</sup> ma per lo più si dovrà immaginare che la fama di Pourbus ai suoi occhi viaggiò per lettera fino al 1615, quando poi si ritrovò al suo fianco alla corte di Maria de' Medici. Non è un caso che la committenza dello splendido ritratto del poeta realizzato dal pittore sia stata avanzata solo in anni francesi. Il capolavoro dell'artista, che lo ritrae in una posa fiera, con una veste di velluto scuro, in gorgiera e manichetti, «offre un teimognage de réussite picturale comme de brio social»,<sup>25</sup> osserva Blaise Ducos. Il dipinto è in effetti un raffinato elogio pittorico del cavaliere che gli studi datano al 1619, coerentemente con l'epistolario mariniano, in cui si dice che l'opera arrivò nelle sue mani solo nel 1620: «Il mio ritratto *finalmente* pervenne in mia mano» comunica il poeta a Lorenzo Scoto in quell'anno, dove il «finalmente» suggerisce oltretutto che il pittore si è fatto attendere non poco.<sup>26</sup>

Il caso di Pourbus dimostra allora che il poeta fu tutt'altro che cieco alla produzione artistica della corte francese, ma scelse volontariamente di continuare a servirsi dei pittori amici di sempre dalle corti italiane. In una lettera già richiamata in queste pagine, indirizzata a Ciotti nel 1621, scriveva

Non lasciate d'importunar del continovo il signor Palma, e ditegli da parte mia che i miei quadri qui sono aspettati come il Messia, e vi sono molti pittori i quali dicono ch'egli non farà gran cosa, essendo vecchio. Io ho saputo ben rispondere per le rime e gli ho fatti tacer confusi, mostrando loro de' disegni di sua mano, la cui eccellenza e perfezione non hanno pure ingegno da saper conoscere. Perché la maggior parte di costoro non vale in altro che in ritratti, ma per far componimenti d'istorie sono goffissimi, se bene ve n'ha

24. Marino realizzò il cartello di risposta a Gabriello Chiabrera per i tornei che si tennero nei primi di giugno del 1608. Di questo ha parlato Alessandro Metlica, a cui rimando, METLICA 2020, soprattutto p. 96 e sgg. Il testo è pubblicato in *Lira*, vol. II, *Capricci*, p. 331 e sgg.

25. DUCOS 2011, p. 110.

26. Il poeta specifica oltretutto «ma mediante pecunia, poiché se bene il Purbis non si volse dichiarare interessato, fece nondimeno che il suo giovane riscotesse i soldi» (G 152, 1620), e l'evidente irritazione di fronte alla richiesta di denaro del pittore conferma, coerentemente a quanto argomentato in queste pagine, che la moneta con la quale Marino pagava le sue committenze era per lo più il baratto poetico. Il ritratto di Pourbus viene menzionato in altre due missive successive, dove si intende che il poeta l'ha inviato a Torino per farlo recapitare a Sinibaldo Scorza, il quale ne avrebbe dovuto cavare una copia: «Soggiognerete al detto signor Scorza che il mio ritrattino è già fatto due mesi sono per mano del Purbis, conforme alla misura mandatami, e si ritrova in mia mano»; «Al signor Scorza non ho tempo di scrivere; ma gli consigierete l'incluso mio ritratto in rame di mano del Purbis nella forma ch'egli stesso mi dimandò», cito, rispettivamente, da G 167, agosto 1621, e G 168, agosto 1622. Rimando alla tabella in appendice.



qualcuno pur che ha studiato in Italia; ma questi son pochi, massime or ch'è morto il Fulminetto.<sup>27</sup>

Nelle parole del poeta si legge la dimestichezza acquisita con un panorama artistico a lui noto, ma deludente: nell'allusione alla ritrattistica sembra anzi realmente di vedere i ritratti a mezzo busto su olio o carta che caratterizzano la produzione francese di quegli anni, come quella di Pourbus, o di Dumonstier,<sup>28</sup> per citare solo due dei nomi più vicini all'*entourage* mariniano. Ritrattista riconosciuto a Parigi, interno ai circoli intellettuali più noti del tempo e al servizio della corte reale (si deve a lui l'immagine più celebre di Concini, realizzata nel 1614 e oggi nel Département des arts graphiques del Louvre),<sup>29</sup> Daniel Dumonstier fu intellettuale poliedrico, amante della musica, delle lettere, e «médiocre faiseur de vers», afferma Lecoœur, frequentatore cioè di quelle cerchie di «poètes qui se réunissait régulièrement chez Malherbe» in rue de Petits-Champs, di cui facevano parte anche Maynard, Racan, e soprattutto – per ciò che più interessa in queste pagine – Claude Fabri de Peiresc, il cui ruolo nelle vicende parigine dell'*Adone* è noto.<sup>30</sup> Eppure, nemmeno la somiglianza dei contesti fa sì che le opere di Marino e Dumonstier si tocchino: non vi è traccia dell'artista nella scrittura del poeta, né, viceversa, di Marino nella produzione di Dumonstier, a riprova che questi pittori potevano soddisfare le esigenze mariniane solo in parte, non certo per ciò che concerneva i «componimenti d'istoria» cui fa riferimento il poeta nella lettera citata: espressione con cui bisognerà intendere non la pittura di storia, che invece abbondava fiorente nei contesti reali parigini,<sup>31</sup> ma le sue amate favole, per la realizzazione delle quali aveva sempre trovato fedeli alleati nel corso degli anni trascorsi al servizio delle corti italiane.

27. G 163, 1621.

28. Daniel Dumonstier è artista parigino, esponente tra i più noti del genere del ritratto a matita. Su di lui si veda la monografia di Daniel Lecoœur, *LECOEUR 2006*.

29. Si veda la scheda di catalogo in *LECOEUR 2006*, p. 97 cat. 28; Dumonstier realizzò anche il ritratto della consorte di Concini, Leonora Dori Galigai, per cui rimando nuovamente a ivi pp. 97-98, cat. 29.

30. Per i rapporti tra Marino e Peiresc si veda RIZZA 1965, ma anche gli studi raccolti in *Peiresc et l'Italie*; per il carteggio tra Peiresc e Girolamo Aleandro che interessa le vicende parigine dell'*Adone* si veda Russo in *Per Giorgio Fulco: in memoriam*, pp. 267-288.

31. La pittura di storia corredeva le pareti del più importante cantiere reale attorno agli anni venti, quello del Palais du Luxembourg, impresa con la quale la regina affermava la propria immagine franco-fiorentina su suolo parigino. La stagione di lavori a cui assistette il poeta è quella guidata da Salomon de Brosse, che fu a guida del cantiere fino al 1626, quando poi venne sostituito da Lemercier, cfr. *Maria de' Medici*, p. 248; ma soprattutto GALLETTI 2012. Specifico che nella poesia mariniana non si allude in alcun modo all'impresa costruttiva del palazzo di Luxembourg.

In definitiva, a indagare il rapporto tra Marino e il contesto artistico francese, così offuscato dall'eredità delle arti nostrane, restano, forse, più domande che risposte. In una realtà in cui interessi politico-culturali torinesi, fiorentini e mantovani partecipano attivamente alle tendenze di corte, è naturale credere che il ruolo del poeta napoletano possa essere stato più incisivo di quanto sembrerebbe,<sup>32</sup> eppure, il Marino spettatore e avido conquistatore delle novità culturali del contesto vissuto che si è osservato finora, quasi sembrerebbe spegnersi di fronte alle offerte del panorama artistico parigino. Sono anni di stasi, forse i più lunghi dopo il periodo napoletano, in cui il poeta non si apre al nuovo, piuttosto consolida il vecchio: è qui, in Francia, che Marino rafforza e afferma un'opera quanto mai debitrice della cultura italiana.

## 7.2 *Concini, la statuaria fiorentina e il monumento equestre di Enrico IV nella Galleria*

A confermarlo è l'eredità che di questo soggiorno francese si sedimenta nella scrittura del poeta. Oltre al componimento per il ritratto di mano di Pourbus (*Sopra il medesimo [ritratto dell'autore], di mano di Francesco Purbis*) di cui si è appena detto, retaggio francese nella *Galleria* è anche il madrigale in lode di *Arrigo Re di Francia e di Navarra. Statua di bronzo di Gio. Bologna*, collocata tra le *Sculture* della raccolta di poesie:<sup>33</sup>

Bombarda fulminante  
 fu già quel bronzo; indi stemprato e fuso,  
 presa altra forma, altr'uso,  
 del grand'ENRICO espresse il fier semblante.  
 O metallo fatale, et or dal fato  
 pur così trasformato,  
 nume del ciel rappresentando in terra,  
 altro non è ch'un fulmine di guerra.

5

32. Di certo avrà avuto un peso il canale di dialogo diretto con gli artisti italiani che il poeta poteva garantire alla regina. Rientra in questo ambito anche l'ipotesi di Piera Torrella (ripresa da Sara Mamone, MAMONE 2021, p. 120) secondo la quale il ritratto di Maria de' Medici di mano di Ottavio Leoni oggi a Firenze sia un dono fatto alla regina dal cavalier Marino in occasione del suo ingresso a corte nel 1615; vd. TORDELLA 2011, pp. 41-42. Sui contatti tra Marino e Leoni si vedano anche le considerazioni di Primarosa in PRIMAROSA 2017.

33. *Galleria* 594.

Il testo, che con invenzione fantastica fa del bronzo di cui è fatta la statua il materiale di recupero da una «bombarda» che temprò lo spirito di Enrico («fulmine di guerra»), è un evidente tassello di quella Parigi governata ancora da Concino Concini che coinvolse Marino nel suo primo soggiorno francese. Concini, maresciallo d'Ancre vittima di una famigerata campagna denigratoria che terminò con il tragico assassinio di lui sul ponte levatoio del Louvre e la morte per stregoneria della sua consorte, Leonora Dori Galigai, era il favorito di Maria, persona fidatissima della coppia reale.<sup>34</sup> Gli studi hanno fatto emergere l'importanza della sua persona per la promozione delle arti fiorentine alla corte di Francia, e hanno sottolineato il suo ruolo direttivo nelle occasioni in cui artisti, musicisti e pittori transitavano da Firenze a Parigi per importanti committenze, come nel caso della statua di Enrico IV.<sup>35</sup> Fu lui, difatti, a gestire le trattative per il monumento equestre di *Gio. Bologna*, come dice Marino nella consegna del madrigale: il maresciallo fece recapitare da Parigi il modello in cera della testa del re, e a lui spettò la valutazione dell'opera, nonché il trasporto, che avvenne nell'aprile del 1612, quando la statua era pronta ormai da un anno.<sup>36</sup> Fortemente voluto da Maria, che lo ottenne grazie allo zio Ferdinando de' Medici, il monumento equestre fu realizzato a Firenze da Giambologna e aiuti, mentre il piedistallo venne fatto fare direttamente a Parigi da due allievi dello scultore fiammingo, Pietro Francavilla e Francesco Bordoni. Si trattò di uno degli ultimi sforzi dell'artista ormai ottantenne, la cui idea risaliva al 1604,<sup>37</sup> quando alcuni scambi epistolari tra Maria e suo zio rivelavano una regina apprensiva nei confronti dello scultore, timorosa che, per via della sua età avanzata, non fosse in grado di portare a compimento l'opera.<sup>38</sup> La statua tuttavia alla fine si fece, ma le paure di Maria erano fondate: il 4 settembre del 1605 Giambologna stendeva già testamento, lasciando in eredità tutti i suoi beni, mobili e immobili, a Pietro Tacca, suo stretto collaboratore, e il 14 agosto del 1608, quando morì,

34. Concino Concini, di famiglia toscana, comincia la sua ascesa al potere in Francia al momento del matrimonio con Leonora Dori (Galigai dal momento delle nozze), amica d'infanzia di Maria che non si separò da lei al momento in cui la regina si trasferì a Parigi. Invaghitosi di Leonora, Concino decise di seguirla in Francia e i due si sposarono nel luglio del 1601. In seguito, Concino divenne il primo maestro di casa della regina di Francia. Su di lui si vedano gli studi di FABBRI 2014, e dello stesso *Stato e potere*, pp. 107-115.

35. I Concini furono anche committenti per loro interesse, vd. soprattutto CICALI 2013, p. 57.

36. L'impresa, celebre, è ricordata già da *Notizie dei professori del disegno*. Recentemente la vicenda è stata ripercorsa da CICALI 2013, p. 57; e Fabbri in *Stato e potere*, pp. 107-115.

37. FABBRI 2014, p. 107; ma anche già *Notizie dei professori del disegno*.

38. *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*, p. 150 e nota.

la committenza della statua passò automaticamente ai suoi seguaci.<sup>39</sup> Perciò quando Marino arrivò alla corte medicea il monumento equestre di Enrico IV troneggiava già nella sua centralissima posizione sul Pont Neuf, dove era stata posta dopo l'assassinio del re nel 1610,<sup>40</sup> e dove rimase a lungo prima di venire distrutta durante la Rivoluzione francese e sostituita con una copia.

Il madrigale si presenta quindi come un lascito di quella prima stagione parigina trascorsa dal poeta sotto l'ala protettiva di Maria de' Medici – quell'ovattato momento di equilibrio che furono gli anni dal 1614 al 1617, prima che arrivasse il colpo di stato di Luigi XIII, deciso a riprendersi il potere, a spegnere la vita del Concini<sup>41</sup> – e rientra in quella stagione produttiva che coinvolge una serie di scritti la cui politica encomiastica mirava a ingraziarsi la corte di Francia, come il *Tempio*, dedicato a Leonora Galigai, e gli *Epithalami*, che portano invece la dedica al Concini. La stessa stagione a cui appartiene anche la prima stesura dell'*Adone* (1616), ancora indirizzato a quel tempo al maresciallo d'Ancre. Dopotutto, nella politica artistica voluta da Maria de' Medici a Parigi, la scelta di imprimere nella *Galeria* la fortuna del monumento era ragionevole per più di un motivo: per l'idea dell'opera anzitutto, poiché era la prima volta, nella storia dell'arte francese, che un sovrano puntava all'esaltazione di sé per mezzo di un monumento equestre,<sup>42</sup> ma anche per il simbolo di potere che rappresentava, tanto lode al defunto marito della sua protettrice, quanto caso esemplare delle abilità di intermediario del suo fedelissimo, Concino, esempio dei suoi reiterati tentativi di impiantare l'idioma fiorentino in terra d'oltralpe.

Di certo Marino sapeva della domestichezza che il maresciallo aveva acquisito con il mercato dell'arte già negli anni della sua formazione; perché Concini, come afferma Giulia Cicali, «era cresciuto in quell'ambiente dei membri della burocrazia granducale, che, per dar lustro al rango sociale raggiunto, era sovente promotore di imprese quali ricche cappelle private, fasto-

39. *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*, pp. 150-151; sul ritratto di Franqueville di mano di Pourbus, su Pietro Tacca e per un quadro di conoscenze strette tra intellettuali coinvolti negli stessi anni alla corte di Maria de' Medici, anche DUCOS 2011, p. 108 e sgg.

40. Enrico IV non ebbe dunque il privilegio di assistere alla propria esaltazione artistica. Al momento in cui la statua arrivò a Parigi mancava ancora il piedistallo, originariamente disegnato da Ludovico Cigoli e mai completato. La realizzazione di questo venne affidato a Pierre Franqueville, scultore delle Fiandre naturalizzato italiano come Pietro Francavilla, che tuttavia morì anch'egli nel 1615, così la fusione in bronzo dei quattro mori ai piedi del cavallo fu portata a termine dall'allievo e genero di lui, Pietro Bordonì; ne parla FABBRI 2014, p. 114.

41. Sulla morte di Concini e Leonora Dori Galigai, sua moglie, CANTAFIO CASAMAGGI 2003; ma anche FABBRI 2014.

42. CICALI 2013.

se residenze familiari, ritratti e collezioni d'arte». <sup>43</sup> Va da sé che quando arrivò in una Parigi in cui l'arte fiorentina aveva già largamente trionfato (basti pensare all'allestimento voluto da Enrico IV per il giardino di Saint-Germain-en-Laye), <sup>44</sup> il futuro maresciallo non poté che contribuire a intensificare il recupero di opere provenienti da Firenze. <sup>45</sup> L'episodio della statua equestre calza pertanto con il ritratto fornito dalle ricerche più recenti dei profili di Concino e Leonora, le quali confermano il ruolo pivotale dei due coniugi nel transito di intellettuali e oggetti d'arte tra Parigi e Firenze. Di queste negoziazioni diplomatiche con la corte fiorentina abbiamo sporadiche ma significative prove: nel 1604 sembrerebbe che Concini si sia occupato di far arrivare i Caccini (musicisti già citati in queste pagine) <sup>46</sup> a corte, nel 1607 lo sappiamo in attesa della spedizione di alcuni ritratti dalla città medicea, <sup>47</sup> e, nel 1609, di alcune statue e bozzetti provenienti dalla bottega di Giambologna. <sup>48</sup> Marino assistette quindi in prima persona alla memorabile operazione con la quale le arti fiorentine si imposero nel panorama parigino grazie ai canali privilegiati conservati dal maresciallo e dalla sua consorte, vi prese anzi parte nella modalità a lui più congeniale, ovvero redigendo versi, come testimonia il madrigale per la statua equestre contenuto nella *Galeria*. Riflettendo sul soggiorno a Parigi del poeta, non è allora sufficiente chiedersi solo cosa della pittura francese sia confluito nella sua scrittura e nella sua collezione: alla luce di questa *France italienne*, e dei legami che inevitabilmente lo avvicinavano ai marescialli d'Ancre, bisognerà tenere conto che in una prima stagione parigina quello che Marino ha assorbito della cultura italiana impiantata a Parigi durante la reggenza di Maria de' Medici potrebbe essere molto più di quanto sia in definitiva rimasto nella sua scrittura.

43. Cito da CICALI 2013. Il padre di Concino, Giovan Battista, amante e committente d'arte, si adoperò per abbellire gli altari delle chiese della propria commenda a Terranuova, si veda Fabbri in *Stato e potere*, p. 81.

44. Il giardino, esempio di come la scultura in Francia guardasse con ispirazione al modello italiano, è stato oggetto di analisi in TRUYOLS 2016; RUDIGIER 2016.

45. Le opere d'arte dirette alla corte di Francia partirono il 1598 da Firenze. Una prima spedizione conteneva statue di Francucci e di Giambologna, tra cui il famoso Mercurio. Si veda soprattutto RUDIGIER 2016.

46. Vd. *supra*, cap. 2. Con Concini entrarono a corte anche Ottavio Rinuccini e Giulio Romano, si veda Fabbri in *Stato e potere*, pp. 116-120.

47. Rimando all'intervento di Giulia Cicali in *Stato e potere*, p. 95.

48. Un rinvenimento documentario contenente una lista di soggetti usciti dalla bottega di Giambologna, reso noto da Giulia Cicali (CICALI 2013, p. 59), prova degli scambi tra Parigi e Firenze effettuati su richiesta del Maresciallo d'Ancre, rimasto legatissimo alla sua città d'origine.

7.3 *Il collezionismo mariniano in Francia e i pittori che possiedono «eccellenza di disegno»*

Il colpo di stato ai danni del Concini avrebbe contribuito a far sparire le tracce più scomode. Luigi XIII, deciso a prendere il posto della madre, vedova reggente da sette anni a quella data, ordinò l'uccisione del suo fedele architettando in fretta e furia il processo per stregoneria alla moglie di lui, in modo da giustificare, per vie ufficiali, l'attentato al maresciallo.<sup>49</sup> Nel sovvertimento che ne seguì, tra l'allontanamento della regina e del suo seguito dalla corte e un ritorno a una cultura francesizzante,<sup>50</sup> il poeta riuscì a restare immobile: gli bastò debellare la Parigi italiana di Maria de' Medici dalle carte e capovolgere l'*Adone* alla fama di Luigi XIII per avere salva la vita e la carriera. Infine, infatti, fu il re stesso a concedergli la provvigione di stampa con cui il poema vide la luce nel 1623.

In questi anni di elogi letterari e di grassi proventi, a palesare un certo contraccolpo è la sensazione di chiusura che mostrano le carte mariniane, nelle quali si rafforza, come si è detto, un perimetro di conoscenze italiane note a cui il poeta non rinunciò nemmeno dopo il forte terremoto politico che mise in discussione gli equilibri della corona francese. La coltivazione degli affetti lontani, l'agio economico, le generose possibilità editoriali e la speranza di un ritorno non lontano in patria resero comunque quelli dal 1617 al 1623 anni di un rinnovato equilibrio, in cui ancora maggiori furono gli sforzi riversati nell'attività collezionistica. Non è un caso che l'allestimento del progetto museografico mariniano tocchi ora il suo punto più alto, configurandosi ormai maturo e strutturato. Dalle lettere di questi anni le fattezze della «galleria [...] da povero uomo»<sup>51</sup> che il poeta sognava di erigere a Napoli, di cui si è dato un quadro a inizio di questo volume,<sup>52</sup> appaiono oramai definite, e dai carteggi degli anni francesi si assiste a un concreto aumento di quei quadretti di «favole continovate per ordine» di cui avanzava domanda ai suoi corrispondenti italiani. Dal 1615 l'epistolario conferma il continuo ingresso di disegni (G 117, 154, 193, 197, 221, 222), le richieste incalzanti di ritratti (G 122a, 145, 152, 165, 183, 191, 195, 211), e le committenze *ex novo* di quadretti su tela (G 133, 148, 153, 155, 158, 162, 167, 168, 176, 178, 193, 208). Il totale è un numero notevole di trattative d'arte che impegnano il poeta da Parigi, evidentemente intenzionato a rientrare in

49. FABBRI 2014, pp. 152-180; e lo stesso in *Stato e potere*, pp. 75-76.

50. Dopo il colpo di stato ai danni di Concini Maria venne relegata per nove giorni nei suoi appartamenti al Louvre, fino al 3 maggio del 1617, quando il figlio decise di trasferirla nel castello di Blois. Qui rimase fino al 1619, quando riuscì in una rocambolesca fuga che la condusse ad Angoulême; si veda TABACCHI 2008.

51. Qui e dopo G 168, 1622.

52. Vd. *Introduzione*.

patria non solo da poeta laureato, ma anche da rinomato mecenate e protettore delle arti. Stando alle testimonianze epistolari oggi note, non sembrerebbe che prima dei proventi francesi la frequenza degli acquisti mariniani fosse altrettanto alta, ma, come si è già avuto modo di argomentare, è di certo possibile confermare che si sono da sempre rivolti a un insieme eterogeneo di oggetti artistici, diversi nelle tecniche e nei materiali, dalla grafica all'olio, alle stampe d'arte, categoria, quest'ultima, che fa tuttavia capolino solo in questi anni francesi e su cui tornerò a breve. In questa crescita voluminosa di trattative la costante resta tuttavia il ventaglio di conoscenze, a cui Marino torna ad appellarsi tanto per necessità pratiche ed economiche quanto, soprattutto – come già ribadito –, per l'appartenenza a un'identità culturale che non gli permise mai di riconoscersi nell'*entourage* francese. I traffici d'arte che occupano il poeta in questi anni si contraddistinguono infatti per i ritorni insistiti ad artisti che lo avevano già servito in precedenza, come Luis Brandin, Sinibaldo Scorza e Jacopo Palma, ovvero conoscenze – rispettivamente – già torinesi, genovesi e veneziane. Sono i loro nomi a ricorrere in questi gruppi di epistole francesi, nelle quali, invece, non conquista la ribalta nessun artista d'oltralpe, per motivazioni che il napoletano non tarda a rendere esplicite per via di lettera.

È in una missiva del 1620 che il giudizio mariniano sulla pittura francese arriva a una formulazione chiara e senza fraintendimenti. Nel testo, inviato a Ciotti, Marino confida all'editore di voler dare alle stampe la sua *Sampogna*,<sup>53</sup> opera in cantiere fin dagli anni giovanili e mai edita fino a quel momento, ma, poiché reduce appena dall'esperienza negativa vissuta a spese della prima edizione della *Galeria* proprio per i torchi del senese, confida all'amico di aver valutato per il testo una pubblicazione parigina:

Questo disordine mi ha fatto mutar deliberazione, ed ho preso partito di far imprimere la mia Sampogna qui in Parigi, dove quantunque non s'intenda così bene la nostra lingua, la mia assistenza ha supplito all'emenda di molti errori. Il pensier mio era d'istoriarla tutta, ornandola di figure d'intaglio dolce o almeno all'acqua forte proporzionate alle favole ed ai soggetti.<sup>54</sup>

Con l'annuncio delle illustrazioni di cui voleva corredare il testo, il poeta sperava certo di riscattarsi dall'obiettivo mancato della *Galeria*, ma lo slancio d'iniziativa con cui esordisce nella lettera a Ciotti immediatamente si ridimensiona nelle righe a seguire dove, con malcelata nostalgia, osserva:

53. Rimando a *Sampogna* e a RUSSO 2008.

54. Qui e la citazione seguente da G 138, 1620.

Ma qui ha pochi maestri, che posseggano eccellenza di disegno: ed infine non si ritrovano per tutto i Tempesti, i Reni, i Valesi, né i Morazzoni.

Il nobile intento del volume illustrato si spegne nel «qui», che è Parigi, con cui il poeta manifesta apertamente l'insofferenza a una realtà la cui proposta artistica non lo soddisfece mai a pieno, tanto da fargli rimpiangere, più di una volta, i suoi amati maestri italiani. Salvo allora Pourbus, per l'eccezione dello splendido ritratto, salvi anche Brandin e Fréminet, abili pittori di «istorie»,<sup>55</sup> e, più oltre, Nicolas Poussin, considerato evidentemente tanto più italiano che francese al punto da trascinarlo con sé a Roma. Per il resto, il panorama artistico francese non garantisce né «i Tempesti, i Reni, i Valesi, né i Morazzoni», dice Marino, consegnando al lettore una rosa di eletti che si configura come un personalissimo canone di artisti, tutti, fatta eccezione per Morazzone, sue conoscenze di vecchia data.

Non è necessario ribadire ancora l'abilità del poeta di partecipare, anche a distanza, al dibattito culturale italiano grazie alla rete capillarmente diffusa dei suoi contatti,<sup>56</sup> ma, osservando il quartetto di nomi nel suo complesso, viene naturale chiedersi perché nella selezione ristrettissima figurino questi nomi e non altri. Con il tono confidenziale della lettera, riferendosi a un interlocutore come Ciotti, abile a muoversi sul mercato dell'arte al punto che il poeta sapeva avrebbe ben inteso le sue lamentele, Marino ripercorre il quadro dell'arte italiana e francese e, riflettendo sugli strumenti a cui avrebbe fatto ricorso per corredare di immagini la sua opera, non confida solo che avrebbe preferito disporre delle maestranze italiane, ma rivela soprattutto un'afferenza geografica precisa: tre su quattro dei nomi proposti rappresentano infatti una tradizione artistica romano-bolognese, e che due siano – nello specifico – emiliani di formazione, non è solo indicativo del suo dialogo con Bologna, costante e fruttuoso lungo tutta la sua carriera sia di poeta che di collezionista, ma soprattutto della sua posizione politico-culturale, che converge, di fatto, sempre nell'Urbe e nelle tratte da essa tracciate. In questo assortimento nemmeno il profilo di Morazzone stona poi troppo, non se si considera la fama riscossa dal pittore a Roma, maggiore rispetto a quella dei coevi lombardi come il Cerano e i fratelli Procaccini, i quali vantano una fortuna dalle dimensioni più ristrette. In definitiva, il quartetto presentato dal poeta a Ciotti sembrerebbe delineare il movimento di una discussione poetica che si muove tra Roma e Bologna.

55. Il riferimento è alla lettera G 163, 1621, citata in precedenza.

56. Soprattutto si veda su questo le pagine dedicate all'Accademia degli Umoristi *infra*, capitolo 8.



A dettare la selezione di nomi affidata alla lettera è allora la richiesta dell'uomo di lettere, il cui giudizio sulle arti non si fonda solo sulla valutazione dello stile, ma coinvolge, in primo luogo, la capacità di *inventio* dell'artista, la qualità che per prima regolava l'accordo delle figure al testo poetico – quello della *Sampogna* nel caso specifico della lettera. Che si tratti di pittura italiana o francese la selezione mariniana degli artisti non era perciò guidata dalla preferenza per uno stile, una maniera o una scuola – per usare un termine adatto alla cronologia qui di riferimento – perché solo di fronte alla capacità del genio creativo di adattare le forme alle invenzioni poetiche Marino avrebbe, a sua volta, messo i propri versi al servizio delle immagini. Si trova quindi qui, nell'«eccellenza di disegno» a cui allude in questa missiva, l'esplicita chiave di lettura del suo rapporto con gli artisti, dove con «disegno» si dovrà intendere la capacità d'invenzione più che l'abilità di esecuzione dei pittori con cui dialogava: una definizione che, insomma, fa preciso riferimento alla fase creativa del processo artistico. Con poche righe affidate al suo corrispondente di penna veneziano, Marino si palesa sostenitore di una pittura di idea, e afferma che ad accomunare lo stile di Tempesta, Morazzone, Reni e Valesio, rendendoli preferibili, per i suoi interessi, al *parterre* di pittori parigini, è la loro capacità di assecondare le iconografie proposte dal nuovo immaginario poetico. Che si trattasse di nuove soluzioni per una Cleopatra morente, per una Venere con Adone o per un trionfo di Bacco, ciò che contava per lui, in ogni caso, era la capacità di rappresentare favole originalissime.<sup>57</sup>

#### 7.4 *La raccolta di stampe*

Con questa dichiarazione, principalmente valida per il campo dell'illustrazione dei testi, Marino conferma un distacco dall'arte d'oltralpe che persegue tuttavia in ogni aspetto della sua attività collezionistica, compresa quella che interessa l'acquisto di stampe incisioni, vicenda che, stando alle lettere, si dipana interamente nel suo soggiorno francese. Se le lettere menzionano infatti acquisti di disegni in anni molto precoci, di stampe il poeta parla invece per la prima volta solo nel 1619 in una missiva indirizzata a Ciotti.<sup>58</sup> Da questo primo momento l'argomento si dipana a seguire in una decina di lettere contenute in

57. A latere di questa riflessione bisogna osservare che il quartetto di nomi proposto dal poeta tace alcuni profili dei quali ci si sarebbe aspettato di leggere invece i nomi. Ritengo che alcune assenze siano significative anche per ragionare sulle parabole artistiche di queste figure: se avesse scritto a Ciotti quindici anni prima, certo Marino non si sarebbe dimenticato di citare tra i nomi dei migliori anche quelli di Bernardo Castello e di Cavalier d'Arpino. Sul declino della fortuna di Cavalier d'Arpino si veda PIERGUIDI 2020.

58. G 132, 1619.

un arco di tempo non maggiore di cinque anni (l'ultima risale al 1623),<sup>59</sup> dalle quali comunque si evince una competenza non dilettantesca acquisita dal poeta nel settore. Il contenuto di queste testimonianze conferma infatti un'intuizione che era stata già di Giorgio Fulco il quale, nel 1979,<sup>60</sup> riportava l'attenzione degli studi su questo aspetto del collezionismo mariniano, sollecitando la necessità di farvi chiarezza – una consapevolezza che avrebbe ribadito Vania De Maldè poco dopo, quando era al lavoro sul testo della *Sampogna*.<sup>61</sup> Difatti nella lettera inviata all'editore veneziano del 1619 – testo più volte ricordato dagli studi per l'iniziale polemica rivolta a Ciotti con la quale Marino commenta le scorrettezze contenute nella *princeps* della *Galeria* – Marino dà prova di una conoscenza avanzata nella circolazione di stampe d'arte in Italia:

Voglio poi pregarvi d'un servigio, del quale vi resterò obbligato [...] Vorrei che usaste diligenza tra cotesti mercanti che vendono delle stampe di Fiandra, e che insieme con qualche persona che se n'intende mi faceste una scelta d'alquante carte buone, parlo di figure. Non voglio cose d'Alberto Dura né di Luca d'Olanda né d'Aldegrave, perché le ho tutte. Ma se vi si trova qualche carta vecchia delle buone di Giulio Bonassone, di Marcantonio, o d'altro buon maestro, grande o piccola, d'intaglio dolce o d'acqua forte, me la mandi ben involta in un rotolo sì che non si guasti. Così, se vi sarà qualche

59. A questi anni corrispondono una quarantina di documenti, se considerata l'edizione dell'epistolario a cui si fa riferimento di questi 40 testi solamente una decina contengono informazioni determinanti sull'argomento, si vedano soprattutto G 132, 138, 139, 143, 146, 153, 163, 168, 173, 175, 177.

60. Si veda il saggio di FULCO 1979, pp. 84-89.

61. Se ne ha prova in uno scambio epistolare tra Fulco e la studiosa conservato presso il Centro Pio Rajna di Roma. All'interno di una lettera datata 24 maggio 1985 (cc. nn.), Vania osservava la spiccata tendenza descrittiva di alcuni passi dell'idillio e ne riferiva la felice intuizione a Giorgio Fulco. Riporto uno stralcio del testo: «Ma vorrei chiederti qualcosa a proposito del rapporto con la pittura: in una lettera del 1622 Marino dice di possedere tutte le incisioni di Antonio Tempesta. È probabile? E quali, per esattezza? Ti spiego: in Orfeo, Marino enumera molti animali che fanno corteo e offrono molti doni a O. La lista è molto più ricca che nelle fonti dell'idillio o nei passi paralleli dei contemporanei (ad es. T. mondo creato, Du Bartas, ecc.) ed è tutta ricontrollata, se così posso dire, sulle pagine della Storia naturale del Gesner, dove gli animali occupavano però pagine molto distanti e persino volumi diversi. Da dove Marino avrebbe potuto trarre un catalogo così ricco e minuzioso di animali (poi "studiati" sul Gesner)? Non da tutti i bestiari che ho visto.», trascrivo da Centro Pio Rajna, Fondo Giorgio Fulco, *Corrispondenza e materiali di ricerca su edizioni mariniane*, foglio sciolto. L'osservazione di De Maldè, senz'altro fondata, veniva però messa in difficoltà dalla prolissità della penna mariniana che, per ogni accordo individuato con l'immagine riserbava altrettanti disaccordi, al punto che il rimando all'iconografia suggerita da Vania non trova infine spazio nel suo commento all'*Idillio* nella stampa del 1993.

carta del Caraccio o del Tempesta, purchè sieno originali e ben impressi, cioè non ritagliati. Io spendo tutt'i miei quattrini in queste bagattelle, e ne ho accumulato un buon numero in parecchi libri. So che costà ci sarà qualche cosa di quelle che non ho io, e se voi mi donaste un tesoro, non mi fareste maggior piacere.<sup>62</sup>

Al destinatario Marino commissiona una lista di nomi (Giulio Bonasone, Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci, Antonio Tempesta) tutta italiana, di cui esclude i tedeschi («Non voglio cose d'Alberto Dura né di Luca d'Olanda né d'Aldegrave»), che dichiara di possedere già. Sia per gli autori richiesti, che per le specifiche circa le tecniche e le caratteristiche delle carte, si comprende la dimestichezza acquisita dal poeta con il materiale di cui commissiona l'acquisto,<sup>63</sup> suggerendo un'attività già avviata sul mercato al momento dell'invio della lettera. Non solo: la perentorietà con cui rifiuta le carte d'oltralpe indica che, al momento della missiva, la collezione di stampe di Marino vantava già una sua buona consistenza. Stando al modo in cui si dilunga nell'illustrare all'editore le modalità con cui richiede l'invio in Francia di questi fogli («Potrete in un pacchetto involupparle» continua il testo sopra citato «e consegnarle costì al fratello di questo eccellentissimo ambasciatore, ché le indirizzi a S. E.»), sembrerebbe però che il poeta non abbia mai introdotto la questione a Ciotti in precedenza, sebbene il 1619 sia una data tarda nel quadro cronologico dell'attività collezionistica mariniana che, come si è visto, si muove nel settore della grafica già nei primi anni del secolo. La testimonianza contenuta nella missiva andrà infatti intesa, più che come il momento in cui il poeta inizia ad acquistare questi oggetti, come la prova che, per ottenerli, si era fino a quel momento servito di canali alternativi a quelli dalla stamperia veneziana. Il 1619 segnala solo l'ingresso di Ciotti in una rete di intermediari che le lettere permettono di seguire distintamente, i cui estremi creano un triangolo che unisce a Parigi anche Torino, da cui risponde Lorenzo Scoto, e solo infine Venezia.<sup>64</sup> Una rete non rigida, elastica, e senz'altro più ampia di quanto le missive permettano di ricostruire – come conferma la presenza del pittore Fortuniano Sanvitale coin-

62. G 132, 1619.

63. Marino prosegue dimostrando attenzione circa la qualità dei fogli, che vuole «originali e ben impressi, cioè non ritagliati», utilizzando formule analoghe a quelle che ricorrono nelle pagine dell'epistolario di Gabriello Chiabrera, per cui si veda MORANDO 2003; sul letterato ligure rimando anche a FUSCONI 1988, e a SICKEL 2009.

64. «So che costà [a Venezia] ci sarà qualche cosa di quelle che non ho io, e se voi mi donaste un tesoro, non mi fareste maggior piacere», G 132, 1619; e sempre all'editore veneziano nella successiva «Vi pregai per un'altra mia di qualche stampa buona di valent'uomo, che non può far che costì non ve ne sieno»; cfr. G 133, 1619.

volto nelle trattative da Parma<sup>65</sup> – formata, però, esclusivamente da persone fidate, le stesse a cui Marino sapeva di poter rivolgere richieste mirate in ragione della condivisione dei medesimi interessi. L'abate Scoto, ad esempio,<sup>66</sup> autore delle allegorie dell'*Adone* e fondatore, nel 1660, dell'Accademia degli Incolti, uno dei più frequenti destinatari delle missive mariniane, collezionava a sua volta opere d'arte di varia natura e, tra queste, vi erano anche le stampe d'arte. Nell'Archivio di Stato di Torino è conservato un inventario della sua collezione dal quale emerge uno spiccato interesse per i temi religiosi;<sup>67</sup> l'autore, dettagliato nell'indicare prezzi e soggetti dei dipinti, ma negligente riguardo ai nomi degli artisti, informa di una raccolta eterogenea e più che modesta, nella quale Scoto aveva raccolto oli, statue e rami, questi ultimi trattati al pari delle tele, ovvero incorniciati per essere appesi alle pareti.<sup>68</sup> Non sappiamo precisamente a quanto ammontasse il numero delle stampe conservate dall'abate torinese, e, stando a quanto riporta la lista, è difficile anche individuare gli autori dei fogli, ma l'interesse per questi oggetti trasmesso dall'inventario è sufficiente a giustificare il motivo per il quale al cappellano in carica alla corte sabauda Marino introduce, nel 1622, l'affare delle stampe in *medias res*, avvisandolo che «Le battaglie del *Vecchio Testamento* io già le ho, ed il Tempesta istesso me l'ha ultimamente mandate».<sup>69</sup> In questa immediatezza mariniana si dovrà leggere il prosieguo di un dibattito avviato da tempo, che lo accomuna a Scoto negli acquisti sul mercato giustificandone, di conseguenza, il tenore diretto degli scambi.

Nuovamente, allora, si ha prova dell'abilità mariniana di ovviare alle difficoltà imposte dalle distanze geografiche, dimostrando una presa capillare sul suolo italiano, raggiungibile grazie ai suoi intermediari di fiducia e, nuovamente, si ha dimostrazione del ritorno al mercato artistico nostrano, laddove quello francese sembrerebbe essere povero dei pezzi necessari a soddisfare i suoi bisogni:

65. Sul profilo di questo letterato-pittore rimando ai contributi di BONARDI 1987; IDEM 2003.

66. Le prime informazioni su di lui le riporta Andrea Rossotti nel *Syllabus scriptorum pedemontii seu de scriptoribus pedemontanis in quo brevis librorum, patriae, generis, et nonnunquam vitae notitia traditur* [...], Monteregali, Typus Francisci Mariae Gislandi, 1667, a pp. 394-395. Rimando anche a DI MACCO 1984, che ne contestualizza la figura attorno alla metà del secolo, in un panorama torinese già molto influenzato dall'egemonia francese. Riguardo all'Accademia degli Incolti rimando invece a VALLAURI 1844, p. 104; MAYLENDER, vol. III, p. 211.

67. Più tardi rispetto alla cronologia mariniana, il documento è conservato in AST, 15 febbraio 1633, trascritto in Getty Provenance Index, «Lorenzo Scoto» *ad vocem*.

68. Si veda *ibidem* voci n. 40; 41; 55; 56; 58; 66; 92 e 93.

69. G 168, 1622.

[...] usate un po' di diligenza di trovarmi delle buone stampe vecchie di que' valenti maestri, [...] poich'io tutto il mio spendo in queste opere, e n'ho già accumulate tante che potrò farne un bello studio: ma per compire certi libri di buona scelta, me ne mancano ancor alcune, *le quali credo che si troveranno più facilmente in coteste bande che in queste.*<sup>70</sup>

Inviando queste righe a Fortuniano Sanvitale a Parma, Marino non solo conferma la difficoltà riscontrata nel reperire questi oggetti sul mercato artistico francese – se per la scarsa circolazione di questi o se per la mancanza di intermediari su cui fare affidamento non è deducibile da queste poche righe – ma contestualmente dichiara che quella per le stampe era una passione di vecchia data («per compire certi libri di buona scelta, me ne mancano ancor alcune»). La ragione per cui Marino ne parla esclusivamente da Parigi potrebbe essere allora ravvisata nella necessità nuova a cui lo costringeva la posizione parigina, laddove si può credere che in precedenza fosse solito gestire questo tipo di trattative di persona, discutendone *vis à vis* con artisti e intenditori. Le lettere francesi confermerebbero dunque un assunto che era già di Fulco, il quale ragionevolmente osservava che le raccolte di Marino «crescono insieme, espressioni di un'unica non comune e articolata attrazione verso le ricerche figurative e le offerte del mercato artistico»,<sup>71</sup> e informerebbero di conseguenza che dalla corte francese, piombato nel mercato artistico parigino, Marino si rivolgeva ai suoi corrispondenti di penna italiani per portare a termine le trattative lasciate in sospeso.

### 7.5 Arpino, Mancini: i criteri espositivi delle stampe

Mantenendo il beneficio del dubbio riservato alle possibili lacune del carteggio, che l'*affaire* delle stampe emerge in particolare attraverso le voci di Ciotti e Scoto è tuttavia motivato dal ruolo di Torino e Venezia, poli chiave nel commercio di questi oggetti nel panorama europeo. Nella capitale sabauda dopotutto non doveva essere raro imbattersi in collezioni eterogenee che, per allinearsi al gusto da *wunderkammer* su cui ancora il duca impostava la propria politica artistica, comprendessero al loro interno anche stampe di varia natura: dai temi naturalistici alle più diffuse illustrazioni che accompagnavano volumi pregiati. Eppure, è difficile che di queste si abbia testimonianza in tempi precoci come quelli mariniani e soprattutto tra gli esponenti della categoria non necessariamente abbiente di cui Marino è il rappresentante, vale a dire quella degli uo-

70. G 153, 1620; mio il corsivo.

71. Sono parole prese in prestito da Giorgio Fulco, per cui rimando a FULCO 1979, p. 92.

mini di lettere.<sup>72</sup> Esempi coevi, pur se non sostenuti da una critica aggiornata, dovevano essere tuttavia numerosi. Si è visto, nelle pagine precedenti, che nella collezione cinquecentesca di Ippolito degli Agostini figuravano già volumi di stampe rilegati in tela turchina, dettaglio che la dice lunga sull'intento classificatorio del collezionista. Volendo però pescare in ambienti vicini al poeta, tra gli uomini di corte nelle realtà geografiche coinvolte nello scambio di missive che qui interessa, bisognerà ricordare Giacomo Francesco Arpino,<sup>73</sup> miniatore, calligrafo, medico personale del cardinal Maurizio di Savoia e soprattutto – per ciò che lo avvicina incontestabilmente a Marino – amico di Don Lorenzo Scoto. A differenza di quest'ultimo, del cui inventario si è detto, Arpino lascia un nutrito elenco del suo museo da cui emerge chiaramente la passione del medico per le xilografie, le incisioni, i rami e le stampe, tanto sciolte quanto racchiuse in album che l'elenco riporta in una lista di voci che supera il centinaio. I nomi sono quelli che ci si aspetterebbe di trovare in tutte le raccolte di stampe del tempo: Tempesta, Stefano della Bella, il bolognese naturalizzato veneziano Odoardo Fialetti, Agostino Carracci e a seguire Sadeler, Dürer, Goltzius, Callot. I soggetti variano e i libri illustrati dispiegano un ventaglio di argomenti ampio (religioso, mitologico, scientifico); poche le incisioni esposte, ricordate dall'inventario corredate di cornici, mentre molte le voci che descrivono le raccolte di questi fogli in album organizzati talvolta per autore – come nei casi di Callot e Dürer – talvolta per temi. Tra i volumi di architettura di Serlio e Vitruvio, le *Metamorfosi* ovidiane e le raccolte di immagini veterotestamentarie spiccano i titoli francesi, a dimostrazione di un'apertura sempre maggiore verso il mercato parigino, mentre dai nomi dei bulini citati si capisce la preferenza per i grandi maestri del genere,<sup>74</sup> per le tendenze olandese, tedesca e fiamminga, da cui si apprende non solo di una diffusione massiva di incisioni nordiche in Piemonte, ma anche di una presenza varia e diversificata dell'oggetto a stampa a Torino nella prima metà del secolo.<sup>75</sup> Il numero di rami e incisioni elencate nella lista è considerevolmente elevato e delinea un'immagine vivace del mercato librario-calcografico piemontese, da cui muove tutta la costruzione del museo

72. Oltre a Marino, tra i letterati coevi che raccoglievano incisioni si ricorda il nome del poeta savonese Gabriello Chiabrera, per cui rimando al carteggio dello stesso già citato *supra*. Meno dettagliate le informazioni sulla raccolta del bolognese Cesare Rinaldi, per cui invece si veda BESOMI 1969.

73. Per il profilo del medico, i suoi interessi collezionistici e l'inventario della sua raccolta si veda *Arte e Artisti nel Piemonte del '600*.

74. Si veda la sezione *Decima classis* (f. r/v aggiunto tra f. 13v e 14r, più f. 14r), trascritta in *Arte e Artisti nel Piemonte del '600*, pp. 51-56.

75. Per i contatti tra Torino e Parigi, da cui deriva la diffusione artistica francese nella capitale sabauda, si veda DI MACCO 1984.

di Arpino, il quale, stando alla biografia del personaggio, non sembrerebbe essere mai uscito dai confini regionali.<sup>76</sup> Il profilo del medico torinese, vicino a personalità la cui conoscenza con il poeta napoletano era strettissima, come il cardinale Maurizio di Savoia,<sup>77</sup> rientrava senz'altro tra i profili noti a Marino, il quale, chissà, aveva forse idea anche del contenuto della sua collezione.<sup>78</sup>

In ogni caso, gli esempi delle raccolte torinesi spiegano il motivo per il quale Marino scelse di eleggere l'amico abate Scoto tra gli interlocutori privilegiati tramite i quali accrescere la propria raccolta di stampe da Parigi:<sup>79</sup> quando richiedeva i rami dalla Francia doveva avere perfettamente chiari i criteri collezionistici con i quali venivano esposti nelle raccolte piemontesi. Il genere aveva oltretutto guadagnato una propria indipendenza da ormai un secolo: se la letteratura aveva già posto delle basi critiche con le *Vite* vasariane del 1568,<sup>80</sup> il mercato dell'arte aveva assistito negli anni a seguire a una rapida diffusione di questi prodotti, i quali velocemente avevano arricchito le collezioni tardo cinquecentesche con criteri di conservazione ed esposizione variabili in base ai gusti del proprietario. Con Marino siamo lontani dalle stampe da 'esposizione a parete' che si potevano ammirare nei camerini parmensi di Francesco Baiardo,<sup>81</sup> o nello studiolo di Matteo Botti;<sup>82</sup> il poeta, al contrario, sembrerebbe

76. Ravvivato da «amicizie illuminanti», come giustamente osservano Franco Monetti e Arabella Cifani nel commentare la sorprendente densità della raccolta di stampe di Arpino, per la quale non si trova altra spiegazione se non nelle ramificazioni e nella capillarità di contatti che agevolano al medico, per lo più stabile nella sua città natale, la crescita della sua collezione. Un'esperienza non distante da quella mariniana. Si veda *Arte e Artisti nel Piemonte del '600*, pp. 44-45.

77. Marino accompagnerà Maurizio di Savoia nel suo viaggio a Roma rientrando da Parigi, di questo si dirà nel prossimo capitolo.

78. Sarebbe necessario, in questo caso, riflettere nuovamente sulla presenza delle incisioni di Odoardo Fialetti tra i beni di Arpino. Rimando al contenuto dell'inventario in *Arte e Artisti nel Piemonte del '600*, pp. 51-56.

79. Al quale sarà debitore almeno, per quel che ne sappiamo, di alcuni «paesaggi del Brugolo», ricevuti in forma incompleta «non sono tutti, perché ve ne mancano molti secondo i numeri de' fogli» (G 136, 1620), e di alcune serie del Tempesta. Su Jan Brueghel nelle collezioni lombarde COMINCINI 2010.

80. La data corrisponde all'edizione Giuntina del testo, la quale contiene la vita di Marcantonio Raimondi assente nell'edizione del 1550. La biografia dell'incisore si presenta come una vera e propria storia dell'arte a stampa dalla scuola di Raffaello in avanti; rimando al testo vasariano nell'edizione a cura di Bettarini Barocchi, cfr. *Le vite*.

81. L'inventario di Baiardo è riportato da RAPETTI 1940, e a seguire in POPHAM 1971, vol. I, pp. 264-270.

82. Ne parla Borghini: «A Matteo Botti giovane gentilissimo, e che molto si diletta delle virtù ha dipinto uno scrittoio [...] sotto il sopracielo in un fregio fra bellissimi adornamenti sono accomodate stampe d'Alberto Duro messe in mezzo da certe mensole»; si veda BORGHINI 1584, p. 635.

recuperare un sistema cinquecentesco, lo stesso di Ippolito degli Agostini e di Scipione Gonzaga, il quale nel 1560 allestisce una collezione di stampe in libri di grande formato, di cui molte assemblate per autore.<sup>83</sup> In questa maniera, ribadendo quanto già affermato in precedenza,<sup>84</sup> l'esempio mariniano si inserisce in una naturale catena di eventi che conducono il camerino delle curiosità ad assumere la forma della galleria, anticipando, nella sezione specifica dei rami e delle incisioni, una sensibilità che sarà poi distintiva delle raccolte di grafica dei conoscitori settecenteschi.

Un naturale passaggio che proprio Giulio Mancini, in anni in cui il poeta commissionava l'acquisto di stampe dalla Francia per via di lettera, formulava in teoria nelle *Considerazioni* affermando che in «casa d'un gentilhuomo privato» le opere d'arte grafica dovevano essere raccolte in

libri distinti secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nationi e modo di disegno, s'a penna, lapis e carbone, acquarella, chiaro scuro, tenta a olio, *così ancora nei disegni di taglio*, che così sarà padrone di mostrarli e farli godere con gusto dei riguardanti e facilità di chi mostrerà, quei libri si serviranno in luoghi più ritirati e da poter essere visti con commodo.<sup>85</sup>

83. I criteri museografici della collezione di Scipione Gonzaga sono chiaramente restituiti da numerose voci dell'inventario, il quale elenca sia incisioni incorniciate, che esposte, che raccolte in volumi. In alcune lettere, gli album di stampe vengono descritti con precisione, come ad esempio nelle parole del fidato maggiordomo di Scipione, Giorgio Alario: «Il Card. Scipione li ha raccolti [i disegni] in spatio di 30 anni incirca et ha le cose migliori di Alberto Duro in rame et in legno, che è stato il primo huomo in questa professione, ha le opere di Luca d'Olanda, di Cornelio et ha molti altri paesi di diversi huomini: quali disegni sono legati in libri in foglio grande et le cose sono benissimo conservate [...] Mons. Carretto mi ha persuaso a mandar a V. A. uno de detti libri et io... li mando il libro di Luca d'Olanda et un altro di Stefano, che sono delli più piccoli» (lettera del 26 marzo 1593). Per questo si veda LUZIO 1974, citazione tratta dall'appendice E, pp. 273-274, la trascrizione dell'inventario a pp. 89-136; ma soprattutto Talamo in *La Celeste Galleria*, vol. 2, pp. 139-150. L'esempio di Scipione Gonzaga è forse il più vicino a quello mariniano, ma tra i nomi di coloro che allestirono memorabili collezioni di stampe si ricordino almeno Cassiano dal Pozzo, per cui rimando a GRIFFITH 1989; studio ripreso dallo stesso in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, pp. 245-259, e Francesco Maria del Monte, l'estimatore di Caravaggio che, non a caso, è menzionato tra coloro che dimostrarono interesse nell'acquisto di parti della collezione Gonzaga al momento della sua vendita. A differenza dell'inventario Gonzaga, tuttavia, quello di Del Monte non è altrettanto preciso nella descrizione degli oggetti, e rende pertanto complessa l'operazione di risalire alle modalità con cui le stampe venivano ordinate nei volumi. Per questo il riferimento è ancora a BURY 2003, e annessa bibliografia.

84. Si veda *supra*, cap. 2.

85. L'autore sta descrivendo l'abitazione di un «gentilhuomo privato» che immagina in possesso di un'abitazione ampia con «distinzione d'appartamenti»; *Considerazioni*, vol.



Nel ridurre a norma le consuetudini diffuse tra i collezionisti di cui in parte si è detto, il medico senese suggerisce di accomodare le stampe in un luogo intimo, riparato e a disposizione di pochi, non come quelle pitture che venivano esposte nelle gallerie, «dove puol andar ognuno»<sup>86</sup> – afferma l'autore – a godere di paesaggi e cosmografie. È chiaro che la teoria di Mancini attinga, per induzione, a esperienze come quella di Scoto e Arpino, imitate anche dal poeta napoletano, il quale, assecondando una moda coeva, con questi fogli allestiva degli album destinati a un uso privato, elitario, o forse didattico, se si immagina il ruolo che questi oggetti potevano avere nella formazione dei giovani artisti.<sup>87</sup>

#### 7.6 *Il contenuto della raccolta: carte italiane e «oltramontane»*

Cosa poi il poeta accomodasse in questi album è un mistero presto svelato dal suo carteggio. Per come la presentano le lettere la sua collezione di stampe era piuttosto omogenea nei suoi elementi: annoverava opere di incisori olandesi, ma soprattutto contava italiani. Va detto che il catalogo delle incisioni da lui raccolte nel tempo ha in parte sofferto delle vicende biografiche dell'autore, le quali hanno a loro modo influito sugli acquisti del poeta. Le lettere non nascondono infatti che la permanenza inaspettatamente prolungata alla corte francese costrinse Marino a ricalibrare i propri *desiderata* con effetto maggiore soprattutto riguardo alle stampe tedesche. Visto il ritardo con cui si profilava lo sperato rientro in patria e la fretta – conclamata a più riprese – di ultimare gli insiemi della sua galleria, il poeta maturò la decisione di restringere i propri acquisti a prodotti italiani. Una scelta deliberata solo all'altezza degli anni venti, dopo aver soppesato il rischio che correva di intaccare le proprie finanze e di cui confida a Bartolomeo Scarnato:

Quanto alle stampe d'Alberto, fo sapere a V. S. che qui [a Parigi] son molto più rare e più care che non sono per avventura costì, e non è molto che io

I, p. 143, (mio il corsivo). Per un commento a questo passo delle *Considerazioni* manciniane si veda BURY 2003, pp. 79-84.

86. *Considerazioni*, vol. I, p. 143.

87. La pratica era analoga a quella diffusa per le raccolte di disegni. Album di disegni, incorniciati e non, li allestiva Antonio Tronsarelli, si veda il contributo di LAFRANCONI 1998 e IDEM 2003. Sullo specifico ruolo svolto dagli album di disegno all'interno delle accademie di pittura si veda l'intervento di Jonathan Bober in *Libri e Album di disegni 1550-1800*, pp. 55-66. Ad ogni modo è necessario riflettere sul ruolo esclusivamente collezionistico che ricoprivano le stampe nella raccolta del poeta: mentre i disegni non sempre sono 'solo' oggetti da esposizione, ma sono attivamente coinvolti nell'editoria dei suoi stessi testi, non si hanno prove di incisioni che nascono per tradurre opere già in suo possesso.

ne viddi vendere un libro cinquecento franchi, che sono ducento ducati in circa, e pure non vi erano tutte l'opere del bolino, ma una parte e qualche pezzo d'intaglio in legno. Questa cosa mi ha fatto risolvere a non voler impacciarmi in carte oltramontane, ed ancorché io sommamente me ne diletta, mi sono contentato di avere quanto più si può di maestri italiani, e certo con grossissime e diffusissime spese ne ho accumulato gran quantità.<sup>88</sup>

L'affermazione rassegnata suggerisce che sia stato piuttosto il bilancio tra costi e ricavi a imporre un freno agli acquisti e a mettere in discussione la presenza di Dürer e Aldegrever nella raccolta di Marino.<sup>89</sup> L'insieme delle stampe raccolto dal poeta segue difatti un unico principio classificatorio, quello della nazionalità degli autori,<sup>90</sup> i cui nomi, stando alle informazioni deducibili dalle lettere, formano una lista di bulini italiani quali Giulio Bonasone, Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci, Antonio Tempesta, Martin Rota, Giovan Battista Franco, Giovan Battista dei Cavalieri, Enea Vico.<sup>91</sup> A questi andranno aggiunti i nomi di Rosso Fiorentino,<sup>92</sup> Agostino Veneziano e Parmigianino, le cui carte confluiscono nelle mani del poeta per via di doni o vendite da terzi.<sup>93</sup> Data l'insistenza di nomi, più che di temi, nel carteggio francese, bisognerà credere che nei volumi del poeta si siano riversati argomenti misti – favole, scene religiose e di genere – il cui filo rosso chiamato a riunire l'insieme di dimensioni e tecniche non necessariamente uguali («sieno carte grandi o sien picciole, o al bolino o all'acqua forte»),<sup>94</sup> ma rigorosamente di qualità («purchè sieno origi-

88. G 175, 1622.

89. In nessuno dei centri italiani con cui era in contatto (Roma, Torino, Venezia e Bologna) il poeta avrebbe avuto difficoltà a entrare in possesso di quegli autori «oltramontani» di cui si vanta di possedere tutte le carte scrivendone a Ciotti («Non voglio cose d'Alberto Dura né di Luca d'Olanda né d'Aldegrave, perché le ho tutte», G 132, 1619; vd. *supra*), Dürer e Lucas van Leyden erano da tempo i protagonisti delle più fornite collezioni di grafica e i loro nomi si ritrovano con frequenza negli inventari di beni, soprattutto nelle realtà italiane che mantenevano più fitti gli scambi con i paesi del nord, Venezia e Torino in testa, per cui si veda, rispettivamente, *The Image of Venice*; PANZARIN 2000; ma anche VAN GELDER 2011, pp. 111-123; e Martinetti in GAUNA 2017, pp. 33-60. Pur ridimensionando quindi l'iperbole per cui il poeta assicura di possedere il catalogo completo di questi autori, la presenza delle loro carte nelle sue casse non ha motivo di non essere accolta.

90. Il poeta non fornisce preferenze riguardo la cronologia degli autori o i soggetti delle opere.

91. Per cui si veda soprattutto G, 132 e 153, rispettivamente 1619 e 1620.

92. Come per la lettera numero 177, dove per la *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi Marino ricorda il solo nome di Raffaello, così in questo caso si dovrà intendere 'disegni da' Rosso.

93. G 177, 1623.

94. G 153, 1620.

nali e ben impressi, cioè non ritagliati»),<sup>95</sup> probabilmente doveva essere quello dell'autorialità del bulino.

A questo punto è chiaro a cosa alluda Marino quando informa Lorenzo Scotto che

Le battaglie del *Vecchio Testamento* io già le ho, ed il Tempesta istesso me l'ha ultimamente mandate, di cui ho tutte quante l'opere fino alle picciole bagattelle, e ne ho fatto un gran libro particolare. Mi manca solo la picciola *Gierusalemme* del Tasso istoriata da lui, né so dove trovarla. Se me ne farete un presente, ve ne renderò il contracambio.<sup>96</sup>

Il «gran libro particolare» era una raccolta di tutte le «picciole bagattelle» dell'artista e il poeta, per ultimarne il catalogo, andava ora alla ricerca dei pezzi mancanti – la «picciola *Gierusalemme* del Tasso» in questo caso. Con buona probabilità, la collezione mariniana seguiva dunque una successione cronologica di autori – dagli iniziatori del genere come Raimondi, ai coevi stampatori-incisori – imitando un modello che, come si è detto, contava validi antecedenti, adottato dal poeta già al momento in cui iniziò a ricevere le novità che i corrieri lionesi e parigini gli facevano recapitare sotto forma di pacchetti o cannoncini di latta dall'Italia. E se non restava che perseguire la caccia all'elemento assente, come testimonia il passo appena citato – con formule, oltretutto, a cui il lettore dell'epistolario mariniano è avvezzo, che non distinguono il Marino collezionista di stampe dal Marino collezionista di disegni del mito –, è evidentemente perché la raccolta di rami doveva aver raggiunto una forma consistente a quell'altezza di date, di cui, purtroppo, non è possibile tracciare un quadro completo dalle sole missive francesi. Ciò che è possibile fare, invece, è trarre un bilancio dell'insieme di carte accumulato durante gli anni di servizio alla corte di Francia.

La prima *suite* di stampe a essere acquistata in anni parigini è quella delle *Medaglie* di Anton Francesco Doni.<sup>97</sup> Serie di ritratti nata negli anni quaranta del Cinquecento, incisa dal bulino parmense di Enea Vico,<sup>98</sup> le *Medaglie* erano state consegnate ai torchi nel 1550 in due fascicoletti che contenevano la *Prima*

95. G 132, 1619.

96. G 168, 1622, mio il corsivo.

97. Sull'autore, che vanta una vasta bibliografia, si tornerà anche oltre. Mi limito a riportare qui i titoli che riguardano più da vicino le vicende editoriali della serie delle *Medaglie*: RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960; THOMPSON 2007; GENOVESE 2014.

98. Nate solo come 'Fiorentine', in seguito all'arrivo dell'autore a Venezia nel 1547, le *Medaglie* vengono ripensate e accolgono al loro interno anche alcuni personaggi della Repubblica veneziana. Sull'incisore almeno BARTSCH, vol. 30, part 3; con ampia apertura al contesto in *Lo specchio dell'arte italiana*, vol. 1, soprattutto capitoli dal X al XIII.

*parte delle Medaglie del Doni*, costituiti, rispettivamente, il primo di otto e il secondo di nove ritratti. Quando Marino ringrazia Fortuniano Sanvitale nel 1620 di aver ricevuto le «teste degli otto ritratti del Vico»,<sup>99</sup> la precisazione riguardo al numero dei medaglioni ricevuti permette di individuare nella serie ricordata dal poeta la prima tiratura delle *Medaglie*, priva dell'effigie di «Ludovico Piacentino» di cui verrà corredata, al contrario, la seconda stampa.<sup>100</sup> Il gruppo più consistente di acquisti riguarda Antonio Tempesta, di cui il poeta fa il nome per ben cinque volte nelle lettere scritte da Parigi: un numero riservato al suo solo caso. Di lui Marino riuscì sicuramente a ottenere le *Battaglie del Vecchio Testamento* nell'edizione edita dal fiammingo Nicolas van Aelst nel 1613, corredata da 24 immagini e da un frontespizio in cui si indica Cosimo II de' Medici come illustre dedicatario della stampa,<sup>101</sup> una «picciola *Gierusalemme* del Tasso»,<sup>102</sup> vale a dire l'edizione illustrata con venti illustrazioni di piccolo formato andata a stampa per il romano Giovanni Angelo Ruffinelli nel 1607;<sup>103</sup> e, infine,

99. G 143, 1620.

100. Le due serie di ritratti vengono pubblicate da Giolito nello stesso anno (1550). La prima è composta dai seguenti effigiati: Ariosto, Bembo, il patrizio veneto Cipriano Morosini, il re di Francia Enrico II, la poetessa Laura Terracina, lo scrittore fiorentino amico di Doni Giovan Battista Gelli, Gesù Cristo e infine Doni stesso. A questo elenco immutato la seconda tiratura, che riporta la data di febbraio, vi aggiunge l'immagine di «Ludovico Piacentino», si tratta del poligrafo Ludovico Domenichi legato a Doni da una profonda amicizia poi sfociata in un'irreparabile ostilità. Sulla presenza del suo ritratto nella serie la critica si interroga tutt'ora: il suo inserimento a posteriori rende infatti più complesso afferrare il fine del progetto doniano. La novità doveva avere un certo impatto sulla genesi del testo, con Domenichi si inaugurava la categoria delle medaglie «D'archimia», le false che Doni annuncia in una lettera a Giovo nel 1547. Per la questione rimando al saggio di GENOVESE 2014, mentre per le immagini si veda BARTSCH, vol. 30, pp. 156-165.

101. Riguardo alla prima, si tratta di una delle ultime imprese di van Aelst, morto nel giugno dello stesso anno. Di *Battaglie del Vecchio Testamento* esistono infatti, ad oggi, due frontespizi differenti che riportano le due date del 1613 e del 1660, la prima nata dai torchi dell'editore fiammingo, la seconda dalla stamperia veneziana di Stefano Scolari. La scelta di quale delle due sia arrivata nella raccolta mariniana non può che ricadere sulla prima, sconfinando troppo la successiva ristampa dagli estremi biografici del poeta. Sulla serie e le sue versioni rimando a BARTSCH, vol. 35, part 1, p. 135 e sgg; per alcune notizie biografiche sull'editore fiammingo si veda anche BELLINI 1995, p. 557.

102. G 173, 1622. Fulco propone di anticipare la data al 1621, si veda FULCO in *La "Meravigliosa" passione*, pp. 204-205.

103. Le dimensioni ridotte delle immagini corrispondono esattamente alle parole mariniane, ma a confermare ulteriormente che sia questa la «picciola *Gierusalemme*» arrivata nelle mani del poeta sono le due ristampe successive del testo illustrato da Tempesta, entrambi edite, al contrario, in grande formato. Rimando alla bibliografia citata in precedenza alla quale aggiungo il catalogo *Donne Cavalieri incanti follia*; ma anche MARTINI 2013, pp. 213-231; e, per le immagini, BARTSCH, vol. 37, pp. 91-111 e 112-131.

una serie nominata nella lettera numero 139 con il titolo di *Vita di Romolo*, di cui non si ha, tuttavia, riscontro nei documenti. Completano l'insieme alcune «piccole figurine del Rosso» di cui informa Giovan Battista Ciotti nel 1623,<sup>104</sup> *suite* nata dal sodalizio tra Rosso Fiorentino e Jacopo Caraglio nel 1526,<sup>105</sup> nota come *Dei nelle nicchie*: «figurine» di appena 20 centimetri di lunghezza per la metà della larghezza, le cui ardite torsioni di corpi godettero di numerose ristampe e di circolazione estesa sul mercato.<sup>106</sup> Mentre per le «stampe di satiri lascivi» della lettera 170, dono offerto dal mittente (Simon Carlo Rondinelli) e di cui Marino sollecita l'invio, resta in dubbio l'entrata certa nelle casse del poeta. Qualora però questa fosse avvenuta, tra gli acquisti francesi figurerebbe anche una versione di quelle *Lascivie* già richiamate nelle pagine di questo volume.<sup>107</sup> In ultimo, va segnalato l'ingresso della famosa *Strage degli Innocenti* realizzata da Marcantonio Raimondi, a cui Marino allude richiamando il nome dell'*inventor* nella lettera 177, mentre resta irrisolto il caso del «pacchetto di figure del Franco»<sup>108</sup> della missiva 163, sul quale, a causa dell'eccessiva vaghezza dell'affermazione, non è possibile azzardare alcun tipo di ipotesi.

### 7.7 *La Battaglia dei Lapiti di Antonio Tempesta: una retrospettiva italiana*

In fin dei conti ne emerge un bilancio buono nel numero, per quanto non esaustivo sull'entità dell'intera raccolta, nella quale spiccano senz'altro le ricorrenze del Tempesta, maggiori rispetto a qualunque altro elemento della lista. Dell'incisore fiorentino Marino acquista i fogli guidato da un apprezzamento

104. G 177, 1623.

105. La data coincide con quella riportata sul foglio che raffigura la figura di Saturno; a questa si fa convenzionalmente corrispondere il momento di realizzazione di tutte le incisioni. Per questo si veda OBERHUBER 1999, p. 391.

106. Circolazione che si protrasse e rinnovò nel tempo: le matrici della serie vennero infatti riutilizzate a più riprese. In anni vicini a quelli di Marino confluirono nella bottega romana dell'editore-stampatore Francesco Villamena il quale ne mise a punto una nuova edizione, intervenendo sulle matrici stesse per modificarne lo stampo. Sulla fortuna della serie *Lo specchio dell'arte italiana*, vol. 1, cap. VI; per l'attività grafica di Rosso CARROL 1976. Sulla figura di Francesco Villamena rimando invece a GRELLE IUSCO 1989; TRINCHIERI CAMIZ 1994.

107. Vd. cap. 5 e bibliografia citata.

108. È plausibile che il «Franco» cui fa riferimento Marino in questo passo sia lo stesso a cui allude in una lettera inviata a Ciotti (G 132, 1619) in cui menzionava alcune «buone stampe vecchie» dell'artista. Probabilmente il poeta si riferisce al pittore e incisore veneziano Giovan Battista Franco, che ebbe un figlio anche lui incisore, Giacomo. Quest'ultimo, tra i due il più cronologicamente più vicino al poeta, non sarebbe senz'altro stato annoverato tra i «valenti maestri» di stampe «vecchie» di cui Marino richiedeva le carte. Su Giovan Battista Franco si veda BARTSCH, vol. 32.

sincero, dimostrando anche di aver acquisito con lo stile dell'artista una familiarità buona al punto da saper valutare da sé la qualità dei prodotti: di fronte a una serie di una *Vita di Romolo* ricevuta da Ciotti nel 1620 e passata come di mano del fiorentino Marino avvisa che «però non è originale del Tempesta, ma di sua invenzione intagliata in Fiandra»,<sup>109</sup> osservazione che trova riscontro puntuale nei cataloghi moderni, nei quali la *suite*, difatti, non compare.<sup>110</sup>

Inevitabilmente questa dimestichezza acquisita con il genere della stampa si riflette anche nella sua scrittura. Sebbene infatti nell'indagare il campo delle incisioni si debba tenere conto di uno scarto maggiore tra il Marino poeta e il Marino collezionista – tra le stampe che commissiona e i suoi scritti non esiste l'evidente cortocircuito di temi mitologici che si viene a creare con i disegni e con le tele da lui richiesti – nella sezione dei *Capricci* della *Galeria* l'impatto di questi oggetti sulla sua poesia è quanto mai evidente. Ai componimenti numeri 540, 541 e 542 della raccolta di liriche Marino volutamente informa il lettore che i testi posti a chiudere la sezione delle *Pitture* delle *Favole* descrivono delle stampe. Questi i titoli: la «Gerusalemme del Tasso *istoriata* da Bernardo Castello», una «Roma *intagliata in rame* dal Villamena», e un «Ritratto del Cardinal Borghese *in rame*». <sup>111</sup> La scelta è naturalmente utile al funzionamento dell'intero insieme-*Galeria*, per cui la terna di poesie 'capricciose' si trova in questo modo incastonata in una sezione che l'autore allestisce appositamente per saldare la prima parte della raccolta con la seconda. L'oggetto artistico della stampa crea così un ponte tra la sezione delle *Pitture* e quella delle *Sculture*, e le opere in chiaroscuro che Marino sceglie di descrivere hanno il compito di traghettare l'occhio del lettore dalla galleria policroma dei dipinti alla realtà monocroma dei marmi. Per accentuare la precisione efrastica di questi esempi, il poeta si avvale in questi tre testi di un lessico puntuale che, al momento della lettura, non lascia spazio a fraintendimenti sugli oggetti narrati. Accertato, dunque, è anche il riferimento agli oggetti cantati che, nell'ordine, sono la *Carta di Roma* di Étienne Du Pérac, la *Gerusalemme Liberata* di Tasso edita illustrata da Pavoni nel 1604 e, infine, il *Ritratto di Scipione Borghese* impresso dai torchi di Giovanni Orlandi nel 1605 di cui si è data notizia in precedenza (FIG. 8).<sup>112</sup>

L'immediatezza con cui è possibile individuare in questi versi mariniani alcune incisioni note è una caratteristica esclusiva della sezione dei *Capricci* e

109. G 139, 1620.

110. Non vi è traccia di *Una Vita di Romolo* in BARTSCH, voll. 35 1/2, né la più recente monografia di LEUSCHNER 2005, sembrerebbe accennare a una serie con questo soggetto.

111. Mio il corsivo nei titoli.

112. Per il ritratto vd. *supra*, cap. 3.

non sembrerebbe avere analoghi riscontri in altre sezioni della *Galeria*. Altrove la descrizione ecfraistica spesso si sfilaccia e il lessico non raggiunge la precisione di questi testi, dove il genere dell'oggetto artistico è al contrario enfatizzato agli occhi del lettore. Sulla base di queste considerazioni diffiderei anche del madrigale numero 73 dedicato a *La Battaglia de' Lapiti d'Antonio Tempesta*, che gli studi hanno in un primo momento ricondotto a un'opera di bulino.<sup>113</sup> Il testo tuttavia non regge il confronto con i versi contenuti nei *Capricci*. A esempio si propone una rapida lettura del sonetto dedicato alla *Gerusalemme del Tasso*, di cui si è ripercorsa in precedenza sommariamente la storia:

Movon qui duo gran fabri arte contr'arte  
emule a lite, ove l'un l'altro agguaglia,  
sì che di lor qual perda, o qual più vaglia,  
pende incerto il giudizio in doppia parte. 4

L'un cantando d'Amor l'armi e di Marte  
l'orecchie appaga e gl'intelletti abbaglia.  
L'altro, mentre del canto i sensi *intaglia*,  
sa schernir gli occhi e *fa spirar le carte*. 8

Scerner non ben si può qual più vivace  
esprima, *imprima* illustri forme e belle,  
o *la muta pittura*, o la loquace. 11

Intento a queste meraviglie e quelle  
dubbioso arbitro il mondo ammira e tace,  
là le glorie d'Apollo, e qui d'Apelle.<sup>114</sup> 14

In questo caso giochi verbali e i *topoi* retorici richiamano esplicitamente l'edizione illustrata del poema che lo stesso pittore genovese aveva chiesto a Marino di omaggiare con dei versi nel 1604. Mosso dall'esplicita committenza dell'amico, il poeta insiste nel rimarcare l'oggetto della lode: al Tasso cantore delle armi «d'Amor» e «di Marte» fa corrispondere il Castello 'intagliator' dei «sensi» e all'«espressione» poetica del primo contrappone l'«impressione» delle «illustri forme e belle» del secondo, tanto che, già alla fine della prima terzina, il gioco chiasmico non confonde il lettore, il quale sa di dover interpretare la

113. Si veda *Galeria* 2005, p. CCLXV.

114. *Galeria* 540; miei i corsivi. Il sonetto è stato commentato in più sedi; tra queste ricordo anche METLICA 2007.

«muta pittura» di cui parla il poeta nella prima terzina con le «carte» spiranti che chiudono la quartina precedente. Insomma, la scrittura mariniana non poteva essere più fedele al prodotto descritto.

Diversa invece la descrizione della *Battaglia de' Lapiti* del Tempesta collocata nella sezione delle *Pitture*.

Chi non sa come in vero	
possa da lo spavento uscir diletto	
e l'orrore esser bello	
miri qui, di <i>pennello</i>	
bellicoso e guerriero	5
mirabil magistero,	
de la guerra sanguigna il crudo aspetto.	
Vedrà nel fiero oggetto	
(miracolo d'artefice sagace)	
ira ch'alletta e crudeltà che piace. <sup>115</sup>	10

Il tema del conflitto tra Centauri e Lapiti non è estraneo all'opera dell'incisore,<sup>116</sup> ma il testo del madrigale è chiaramente privo di quella puntualità lessicale che caratterizza invece il sonetto precedente. L'enfasi con cui Marino descrive le belle forme realizzate dall'artista che ritraggono il momento tragico della battaglia inscena una dicotomia tra orrore e diletto che quasi ruba il palcoscenico all'oggetto d'arte in questione e, a differenza di quanto emergeva per le illustrazioni di Bernardo Castello del poema tassiano, nessuna precisazione da parte del poeta lascia intendere che il madrigale faccia riferimento a una stampa.

Nel 1622, inoltre, Marino affermava che dell'artista possedeva già quasi tutte le «più picciole bagattelle»,<sup>117</sup> e affermava di averne allestito un «gran libro particolare»,<sup>118</sup> mentre, due anni prima, ne aveva elogiato la straordinaria capacità di invenzione, enumerandolo nella rosa di coloro che riteneva i migliori «maestri che posseggono eccellenza di disegno».<sup>119</sup> Stupisce quindi

115. *Galeria* 73; mio il corsivo.

116. Tempesta riproduce il soggetto in un'illustrazione realizzata per un'edizione delle *Metamorfosi di Ovidio*, esemplare identificato dagli studi mariniani (vd. *Galeria* 2005, in appendice *Le opere di figura*), e in due disegni dei quali uno conservato a Lipsia, Museum der Bildenden Kuste, l'altro passato all'asta per il mercato di Christie's e per cui rimando a LEUSCHNER 2005, pp. 509-510.

117. G 168, 1622.

118. *Ibidem*.

119. G 138, 1620.



che il poeta, il quale dimostra di avere giudizio positivo dell'opera di Tempesta e che da Parigi lavora assiduamente per completare il catalogo delle opere in suo possesso, al momento in cui ne elogia le carte non alluda affatto alle sue abilità incisive, e che non scelga, per farlo, soggetti di caccia o di genere – nei quali senz'altro sapeva che la capacità d'invenzione del pittore aveva dato alcune delle sue prove migliori sul finire del XVI secolo.<sup>120</sup> Questa apparente negligenza nel predisporre qualche spia che, sul modello dei tre sonetti dei *Capricci*, avrebbe potuto esaltare al meglio le linee dell'artista, resterebbe ingiustificata se non fosse per il rinvenimento di un piccolo olio su rame (FIG. 25 e TAV. 19), acquistato in anni recenti sul mercato dell'arte con attribuzione proprio all'artista fiorentino, che testimonia la diffusione dell'iconografia lodata da Marino nel madrigale anche su supporto dipinto.<sup>121</sup> L'oggetto ritrae infatti una *Battaglia di Centauri e Lapiti* in piccole dimensioni (35 × 42 cm), realizzata su modello di un disegno di sua mano oggi conservato al Museo di Lipsia (FIG. 26) e attribuibile, per caratteristiche stilistiche,<sup>122</sup> alla produzione giovanile dell'artista. Dopo anni di formazione romana svolta nei cantieri ad affresco sotto Gregorio XIII, Tempesta si dedica a un periodo di grande sperimentazione tecnica su supporti di vario genere, dal legno, al rame, alla pietra,<sup>123</sup> e il quadretto in questione potrebbe essere proprio uno di questi oggetti licenziati dalla sua bottega: d'altra parte la fisionomia dei soggetti, la scena concitata e la riproduzione in controparte della versione cartacea confer-

120. Si veda su questo soprattutto il contributo di LEUSCHNER 2003.

121. Si veda PANDOLFINI 2011.

122. Il disegno, così come il dipinto su rame, non possiede datazione certa. Leuschner, a cui si deve la pubblicazione del foglio conservato al museo di Lipsia, propende per una collocazione precoce nella produzione artistica di Tempesta, e osserva: «Die vergleichsweise unsichere räumliche Inszenierung, vor allem aber der noch nicht sonderlich flüssige Federstrich deuten darauf, dass das Leipziger Blatt nicht zu spät in Tempesta's Karriere eingeordnet werden sollte»; LEUSCHNER 2005, p. 511. Al contrario, non ci sono osservazioni rilevanti a questo proposito per ciò che riguarda il dipinto passato all'asta, per cui rimando ancora alla scheda redatta da Franco Moro in PANDOLFINI 2011.

123. Il genere della pittura su pietra nella produzione artistica di Antonio Tempesta è stato affrontato da COLLOMB 2012, soprattutto pp. 197-203. L'autrice osserva che «Antonio Tempesta est sans doute l'un des premiers artistes à peindre sur des supports semi-précieux, peut-être sous l'influence de son maître Jan van der Straet, à Florence et à Rome». La diffusione di opere di questo genere attribuite a Tempesta è attestata dalle voci di inventari di grandi collezioni coeve, come quella sabauda e Borghese, per citarne alcune; tra gli acquirenti più precoci si contano anche i nomi di Rodolfo II e Alessandro Peretti Montalto. Dalla panoramica riportata da Collomb si intende una circolazione estesa di queste opere sul mercato, non solo italiano. Sull'argomento si veda anche BAKER-BATES CALVILLO 2018.

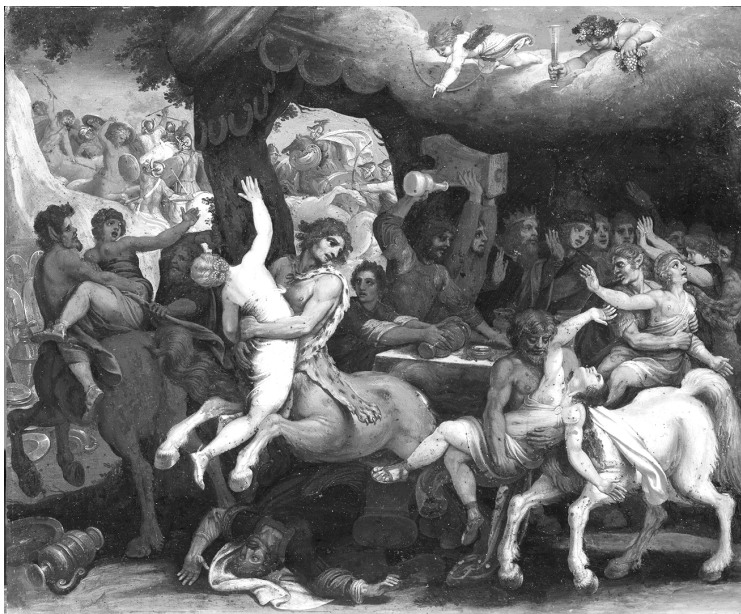


FIG. 25 Antonio Tempesta, *Lotta tra Centauri e Lapiti*, olio su rame, 35 × 42 cm, Firenze, mercato antiquario, ultimo decennio del Cinquecento ca.



FIG. 26 Antonio Tempesta, *Battaglia dei Lapiti e dei Centauri*, disegno (penna e pennello marrone), 25,1 × 42,1 cm, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. NI. 279, ultimo decennio del Cinquecento ca., © 2020. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

mano pienamente l'ascrizione dell'oggetto al *corpus* delle opere dell'artista.<sup>124</sup> Marino, in conclusione, potrebbe aver visto un simile quadretto raffigurante il soggetto della *Battaglia* prima della sua partenza per Parigi nel 1614, in anni ancora italiani, iniziando lì quella raccolta delle opere del Tempesta che cercò di portare a compimento dalla corte francese, avanzando richiesta dei pezzi mancanti ai suoi corrispondenti di penna.

In definitiva gli itinerari del collezionismo francese conducono nuovamente a traiettorie italiane, o, con maggior esattezza, romane, quasi a ribadire ulteriormente il peso degli interessi giovanili sul Marino più maturo, poeta ormai laureato alla corte di Parigi. Un'ultima considerazione, inoltre, va a favore della veridicità della penna mariniana, poiché innegabilmente tanto i testi nati in lode di incisioni, come quelli contenuti nei *Capricci*, quanto il madrigale 73 dedicato alla *Battaglia de' Lapiti*, se si accetta la corrispondenza con il piccolo olio su rame di cui si è detto, segnalano non casuali aderenze con le immagini cui fanno riferimento. È la prova tangibile della conoscenza, visiva e mnemonica, che il poeta aveva delle opere di cui tesseva le lodi, la cui concretezza a volte affiora nei percorsi metamorfici dei suoi testi, riemergendo dalle molteplici fasi di riscritture con riferimenti concreti come quello al «*pennello / bellicoso e guerriero*» dei versi 4 e 5 del madrigale 73: allusione che, alla luce di quanto argomentato fin qui, dovrà essere considerata molto meno metaforica di quanto sembra.

124. Il rapporto tra la produzione grafica dell'artista e questo genere di oggetti è molto stretto. Generalmente i soggetti scelti da Tempesta per i supporti su rame erano scene concitate, dalla composizione complessa e dinamica (battaglie, scene testamentarie) frequentemente riprodotti per disegni e incisioni. Rimando ancora a COLLOMB 2012.



8.1 *Finire dall'inizio: la cerchia romana dei Crescenzi*

Benché Marino muoia a Napoli il 26 marzo del 1625, l'omaggio più sentito alla memoria del poeta ebbe luogo a Roma il 7 settembre dello stesso anno. In quell'occasione gli accademici Umoristi allestirono un'orazione funebre a palazzo Mancini al Corso, lì dove ventitré anni prima era nata l'Accademia romana con il patrocinio dei fratelli Crescenzi e del padrone di casa, Paolo Mancini, loro amico.<sup>1</sup> L'evento del 7 settembre,<sup>2</sup> più che un omaggio al poeta, figura ormai di fama europea, fu una mossa con cui si rivendicava l'affiliazione di Marino all'istituzione capitolina, che per l'occasione vestì a lutto la sala principale del palazzo, solitamente adibita alle riunioni degli accademici. Gli Umoristi onoravano così la memoria di chi, per anni e nonostante il lungo soggiorno francese, aveva continuato a vedere in Roma il punto di arrivo della propria carriera. Dopotutto, si è visto come Marino, nel periodo di lontananza dall'Urbe, abbia intrattenuto sempre fitti contatti epistolari con gli amici conosciuti nelle corti italiane, tanto più con quelli afferenti alla cerchia romana, ai quali rivolge lettere dai toni intimi e affettivi. E non solo per la memoria del quinquennio trascorso al servizio del cardinale Aldobrandini, ma perché della città in cui

1. Di questa figura le fonti forniscono una biografia esile, ne segnalano il servizio militare svolto per Pietro Aldobrandini durante lo scontro con Ferrara nel 1598, da cui rientrò vincitore, ma non ricordano che, prima di essere nominato cavaliere delle guardie a cavallo, amava evidentemente intrattenersi in dilettantesche esibizioni teatrali, passione che condivideva con i due figli di Ottaviano. Mancini è di origini romane e riceve una formazione umanistica all'interno del Collegio Romano. Dopo aver militato al servizio di Pietro Aldobrandini, nominato cavaliere delle guardie a cavallo negli anni della devoluzione ferrarese, si sposa con Vittoria Capozzi, figlia di Vincenzo, il 7 febbraio del 1600, da cui ebbe due figlie femmine. Queste le informazioni fornite dalla fonte più vicina a lui, la biografia di Giovan Battista Rossi detto l'Eritreo, per cui si veda *Pinacotheca*, pp. 31-32; su di lui anche Girolamo Tiraboschi in *Storia della letteratura italiana del Cavalier Girolamo Tiraboschi*, 1785, libro I, a p. 39.

2. L'evento è stato ripercorso da Maurizio Fagiolo dell'Arco nel 1996 e, più di recente, da Clizia Carminati nell'edizione critica della vita di Biacca; cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1996 e BAIACCA [1625] 2011.

vestì per la prima volta gli abiti del poeta ufficiale, il napoletano continuò sempre ad alimentare il dibattito culturale anche a distanza, raccogliendovi negli anni i pezzi della propria collezione di opere d'arte, che vi rimase, in parte, anche dopo la sua morte.

L'attaccamento del poeta alla realtà capitolina deriva dall'affinità intellettuale che lo legò, da sempre, agli accademici romani, e anzitutto ai suoi mecenati della prima ora, i membri della famiglia romana dei Crescenzi, con cui stabilì un sodalizio fraterno il cui impatto si registra sia sulle sue opere prime – come le *Rime* del 1602, consacrate, come si è più volte detto, alla benevolenza dei suoi protettori<sup>3</sup> – sia sulle ultime. Se infatti i nomi di Crescenzo e Francesco Crescenzi si ritrovano nelle volontà testamentarie di Marino – quel documento che Fulco pubblicò sul finire degli anni settanta del secolo scorso tante volte richiamato in queste pagine – è perché il poeta onorava così, con un ultimo atto di riconoscenza, un legame d'amicizia e collaborazione che durava, a quel punto, da ormai vent'anni.

Necessario allora, prima di inoltrarsi nelle vicende testamentarie degli oggetti mariniani, delineare brevemente i profili dei fratelli Crescenzi e il contesto che si creò attorno a loro nel cuore della Roma di primo Seicento. I due, figli di Ottaviano e Sallustia Cerrini, provenivano dal ramo cadetto della famiglia patrizia dei Crescenzi, erano cugini alla lontana dei figli di Virgilio Crescenzi<sup>4</sup>

3. La *Lira*, ad esempio, conserva i ricordi dei primi anni trascorsi in casa dei fratelli: a partire dalla consacrazione delle *Rime* a Melchiorre ed amici nel 1602, alla stampa del 1614, arricchita delle quattro *Lagrima* in memoria di Melchiorre e di un sonetto dei *Capricci* indirizzato a Crescenzo. Questi testi risalgono evidentemente tutti al periodo torinese, come provano le occorrenze per le quali nascono e vale a dire la morte di Melchiorre, venuto a mancare nel 1612, e il viaggio di Crescenzo alla volta di Gerusalemme nello stesso anno. Cfr. *Lira*, vol. I, p. 148, 154; vol. II, pp. 187-188, 293.

4. A risvegliare l'interesse per il ramo cadetto della famiglia Crescenzi, più trascurato di quello dei discendenti di Virgilio (per cui si veda PUPILLO 1998 e SPEZZAFERRO 1985) sono stati in primo luogo gli studi caravaggeschi che si sono imbattuti nel nome di Melchiorre ricostruendo la storia delle opere del pittore lombardo nella Cappella Contarelli. Una serie di contributi di Lothar Sickel ha in seguito evidenziato la necessità di affrontarne la storia; SICKEL 2003, SICKEL 2005a. Il ricco fondo familiare si trova nell'Archivio di Stato Capitolino ora nuovamente inventariato. Virgilio occupava la zona adiacente al Pantheon, mentre poco distante, in via del Seminario, Ottaviano costruiva il proprio palazzo di famiglia. I due Crescenzi lavorarono contemporaneamente alle rispettive abitazioni e Della Porta fu coinvolto attivamente nel cantiere di lavori, che arrivò a interessare anche la fontana adiacente alla «Rotonda». Gli interventi per il palazzo in via del Seminario anticipano quelli che coinvolsero palazzo Crescenzi alla Rotonda; di questo ha parlato Marco Pupillo in DONADONO 2006, pp. 15-32. Non è chiaro il grado di parentela che legava Ottaviano a Virgilio, un albero genealogico che delinea i legami tra i due rami si conserva nell'Archivio di Stato di Roma, riprodotto in SICKEL 2003.

## 8. ROMA (EPILOGO)

e, nelle loro vite poco favorevoli alla stabilità, manifestarono una forte attitudine alle arti e alle lettere e una spiccata propensione per la vita mondana dell'Urbe.<sup>5</sup> Il maggiore dei due, Melchiorre, ricevette una tradizionale formazione umanistica e, inizialmente introdotto agli studi giuridici, entrò al servizio di Pietro Aldobrandini nel 1595. Poiché però visibilmente incline a una condotta laica, decise nel 1607 di spogliarsi del titolo del chiericato acquistato per volere genitoriale,<sup>6</sup> e di concludere i suoi giorni da marchese tra le residenze abruzzesi e romane.<sup>7</sup> Crescenzo seguì le orme del fratello maggiore, di cui condivise formazione, interessi e amici.<sup>8</sup> Intellettuale aristocratico, amante del teatro e intenditore d'arte, venne insignito del titolo di marchese di Montorio al Vomano nel 1597 e anche lui morirà senza lasciare eredi maschi (ebbe Tancredi da una relazione clandestina, il quale morì però giovanissimo all'età di soli ventun anni).<sup>9</sup> I documenti ne tratteggiano un profilo da avventuriero,<sup>10</sup>

5. Crescenzo (1579-1641), Melchiorre (1585-1613). I due fratelli avevano tre sorelle: di Livia, Laura e Fenicia, si ignorano le rispettive date di nascita e morte. Laura andrà in sposa nel 1590 a Massimiliano Caffarelli, Fenicia prenderà i voti e verrà accolta nel monastero delle Oblate di Santa Francesca Romana, sarà lei a occuparsi della seconda figlia di Crescenzo, Anna, come testimoniano alcune ricevute di pagamento a lei rivolte per beni di sostentamento a favore della nipote. A Fenicia Marino dedicherà una canzonetta, *La Pietà, Lira*, vol. I, p. 203.

6. Il fondo capitolino conserva una lettera firmata da Pietro Aldobrandini che informa dell'acquisto del titolo, cfr. ASC, Tomo 14, *Lettere Crescenzi*, c. 309.

7. Melchiorre muore il 26 agosto del 1612, vd. SICKEL 2005a, p. 40 n. 29.

8. Di lui gli studi hanno parlato poco: dopo le prime linee essenziali tracciate da Sickel, solo un intervento di Patrizia Tosini ha riservato al nobile romano lo spazio di analisi che merita; cfr. TOSINI 2013.

9. Nato da una relazione clandestina, di Tancredi non si ha nessun atto di nascita. Al contrario, esiste un necrologio del 15 dicembre del 1624 in cui si cita il nome del figlio di Crescenzo; si veda SICKEL 2003, p. 42, nota 42.

10. Crescenzo non solo intraprese un viaggio in medio Oriente, ma di questo tenne anche un resoconto scritto, del quale purtroppo non rimane traccia. A dirci della sua permanenza a Gerusalemme e a Istanbul sono alcuni carteggi indirizzati per lo più al fratello, il quale veniva così informato tramite terzi delle tappe di Crescenzo. Grazie a una lettera di Cesare Saraceni, cancelliere del console veneto di Siria, sappiamo che il 14 ottobre del 1613 Crescenzo era a Gerusalemme, e che, passando per Alessandria, si sarebbe messo sulla via dell'Italia (ASC, Tomo, 14, ottobre 1613). I versi della *Lira* intitolati *Al Signor Crescentio Crescentii del ritorno di Terra Santa* non devono trarre in inganno: Marino, evidentemente al corrente dei viaggi dell'amico, non allude al suo rientro a Roma, ma esorta Crescenzo a rientrarvi al più presto, «Si lagna il Tebro; e Roma tua t'aspetta, / Che di sacre memorie ha pur gran parte. / Vienne, e se pur Gierusalem t'alletta, / Lei non sol rivedrai ne le mie carte, / Ma de l'eccesso suo l'alta vendetta», conclude con un'auto-referenziale allusione alla *Gerusalemme* che non avrebbe mai consegnato alle stampe. È chiaro che i versi siano entrati *in extremis* nella raccolta, ovvero nel biennio 1613-1614. Per

ma informano anche che la sua vita subì un arresto dopo una serie di sfortunati lutti: persa la madre Sallustia nel 1608, il fratello Melchiorre nel 1612 e il padre Ottaviano nel 1618, si ritrovò da solo a dover gestire gli affari di famiglia. Presa allora in moglie nel 1629 Costanza Toscanella, si trasferì a palazzo Zuccari in via Gregoriana, acquistato dal padre di lei, Marcantonio, nel 1609.<sup>11</sup> Crescenzi, che a quel punto aveva quasi cinquant'anni e che aveva sempre rifuggito il matrimonio, nell'unione con Costanza riponeva la speranza di dare alla luce un erede, ma la coppia ebbe una sola figlia, Anna.<sup>12</sup>

La critica ha chiarito il ruolo culturale dei due Crescenzi solo di recente, ritagliando loro lo spazio che meritano in un momento storico in cui erano piuttosto i discendenti di Virgilio Crescenzi a padroneggiare la scena romana; Giovanni Battista in particolar modo, il pittore naturamortista e intendente d'arte di formazione roncalliana che, proprio al Pantheon, impartiva lezioni ai «diversi giovani, che alla pittura erano inclinati»,<sup>13</sup> come ricorda Giovanni Baglione.<sup>14</sup> Da parte loro i figli di Ottaviano godevano di una formazione altrettanto erudita e, se Giovan Battista Crescenzi fu all'avanguardia per la diffusione delle arti del tempo, Melchiorre e Crescenzi si qualificarono, dal canto loro, quali promotori dell'Accademia degli Umoristi, istituzione che sarà, da lì in avanti, la culla delle lettere capitoline. Dal nucleo originario di intellettuali che si riunivano in casa loro già negli anni novanta del Cinquecento – tra cui l'amico e servitore Gaspare Salviani, Battista Guarini e Marino stesso – nasce infatti il 10 aprile del 1600 in casa Mancini l'Accademia dei «Begli Umori»,<sup>15</sup> primo nome

il carteggio di viaggio rimando a TOSINI 2013 (soprattutto pp. 60-61) che ne ha riportato un esaustivo riepilogo.

11. Marcantonio era uomo di fiducia dei Ludovisi e di Filippo Colonna, SICKEL 2013, pp. 22-23.

12. Anna nasce nel 1630, un anno dopo le nozze di Crescenzi e Costanza. Andata in sposa al fratello del procuratore del padre, Michelangelo Bonifaci, Anna sarà al centro di una lunga controversia che interesserà proprio l'eredità di Crescenzi, ma su questo si tornerà a riflettere a breve. Si veda Sickel in *Caravaggio e i letterati*, p. 42.

13. BAGLIONE 1642, p. 364.

14. È tutto fuorché chiusa la discussione che si interroga sulla dicitura più corretta per parafrasare quell'«Accademia di virtù» – come la definisce il biografo – che il giovane Crescenzi teneva in casa sua per la formazione di aspiranti artisti. La definizione mette tutt'ora in crisi la critica, la quale interpreta l'Accademia nei termini di un'istituzione oppure, talvolta, nei termini di riunioni durante le quali Crescenzi impartiva lezioni di pittura dal vero. Su questo si veda soprattutto Pupillo in *Intrecci virtuosi*, pp. 169-180.

15. Per la data fondativa dell'Accademia si fa riferimento alla precisazione di Maria Fiammetta Iovine, la quale riporta la fonte di Pietro della Valle, accademico umorista; si veda Iovine in *Le accademie a Roma nel Seicento*, pp. 27-42, n. 5. Per il nome dell'istituzione trovo significativa una missiva che Salviani invia a Melchiorre Crescenzi già nel 1590, di cui riporto un estratto: «Io non sono stato tanto umorista in tempo di mia vita mai, quanto



## 8. ROMA (EPILOGO)

della futura Accademia degli Umoristi. I suoi rappresentanti partecipavano alla vita culturale romana in tutti i suoi aspetti, con particolare riguardo per le mascherate carnevalesche, le messinscene teatrali e le commedie ridicolose che prendevano vita tra le strade di Roma e le case patrizie,<sup>16</sup> motivo di intrattenimento per l'aristocrazia capitolina tramite il quale si accedeva a un prezioso momento di scambio con poeti, amanti del genere e artisti – tra cui Giulio Stella, il Cavalier d'Arpino e Orazio Gentileschi, all'occasione pronti a vestire i panni degli attori.<sup>17</sup> Melchiorre stesso, testimoni alcuni rinvenimenti epistolari, partecipava in maschera a queste messinscene. Presto dunque, già prima dello scoccare del nuovo secolo, casa Crescenzi divenne ricetto di intellettuali di passaggio per Roma, e da lì si alimentò negli anni una circolazione di uomini di arti e lettere destinata a crescere esponenzialmente e a ramificarsi nei maggiori centri culturali italiani. Dal momento della sua ufficializzazione in avanti l'Accademia intraprese dunque un percorso che ne fece il centro propulsore della cultura letteraria capitolina e la sua storia, fatta di alti e bassi, di scissioni e conflitti interni,<sup>18</sup> vivrà momenti di rilancio importanti che segneranno il corso della nuova poetica seicentesca. Ciò che tuttavia assume un ruolo importante per la vicenda mariniana è la presenza di Melchiorre e Crescenzo nella parabola dell'Accademia: presenza costante e significativa, non solo perché i due fratelli – fini intellettuali – condividevano con i loro amici accademici umoristi i medesimi interessi, ma soprattutto perché in più occasioni saranno

sono stato sin adesso, per non haver havuto che fare, et la maggior parte del tempo me ne son andato sperso, et se in questo tempo non havessi havuto il S. Cav.r suo padre, con il quale molto spesso vo a far servitù, non so come mi l'havessi passata», ASC, Tomo 14, c. 100, 14 febbraio 1590, mio il corsivo. Per la questione sia permesso il rimando a TOMEI 2022. Sull'impresa degli Umoristi, una nuvola da cui piove acqua su un mare in tempesta, siglata dalla citazione lucreziana *Redit agmine dulci*, il poeta napoletano scriverà un componimento in *Lira*, vol. II, *Capricci* 20. Per l'emblema vd. NARDONE 2018; ma anche Iovine in *Le accademie a Roma nel Seicento*.

16. Il legame tra la prima Accademia umorista e le feste carnevalesche è argomentato in LAIENA TOMEI 2023.

17. D'Arpino aveva fondato nella sua residenza in via del Corso un'Accademia dove teneva abitualmente messinscene teatrali, l'argomento è stato oggetto di riflessione recente di Andolina in *Caravaggio e i letterati*, pp. 13-19, (si veda anche *infra*); e ivi, Terzaghi pp. 79-97. Lothar Sichel, commentando il coinvolgimento più o meno impegnato dei pittori nelle recite all'improvviso, sulla base di un documento ritrovato nell'Archivio Storico Capitolino di Roma, ci informa che anche Orazio Gentileschi prendeva parte alle recite dei comici Gelosi, e già nel corso della primavera del 1590. Per il ruolo di teatrante di Gentileschi per le esibizioni dei Gelosi nell'estate del 1590 rimando dunque a Sichel in *Caravaggio e i letterati*, pp. 193-197.

18. Sarà principalmente la cultura marinista ad essere oggetto di dibattito nel consesso umorista. Sulla storia dell'Accademia si veda soprattutto RUSSO P. 1979.

di concreto sostegno a letterati e intellettuali. Si giustifica così il lascito nelle loro mani dei beni del poeta.

## 8.2 *Guarini, Marino e un programma per le arti a Roma*

Prima di Marino fu Guarini a beneficiare della protezione di casa Crescenzi. Il letterato ferrarese frequentò via del Seminario fin dai suoi primi soggiorni romani entrando in contatto epistolare con Melchiorre già nel 1593.<sup>19</sup> Gli scambi tra loro provano di una profonda affinità intellettuale, di un'amicizia affettuosa e di un dialogo alla pari,<sup>20</sup> e confidano che il patrizio romano aprì spesso al ferrarese le porte del suo palazzo offrendogli ospitalità durante i suoi soggiorni capitolini.<sup>21</sup> Il maggiore dei figli di Ottaviano fu evidentemente per Guarini consigliere, sostenitore, e il tramite che rese più agevoli i contatti con l'*élite* intellettuale romana, tanto che non fu casuale che nel 1611, in un momento in cui la sua carriera era giunta al proprio epilogo<sup>22</sup> (il *Pastor fido*, faceva parlare di sé da ormai trent'anni)<sup>23</sup> e la culla della cultura capitolina scalpitava per attrarre a sé il ferrarese, Guarini viene insignito del titolo di Principe dell'Accademia umorista.

Questo breve *excursus* serve a dimostrare che la parabola guariniana è in realtà gemella, nei tempi e nelle dinamiche, di quella mariniana: difatti anche il poeta napoletano, dopo essere entrato in contatto con la famiglia romana di

19. Se ne è tornato a parlare recentemente in occasione del lavoro di riassetto e riordinamento dell'epistolario guariniano, si vedano a questo proposito le ricerche di Elisabetta Selmi, SELMI 2010. Dal carteggio emerge innanzitutto il tenore affettivo con cui il poeta si rivolge al prelado, e che coinvolge spesso tutti gli esponenti di casa Crescenzi, vd. AVELLINI MICHELACCI 2009. È tuttavia sempre a Melchiorre che Guarini si rivolgerà dichiarandosi «servitore obbligato, affezionato che intendo di essere alla sua bontà, alla sua gentilezza, alla sua nobiltà non men di costumi che di sangue. Questa sarà commune col cavalier mio signore, col signor Crescenzio, col signor mio compare e con la signora comare, tutti miei signori singolarissimi», lettera del 12 aprile 1599, cito da *Opere di Battista Guarini*, p. 149.

20. Nelle lettere Guarini informa il nobile romano dei suoi progressi, gli fornisce aggiornamenti sulla genesi delle sue opere, gli invia il proprio materiale richiedendogliene la lettura. Melchiorre, a sua volta, promuove il poeta nell'ambito delle sue cerchie. Si veda AVELLINI MICHELACCI 2009.

21. La prova che il poeta depositasse in casa di Melchiorre i suoi effetti personali è in una lettera dell'8 dicembre del 1595 in cui, da Venezia, Guarini chiede a Crescenzi che «le mie robe mi sien mandate quanto più tosto»; cfr. *Opere di Battista Guarini*, p. 153.

22. Il poeta sarebbe morto di lì a un anno, si veda SELMI 2003.

23. L'innovazione della poetica guariniana non fu infatti immune dalle critiche. Le prime colpirono il poeta in un momento molto precoce della diffusione del testo e videro il professore padovano Giasone De Nores capeggiare il coro di voci che si sollevò in opposizione alla favola pastorale del ferrarese. Sulle dinamiche del dibattito rimando a PERRELLA 1973, soprattutto cap. I.

## 8. ROMA (EPILOGO)

accoglienza nei primi anni della sua carriera, ne fu riassorbito proprio sul finire della sua esistenza. In entrambi i casi il rientro dei poeti nella cerchia dei Crescenzi e nei ritrovi umoristi palesa il desiderio della comunità romana di ricondurre i due all'interno del loro bacino intellettuale in momenti di rilancio per la cultura letteraria europea. Forti della posizione centrale assicurata da Roma, gli Umoristi palesarono presto un impegno partecipato nel definire un programma culturale chiaro, dal respiro nazionale e dunque estendibile ben al di fuori dell'Urbe. Per questo, negli scambi epistolari degli accademici romani dei primi anni del secolo, la riflessione sui prodotti della cultura coeva è centrale, e anzi manifesta la necessità di definire una nuova *koiné* letteraria adattabile ai registri più vari della prosa e della poesia (sacra o profana), in grado di misurarsi con i grandi miti antecedenti dell'epica e di equipararli, pur restando però al passo con i tempi. La sfida richiedeva di accogliere non solo l'eterogeneità di linguaggi artistici presenti sul territorio italiano – una rete di forme diffuse che ormai aveva assunto una dimensione sovraregionale<sup>24</sup> – ma anche l'intersecarsi continuo di questi con la finzione scenica. Attraverso quindi «una strategia collettiva di scelte individuali e di poetica»,<sup>25</sup> l'obiettivo era soddisfare le aspettative della società contemporanea delle arti e, per fare questo, si affidarono a prodotti e nomi autorevoli, come quelli di Guarini appunto, e di Marino negli anni a seguire.

In questo complesso progetto politico-culturale il ruolo dei figli di Ottaviano agiva attivamente. Laddove l'esperienza dei cugini del Pantheon, discendenti di Virgilio, viaggiava in direzione dello sviluppo artistico capitolino – in un contesto cittadino in cui la pittura aveva già i suoi ufficiali luoghi di accoglienza, come quelli dell'Accademia di San Luca e dei Virtuosi al Pantheon<sup>26</sup> –

24. Ne ha discusso SELMI 2010, a cui rimando anche per i riferimenti puntuali ai testi che hanno permesso di argomentare questa intuizione.

25. Ivi, p. 48.

26. Sui conflitti, i rispettivi indirizzi e i compiti svolti dalle due accademie si veda Corso in *Intrecci virtuosi*, pp. 111-123; ma soprattutto gli studi di Vitaliano Tiberia, nello specifico per gli anni di interesse TIBERIA 2002. La Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, più nota come Accademia dei Virtuosi del Pantheon, nasce nel 1542 per promuovere attività caritatevoli. Devoti a San Giuseppe, i membri erano per lo più esponenti del ceto artistico e artigiano, ai quali veniva ciclicamente affidata la decorazione della loro cappella al Pantheon. Dal 1590 al 1595 l'Accademia attraversò un momento di crisi di cui si ignorano le cause, mentre era di nuovo pienamente in attività quando si formò l'Accademia umorista. Per la sua storia rimando nuovamente a TIBERIA 2002. A questa prospettiva bifocale dovuta alla compresenza dei centri di San Luca e dei Virtuosi, Giovan Battista Crescenzi apportava il contributo dei suoi insegnamenti tenendo lezione di pittura e architettura in casa sua. Giovanni Baglione ne parla nella biografia dell'artista, e Marco Pupillo è tornato di recente sull'argomento chiarendo la terminologia utilizzata dal biografo, si veda *Alla ricerca dell'accademia dei Crescenzi*, in *Intrecci virtuosi*, pp. 169-179.

Melchiorre e Crescenzo mettevano invece a frutto la loro propensione per le lettere e, in un momento storico in cui le associazioni letterarie languivano, in attesa del *revival* del nuovo secolo,<sup>27</sup> facilitavano ai promettenti intellettuali in arrivo a Roma l'ingresso agli incontri che avvenivano in casa di Paolo Mancini.<sup>28</sup> L'immissione di entrambi nella cerchia di Mancini fu dunque un passaggio naturale, e se Melchiorre ne fu il primo tramite, spettò a Crescenzo svolgere lo stesso ruolo del fratello maggiore quando poi, nel 1612, questi venne a mancare.

Si capiscono allora una serie di ricorrenze che corredano la biografia e l'opera mariniana. Marino, legato ai Crescenzi fin dal 1600, non solo seguì l'Accademia nel momento della sua fondazione, ma anche una volta lasciata Roma continuò a collaborare ai progetti di quelli che lui stesso definisce «amici antichi».<sup>29</sup> Così, in una lettera scritta da Torino a Salviani, il poeta conferma la sua partecipazione a un'antologia lirica che il principe in carica, Guarini, allestiva proprio in quegli anni. Reduce dalla carcerazione sabauda e ancora ferito per la «perdita delle scritture» che gli erano state sottratte durante il periodo di reclusione, Marino avvisa Salviani a Roma che «non avendo meco gli originali, dalla ferraggine di certi frammenti e residui poetici avanzatimi nella memoria, ho cavato un numero di sonetti, i quali le mando; ed hovvene messi alcuni degli antichi, acciocché, dopo l'essere andati attorno molto maltrattati, compariscano pure una volta corretti».<sup>30</sup> L'allestimento della silloge doveva presentare al mondo delle lettere l'insieme degli accademici come gruppo unitario, identificabile per caratteristiche specifiche, come l'eterogeneità delle forme liriche adottate – mariniste e non – e l'omogeneità della poetica.

27. Quello che dai Lincei in avanti le avrebbe portate ai trionfi dell'Arcadia. L'Urbe per un momento non sembrerebbe aver avuto un luogo sufficientemente capiente in cui ospitare il dibattito letterario. Le esperienze degli Incitati e dei Vogliosi, nate in seno al Collegio Clementino, non ebbero una risonanza estesa al territorio nazionale assimilabile a quella che produssero, negli anni a seguire, le iniziative umoriste. Si veda MAYLENDER, vol. III, pp. 481-482; e vol. V, pp. 198-200.

28. Dei rapporti dei due Crescenzi con gli Umoristi si hanno prove in numerosi scambi epistolari, si veda per questo RUSSO P. 1979, AVELLINI 1982, ALEMANNI 1995 e della stessa il contributo in *Le accademie a Roma nel Seicento*, pp. 27-42.

29. La citazione è mariniana da una lettera scritta da Torino a Gaspare Salviani: «Succedendo l'effetto (come è da credere) di questa mia liberazione, il mio pensiero è di ritornarmene subito in Roma a riveder gli amici antichi. Intanto sarà parte della cortesia di V. S. baciare le mani in mio nome al signor Paolo Mancini e ad uno ad uno a tutti i signori accademici, pregandoli a compatirmi ed a scusare le imperfezioni de' componimenti, le quali hanno da esser condonate alla sciagura dell'autore», vd. G 64, 1612. Nardone sottolinea il rapporto tra accademici, di «solidarietà, connivenza» afferma (p. 6). Si veda NARDONE 2018.

30. G 64, 1612.

## 8. ROMA (EPILOGO)

La morte del poeta ferrarese non permise tuttavia di limare la raccolta, e presto la poesia marinista permeò il circolo degli intellettuali romani. Il passaggio di testimone avvenne tuttavia con tempi lenti, colpa del soggiorno francese che procrastinò il preannunciato rientro a casa Crescenzi, dove, nel mentre, la famiglia era stata sconvolta da una serie di accadimenti funesti: Melchiorre si era spento nel 1612 e nel 1618 venne a mancare anche Ottaviano. Nel giro di pochi anni rimase solo Crescenzo a capo della gestione dei beni di famiglia. In questa fase la reputazione del marchese, costretto a restare vicino alle proprie residenze, raggiunse le vette più alte negli ambienti d'arte romani.<sup>31</sup> I suoi interessi sono deducibili dall'inventario dei beni conservato nelle carte del fondo Serlupi-Crescenzi all'Archivio Capitolino di Roma,<sup>32</sup> documento che informa dello spessore culturale del marchese, il quale era in possesso di una nutrita libreria, ma anche di una collezione d'arte costituita da molti ritratti, diversi quadri, alcuni disegni e ricami incorniciati.<sup>33</sup> Nell'insieme vi sono oggetti che definiscono con esattezza il profilo di Crescenzo, come la «pettiniera di madreperla e osso di tartaruga», le statuette di cavalieri in cristallo, pietra verde o pietra nera «con medaglie di argento», spie di una passione per l'esotico che si dovrà credere derivi in parte da prelievi diretti effettuati sul campo nel corso dei suoi viaggi compiuti nel 1613;<sup>34</sup> o le diverse «mascare di zanni», segnali di

31. Crescenzo si distinse anche in qualità di intendente d'arte. Il suo nome viene rievocato in una delle trattative più note della storia del collezionismo romano del XVII secolo, quando Teodosio Henriquez, agente romano di Niccolò Ludovisi, lo chiamò in causa per cercare di correggere il tiro sulla perizia dei baccanali tizianeschi pronunciata dal pittore Antonio della Cornia, un prezzo che Henriquez riteneva troppo basso, ma che non impedì la cessione dei capolavori alla corte spagnola. Il nome di Crescenzo compare in ANSELMINI 2000, in seguito a una serie di ricerche condotte dalla studiosa nel fondo Boncompagni dell'Archivio Vaticano. Cito dai documenti in appendice: «In materia delle pitture ieri fecessimo un poco di congresso con Fabrizio Piermatteo et con Ant.o della Cornea, quali doppo m.ti discorsi et del origine et della qualità de' quadri, si sonno fermati che il suo prezzo si potesse giudicare in s.6 m, mi sono mostrato alterato et il S. Marc.o mi ha detto di voler sentire il parere del Conte Crescentio», lettera di Teodoro Henriquez al Principe Ludovisi del 22 marzo 1640, cito da p. 118.

32. L'«Inventario delle Robbe dell'Ill. Crescentio Crescentii Amministratore dell'heredità della bon. Mem. Della Sig.ra Sallustia Cerrini de Crescentii» è conservato in ASC, Fondo Serlupi-Crescenzi, Tomo 81, cc. 282 *rv*-288 *rv*; pubblicato parzialmente in TOSINI 2013, pp. 71-72. Il documento è datato 15 febbraio del 1641.

33. ASC, Fondo Serlupi-Crescenzi, Tomo 81, cc. 282 *rv*-288 *rv*, da cui cito: «Un crocifisso recamato sopra velluto negro con cornice di noce e copricapo di taffetta verde e rigato»; e ancora «Un S. Francesco in velluto negro ricamato con cornice di noce dorato e cordone di seta con fiocchi di seta et oro».

34. È evidente che Crescenzo abbia riportato con sé manufatti preziosi dal suo viaggio in Medio Oriente e, d'altronde, del suo capriccio da collezionista informa lui stesso

una passione mai sopita per il teatro e le messinscene. Sono tuttavia i libri a raccontarci del valore del bibliofilo: i «sette libretti di commedie», i «libri ventuno di musica», i «libri manoscritti n° undici» e i diciotto «libri di figure» fanno capire che Crescenzo aveva una libreria corposa, da cui però, per accortezza usata dall'autore dell'inventario, si distinguono i prodotti mariniani, ai quali sono invece dedicate quattro singole voci, che isolano le raccolte del poeta e gli impediscono di confondersi tra le «scritture varie» della lista.<sup>35</sup> È d'altronde comprensibile che a queste fosse riservato un posto speciale nella collezione di Crescenzo; gioco forza il rapporto di amicizia che legava il nobile romano al napoletano dal 1600 e, sebbene non restino molte testimonianze epistolari del sodalizio tra i due, conferme dei loro scambi sono ravvisabili nell'opera mariniana, tanto nelle forme ufficiali della poesia, quanto in quelle officiose delle lettere.<sup>36</sup> Si dovrà credere ad ogni modo che il silenzio nei documenti mariniani, fatta eccezione per le lettere a Salviani prima citate che hanno per oggetto la raccolta umorista, fosse controbilanciato da un carteggio non pervenuto, dal momento che sarà proprio Crescenzo a ereditare una parte della raccolta di opere d'arte del poeta, il quale, così come Guarini, lasciava in deposito i suoi beni in casa dei fratelli quando lontano da Roma.

Nel caso di Marino l'assenza durò ben 18 anni, tempo durante il quale, si è visto, le opere a cui aveva messo mano in anni romani vennero consegnate alle stampe significativamente mutate. Di questi progressi editoriali il poeta informava gli amici man mano, alimentando le aspettative per le opere in

quando scrive al padre da Costantinopoli nel 1615, appellandosi alla «Gentilezza di questo Ecc.mo Sig.r Amb.re, che mi soccorse in Cairo con mille Zecchini» affinché gli venisse in soccorso «adesso, ch'io non ho un denaro, ma con minor somma, se però non accaderà, ch'io compri qualche bella e pretiosa cosa», cito da Biblioteca Angelica, mss. 1659, cc. 103r-105v, del 4 marzo 1614.

35. I libri mariniani costituiscono voci separate dal resto: «Un libro con le rime del marino dorato»; «Il Ritratto del Duca di Savoia del Marino poema»; «Le rime del marino 2° parte»; «In un altro cassetto le rime del marino con coperta d'orata»; cfr. ASC, Fondo Serlupi-Crescenzi, Tomo 81, cc. 282 rv-288 rv.

36. Quasi inesistenti i rapporti epistolari diretti con i due fratelli, fatta eccezione per una lettera conservata all'Archivio di Stato Capitolino rinvenuta nel plico di documenti e datata al 16 luglio del 1617, che rievoca la realtà parigina appena sconquassata dagli eventi che seguirono l'assassinio di Concino Concini, un documento che già Giorgio Fulco aveva individuato in occasione dei suoi studi sulla corrispondenza francese del poeta, cfr. *La «Meravigliosa» passione*, pp. 204-205; più noti, fin dall'edizione di Guglielminetti del 1966, sono i contatti con la famiglia dei Crescenzi che Marino stringe al momento del rientro in Italia nel 1623. In queste lettere i nomi di casa Crescenzi compaiono tutti, ma il *trait d'union* sembrerebbe essere sempre Gaspare Salviani, fedele servitore alla famiglia anche dopo la scomparsa dell'amico comune Melchiorre, rimando al carteggio del poeta in *Lettere*.

## 8. ROMA (EPILOGO)

cantiere al punto che il contesto romano cominciò a riversare l'insegnamento mariniano nei diversi domini delle arti già prima della stampa dell'*Adone* nel 1623.<sup>37</sup> Crescenzo stesso commissionò un ciclo di affreschi a tema adoniano nelle stanze del suo palazzo,<sup>38</sup> precisamente nelle sale poste al piano nobile dell'attuale palazzo Serlupi-Crescenzi in via del Seminario, dove i pittori Francesco Tinivelli e Cristoforo Greppi realizzarono un ciclo ispirato alle vicende del giovane amato da Venere.<sup>39</sup> I lavori durarono cinque anni e i registri di pagamento informano che erano già stati avviati nel 1621,<sup>40</sup> una data che risulta indicativa se confrontata con le vicende mariniane. A quel tempo il poeta aveva già iniziato a dare avvisaglie del suo arrivo: nel 1619 informava Lorenzo Scoto da Parigi che «Intanto io sono risolutissimo di dare una passatina per cinque, o sei mesi in Italia», nella seconda metà del settembre 1620 scriveva a Salviani «a primavera adunque (piacendo a Dio) infallibilmente mi risolvo di riveder l'Italia, ma mi bisognerà trattenermi qualche mese in Torino solo per sopire alcuni miei negozi»,<sup>41</sup> nel giro di qualche anno, con toni più esasperati, affermava «[...] io voglio in ogni modo rompere questa fatalità che mi ritiene in Francia, dove da un tempo in qua non ho avuta un'ora di salute». <sup>42</sup> Così Marino elargiva per anni promesse di un incontro oltre il confine ai suoi corrispondenti italiani, dimostrando un'impazienza che trovava giustificazione nel cambio di registro della politica italiana, vale a dire quella pontificia di Gregorio XV Ludovisi, dichiaratamente favorevole al poeta al punto da offrirgli ospitalità in casa sua in vista del passaggio per Roma. La città allora, o meglio il contesto capitolino più familiare al poeta, predisponne i preparativi necessari ad accoglierlo, tra questi il ciclo di pitture adoniano, omaggio unico all'amico poeta nella carriera di committente di Crescenzo che, testimoni le carte conservate nel fondo familiare, non diede mai avvio ad altre imprese analoghe, servendosi piuttosto delle buone capacità critiche del suo occhio per questioni di mercato e collezionismo privato.

37. Su questo si veda anche CARMINATI 2008, cap. VI.

38. Anticipando l'omaggio che l'Accademia degli Uniti del Cavalier d'Arpino rese al poema con la messincena del poema di Ottavio Tronsarelli, *La Catena di Adone*. Per questo si veda Andolina in *Caravaggio e i letterati*, pp. 13-19.

39. La decorazione è stata riportata all'attenzione degli studi nel 2013 da Patrizia Tosini, alla quale si deve sia una convincente interpretazione delle iconografie rappresentate, sia l'identificazione della mano due pittori. La partecipazione di questi due artisti all'impresa aggiunge qualche informazione ai loro profili, dei quali quello di Tinivelli soprattutto risulta ancora molto scarno. Rimando per questo ancora a TOSINI 2013.

40. TOSINI 2013.

41. La lettera da cui cito, G 156, 1620, datata da Giorgio Fulco in *La «Meravigliosa» passione* 2001.

42. G 186, 1623.

Si sa,<sup>43</sup> però, che i fatti non rispettarono la tabella di marcia prevista dal poeta, il quale si incamminò verso il confine italiano solo nel 1623. Marino rientrava a Roma dopo essersi fatto desiderare a lungo: ricevuta la collana d'oro a Torino da Carlo Emanuele, intraprese il viaggio per l'Urbe in compagnia del cardinale Maurizio di Savoia e decise di rientrare a palazzo Crescenzi in via del Seminario, dove ad attenderlo vi era il plauso del mondo letterario, soprattutto quello degli «amici antichi» che rievocava con nostalgia e affetto nel 1612. Questi non solo non avevano cessato di seguirne le vicende, ma si sarebbero dichiarati pronti a prenderne le difese anche dopo la morte, di fronte alla condanna del poema da parte dell'Inquisizione.<sup>44</sup> Così, per quanto il processo per la censura pose un freno ai festeggiamenti, con la conseguenza che persino la casa di Crescenzi prese le forme di un «carcere», come ricorda Stigliani,<sup>45</sup> il poeta non deve essersi sentito troppo in prigione in quell'alveo ormai marinista, dove poteva ritrovare non solo i propri affetti, ma anche le sue preziosissime casse, cariche di libri e opere d'arte, recapitate negli anni e affidate alle cure dei dipendenti del marchese.

### 8.3 *Baglione, Borgianni: l'Hercole filante e i suoi doppi*

Il tramite diretto con l'Accademia, nonché la naturale predisposizione di Melchiorre e Crescenzi alle arti, avevano reso la loro casa un punto d'attrazione

43. Rimando, per un quadro degli eventi, a RUSSO 2008.

44. Il tentativo degli Umoristi di emendare l'*Adone* rientra all'interno di una più complessa azione di salvaguardia e rilancio della fama mariniana durante il pontificato Barberini. La questione è stata approfondita negli ultimi anni di ricerche, rimando a CARMINATI 2008, p. 242 e sgg., EADEM 2020, cap. 3, e recentemente, alla luce di un'importante scoperta di un manoscritto conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana effettuata da Maria Fiammetta Iovine, per cui si veda IOVINE 2021. Suggestivo, ma tutt'ora sul piano dell'ipotesi, la possibilità di includere tra queste prove di riscatto della fama mariniana anche il *Concerto con scena di buona ventura*, opera realizzata da Gregorio e Mattia Preti e conservata alla Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Torino, che Yuri Primarosa ha reinterpretato in relazione alla poetica mariniana (corredandola del sottotitolo *Giovan Battista Marino canta l'allegoria dei cinque sensi*). Lo studioso suggerisce di leggere l'allegoria dei cinque sensi in una chiave adoniana, come lode, cioè, al poema mariniano e al poeta, che Primarosa individua ritratto all'estrema destra del dipinto, vd. *Il trionfo dei sensi*, pp. 11-34. Per quanto affascinante, e senz'altro fondata in relazione al riferimento ai sensi allegorizzati nel dipinto, la tesi acquisterebbe forza alla luce di ulteriori conferme del contesto da cui nasce l'opera. Gli anni del *Concerto*, 1630-1635, sono tardi in relazione a quell'immediata risposta che ebbero gli intellettuali Umoristi nel prendere le difese del poema e di cui parla IOVINE 2021, ma non escludo che il consesso umorista, ormai predominante nella cultura capitolina a quel tempo, possa aver mosso il committente a una simile richiesta di natura 'marinista'.

45. Cito da RUSSO 2008, p. 41.



per la cultura romana. La familiarità del poeta con il circolo capitolino che era solito raccogliersi nel palazzo dei due fratelli spiega anche la natura del dialogo che il poeta intratteneva con l'Urbe all'ombra di Pietro Aldobrandini e permette ora di recuperare i nomi di alcuni di quegli artisti sfuggiti alla prima indagine su Roma condotta in apertura di questo volume. Da questi nuovi percorsi, che si muovono sullo sfondo dell'iniziativa intrapresa dai Crescenzi, il coinvolgimento dei pittori nelle istituzioni romane che nascevano dalla cooperazione tra lettere, pittura e sperimentazione teatrale, quelle «imprenditorie culturali complesse»<sup>46</sup> che si organizzavano proprio nelle case dell'aristocrazia capitolina, come quella di Mancini, diviene il minimo comun denominatore che ancora una volta li lega all'esperienza mariniana.

Gli Umoristi infatti non furono gli unici a sfruttare lo spazio delle messinscene teatrali per affermarsi nell'aristocrazia capitolina: negli stessi anni anche Cavalier d'Arpino rendeva programmatica la sua passione per il teatro istituendo, nella sua dimora privata in via del Corso, l'Accademia degli Uniti, dove si allestivano numerose messinscene.<sup>47</sup> Che persino l'affermato e richiesto Giuseppe Cesari decidesse di dedicare le sue energie economiche e fisiche alla realizzazione di un ritrovo per le esibizioni teatrali restituisce l'importanza di questa attività per i rappresentanti della cultura a Roma, qualunque fosse la loro professione.<sup>48</sup> È dunque lo spazio pubblico della strada e delle dimore aristocratiche a costituire il filo rosso che unisce tra loro poeti e pittori, aristocratici e servitori, romani e forestieri, e, sulla base di queste premesse, vengono a sciogliersi anche i nodi sull'origine di alcune scelte mariniane in fatto d'arte, mai categoricamente predisposte, come si è più volte argomentato, in direzione di una scuola, piuttosto giustificate da queste occasioni d'incontro.

Recuperando allora nuovamente la lista dei nomi dei pittori del 1614, alla luce del contesto fin qui ricostruito è evidente che la sezione romana dell'elenco riflette i momenti di scambio avvenuti nei pressi del Pantheon. Non sarà casuale che, nell'insieme di nomi romani formato da Carlo Saraceni, Giovanni Baglione, Cavalier d'Arpino e suo fratello e, ancora, Orazio Borgianni, almeno tre di loro (Borgianni, Baglione e d'Arpino), figurino anche negli elenchi degli

46. Il riferimento è a Terzaghi in *Caravaggio e i letterati*, p. 93.

47. L'Accademia di d'Arpino è la stessa che mise in scena l'omaggio adoniano scritto da Ottavio Tronsarelli che si è citato poco sopra. Per la storia dell'Accademia rimando a MARITI 2013, soprattutto pp. 104-113; e, più recente, ai contributi di Andolina e Terzaghi in *Caravaggio e i letterati*.

48. Il coinvolgimento degli artisti nelle recite teatrali, e dunque l'impatto che l'arte drammatica ebbe sulla loro produzione artistica, è un fenomeno esteso al territorio italiano tutto e non riguarda solo Roma. Si vedano le ultime considerazioni sull'opera di Alessandro Turchi, rimando al catalogo SCAGLIETTI KELESCIAN 2019, soprattutto pp. 4-5.

iscritti all'accademia romana di palazzo Mancini; la coincidenza tra il novero degli accademici e la *Galeria* poetica è prova della relazione tra il ritrovo in via del Seminario e la sezione della lista mariniana del 1614 e, al contempo, illustra il processo mnemonico che guida il poeta nella stesura dell'elenco, con il quale evidentemente ripercorre gli intrecci di un contesto.<sup>49</sup>

Non sempre, però, da questi incontri derivano riscontri in positivo sui testi del poeta. A questo proposito, si osservi la canzonetta dedicata a un *Hercole Filante* contenuta nella *Galeria*, che il poeta attribuisce alla mano di Borgianni. Non mi risulta che il testo sia mai stato preso in considerazione relativamente alla biografia dell'artista. Il motivo risiede senz'altro nella facilità con cui la data di pubblicazione della raccolta viene generalmente assunta come valida per l'insieme dei componimenti contenuti al suo interno: una soluzione di comodo che, se mette a tacere le problematiche poste dai testi mariniani, non tiene tuttavia fede alla loro genesi. Nel caso dell'*Hercole* di Borgianni occorre al contrario riflettere sulla sua cronologia, che pone più di qualche criticità se ricondotta alla biografia dell'artista, avvolta in un cono d'ombra precisamente negli anni qui di interesse, dal 1593 al 1606. A partire dal 1593 del pittore si perdono infatti le tracce e lo si ritrova solo dieci anni dopo in Spagna, tra i nomi elencati nell'atto fondativo dell'Accademia d'arte di Madrid. Il soggiorno ibero dell'artista – ammesso che sia uno e non più d'uno – ha attirato l'attenzione degli studi e, nel 1997, in seguito a una pubblicazione di Marco Gallo con il quale si rendeva noto un documento del 1601, è stato possibile aggiornare il regesto di informazioni di cui si disponeva e far retrocedere l'arrivo del pittore a Pamplona già in quell'anno.<sup>50</sup> Le ipotesi più nuove sembrerebbero pertanto accogliere, in via definitiva, la proposta già di Longhi secondo la quale il pittore partì per la Spagna nel 1598,<sup>51</sup> conferma che escluderebbe a priori la possibilità di un primo incontro romano con il poeta, arrivato nell'Urbe due anni dopo. Se si tiene poi conto che la data del rimpatrio di Borgianni va collocata in una parentesi di tempo – non troppo estesa – tra il nove gennaio del 1605<sup>52</sup> e il 22 giugno del 1606, quando il nome del pittore figura in alcuni documenti relativi a una disputa avuta con Antonio Pellegrini a Roma, la possibilità di un suo incontro con il poeta andrebbe a collocarsi, di necessità, all'interno di una manciata di pochi mesi: Marino, come si è più volte detto, lascia l'Urbe solo nel

49. A Baglione sono dedicati sei componimenti, (*Galeria* 29, 37, 64, 78-80, 103); il nome di Borgianni ricorre in una sola occasione, *Galeria* 60.

50. Per la presenza di Borgianni a Madrid rimando a PAPI 1993, e fonte citata a p. 21.

51. Si veda quanto affermato da Gianni Papi nel catalogo redatto in occasione dell'ultima mostra monografica sull'artista, *Orazio Borgianni*, p. 15.

52. Nel gennaio del 1605 Borgianni firma l'inventario dei beni del marchese de Poza, si veda per questo PAPI 1993, in *Cenni biografici*, e bibliografia citata.

## 8. ROMA (EPILOGO)

maggio del 1606, quando l'elezione di Paolo V, il 16 dello stesso mese, rende il suo ritiro a Ravenna definitivo. Va aggiunto, inoltre, che la parabola di Borgianni si esaurisce a Roma non molti anni dopo e non si dispone di notizie che attestano suoi soggiorni presso altre corti italiane.<sup>53</sup> L'occasione che ha spinto Marino alla stesura della canzonetta per l'*Ercole* deve quindi necessariamente avere una cornice romana, e, anzi, vi è motivo di credere che proprio i letterati pre-Umoristi, quel nucleo originario che gravitava attorno a casa Crescenzi e che prendeva parte alle commedie ridicolose e al teatro all'improvviso per le strade di Roma, abbiano determinato l'ingresso di Borgianni nella *Galeria*.

Per quanto il pittore venga accolto ufficialmente nell'Accademia romana solo al suo rientro da Madrid, non si può escludere infatti che abbia preso parte ai ritrovi degli accademici già negli ultimi anni del Cinquecento, e che abbia beneficiato così del medesimo ambiente di casa Crescenzi vissuto da Guarini e Marino: più di un episodio lo lega dopotutto agli Umoristi e, tra i più noti, la realizzazione del ritratto del poeta ferrarese, sulla cui data gli studi si interrogano ancora.<sup>54</sup> Se si volesse allora tentare una ricostruzione dei fatti che hanno portato all'incontro tra Borgianni e Marino, si potrebbe ipotizzare che l'artista abbia preso parte alle riunioni tra intellettuali già prima del suo viaggio spagnolo o nell'immediato suo rientro, per rivestirsi del titolo accademico in un momento più tardo in cui collezionava investiture ufficiali (nel 1607 quella per l'Accademia di San Luca, nel 1608 quella per gli Umoristi e nel 1611 quella dei Virtuosi del Pantheon).

La proposta viene d'altronde confermata dall'iconografia dell'Ercole descritto nella canzonetta, di cui interessa ora evidenziare il forte legame con la tradizione figurativa romana. L'immagine non ha trovato riscontro nella produzione artistica di Borgianni,<sup>55</sup> e anzi gli studi più recenti dubitano perfino che il pittore vi abbia realmente messo mano.<sup>56</sup> Che la penna mariniana non ricami di fantasia è però prova il componimento stesso: il poeta approfitta della forma estesa del testo per ripercorrere, di quadretto in quadretto, le epiche fatiche dell'eroe, menzionando tutti i nemici abbattuti dall'Alcide – un *escamotage* ragionato che enfatizza il contrasto femminilità/virilità affidato all'immagine

53. Il 18 ottobre del 1607 il nome di Borgianni è nei registri dell'Accademia di San Luca; il 24 gennaio del 1610 in quello dei Virtuosi al Pantheon; morirà a Roma gravemente malato nel 1616. Di un soggiorno a Parma di rientro dalla Spagna parla Cesare Brandi; il riferimento è sempre a PAPI 1993, vd. *Cenni biografici*.

54. L'opera non ha infatti una cronologia chiara. La questione, che riguarda anche il ritratto di Tommaso Laureti di mano dello stesso, è stata ripresa più volte dagli studi, che ne propongono tuttavia una datazione avanzata; rimando a GALLO 1992; PAPI 1993.

55. Il soggetto è dichiarato tra i non identificati in O'NEIL 2002, p. 145.

56. *Orazio Borgianni*, p. 63.

conclusiva del componimento.<sup>57</sup> Dopo un incipit descrittivo, la descrizione quasi ecfraistica della tela di Borgianni occupa la seconda parte del testo, e accentua la comicità lasciva della scena di cui è protagonista il «lottatore ardito», lo «spavento d'Esperia» che «Con monili, e maniglie, e cuffia, e gonna/[...] è fatto donna». La descrizione mariniana è fin troppo puntuale per credere che non si tratti di un'opera realmente esistita e, dopotutto, dell'impegno di Borgianni per il mercato privato non vi è alcuna ragione di dubitare. È Baglione a ricordare che «Lavorò [Borgianni] diverse opere per varii Gentil'huomini, ma per non esser pubbliche, non ne farò memoria»<sup>58</sup>, e bisognerà credere che proprio il biografo, mentre alludeva a queste, doveva averne ricordo vivissimo. Coetanei e legati dal comune incontro con l'arte di Caravaggio, i due artisti condivisero i medesimi contesti delle «Accademie che si sogliono continuamente fare in questa Città a beneficio commune».<sup>59</sup> Baglione e Borgianni erano nel novero di profili eruditi e poliedrici che transitavano nelle accademie romane, e probabilmente coltivavano tanto il dialogo con i Crescenzi 'delle arti' al Pantheon, quanto con quelli delle 'lettere' in via del Seminario – per adottare una differenziazione di comodo che non rende giustizia alle dinamiche del contesto, al contrario fortemente intrecciate.<sup>60</sup> In questa industria di temi poetici i due pittori, come altri, hanno nutrito il loro immaginario, in collaborazione con l'esercizio di penna dei letterati.<sup>61</sup> Non è quindi un caso che anche il *corpus* di Baglione conti una tela in cui un Ercole intento all'arte del fuso presenta indiscutibili analogie con i versi mariniani.

L'opera, attualmente dispersa, è nota tramite una riproduzione fotografica conservata nel fondo Voss (FIG. 27), sulla base della quale Michele Nicolaci, pur

57. Alludo soprattutto ai versi conclusivi: «Giove tu, che mirasti in più contese / per lui caduti i libici Giganti, / onde la sua gran mazza in mille imprese / scemò fatica ai fulmini tonanti, / se già fosti del ciel largo e cortese / a tanti mostri da lui vinti e tanti, / la conocchia onorarne or ben ti lice, / poi che del vincitore è vincitrice»; *Galeria* 60, ott. 14.

58. BAGLIONE 1642, vol. I, p. 141.

59. *Ivi*, p. 140.

60. Giovanni Baglione conosceva bene le attività culturali che erano solite svolgersi in casa di Giovan Battista Crescenzi, la corretta definizione dell'«accademia» che il pittore naturamortista figlio di Virgilio teneva in casa sua è tutt'ora oggetto di riflessione. Se n'è occupato Marco Pupillo in *Giovanni Baglione (1766-1644)*, pp. 140-159.

61. Quando ancora la *Galeria* non era arrivata alle stampe Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, metteva mano a una serie di tele con soggetto Ercole. Dell'artista si ricordano infatti due versioni di *Ercole e Onfale*, una delle quali, conservata alla Pinacoteca di Monaco, nasce a *pendant* con un *Ercole furente* che si conserva nel medesimo museo. Come indicato dalla critica, le tre opere vengono realizzate probabilmente in un arco di anni che va dal 1617 al 1620, si esclude pertanto che possano avere legami diretti con i versi mariniani qui presi in esame. Si vedano le schede di catalogo di SCAGLIETTI KELESCIAN 2019, cat. 92 e 103.



FIG. 27 Giovanni, Baglione, *Ercole e Onfale*,  
ubicazione ignota (foto: Niki - Istituto Universitario di Storia dell'arte)

con qualche riserva, riconduce l'immagine alla mano del pittore romano.<sup>62</sup> L'affinità della tela con i versi di Marino è chiara, e soprattutto nelle ottave 11-13, in cui l'ecfrasi è catturata dalla figura di Ercole che il poeta descrive - «La canna appoggia in su la spalla manca» - nel mentre che «Assottiglia la linea, indi su l'anca / gira l'ordigno, ov'è lo stame accolto»,<sup>63</sup> operazione paziente vigilata da Onfale e le sue ancelle, ma anche da «'l cieco arcier, ch'al circostante coro / l'eroe per gioco effeminato addita». <sup>64</sup> La fotografia mostra le tre figure di Ercole, Onfale e Cupido nello spazio compresso della tela; in primo piano la figura distesa della donna, avvolta dalla pelle nemea che le copre il corpo e i fianchi, apertamente lasciva nel gesto con cui tocca il ventre dell'eroe, intento - fuso e conocchia - all'arte della tessitura. Questi si presenta nella posa consueta richiesta dalla tradizione iconografica, seduto con il fuso tra le mani impegnate a filare, la destra tiene il rocchetto, la sinistra dipana il filo con l'aiuto delle labbra, in alto a destra invece, un puttino segnala lo scarto dalla tradizione e rende la penna mariniana più vicina all'immagine: in questa il Cupido che sta

62. NICOLACI 2018.

63. *Galeria* 60, ott. 11, vv. 81; 85-86.

64. *Galeria* 60, ott. 13, vv. 5-6.

per scoccare il dardo verso Ercole svela il suo debito nei confronti dei pennelli caravaggeschi. Una sorta di timbro che determina la circolazione della variante del tema in una cerchia ristretta, quella romana, a cui appartiene anche la prova più tarda realizzata da Simon Vouet, nota attraverso un'incisione di Michel Dorigny (FIG. 28).<sup>65</sup> Anche la composizione del pittore francese, come quella di Baglione, mantiene l'inquadratura sui tre protagonisti, ma vi aggiunge la cornice del drappo, in cui si ravvolgola un puttino intento a osservare lo scambio di sguardi tra l'eroe e la donna, e da cui esce anche Cupido, descritto mentre deride l'azione indegna del «flator gagliardo», pronto a scoccare la freccia con cui atterrare l'eroe ormai devirilizzato: «ma se quei libra il fuso, ei vibra il dardo»,<sup>66</sup> scrive il poeta.<sup>67</sup> Le somiglianze che legano l'*Hercole* della *Galeria* a quello delle immagini di Baglione e Vouet dichiarano ancora una volta la condivisione di linguaggi e forme che caratterizza la produzione artistica coeva.<sup>68</sup> Difficile sostenere, a questo punto, che la fonte mariniana sia in errore, si dovrà piuttosto supporre che esista una versione gemella del soggetto realizzata da Orazio Borgianni e che il poeta proprio di quella si sia ricordato al momento in cui risistemava i versi della sua raccolta poetica.<sup>69</sup>

#### 8.4 *Giovanni Baglione pittore di favole*

Il trittico Baglione-Borgianni-Marino fin qui ripercorso dà prova della dimensione aperta dell'iconografia dell'eroe, che rientra così nell'insieme dei numerosi casi di David e Golia, Giuditta e Oloferne, Susanna e i vecchioni, Lucrezie e Cleopatre di cui la produzione artistica e letteraria di questi anni è prolifica. Al netto di questi fatti, l'Ercole di Borgianni che si ritrova in Marino, che si ritrova in Baglione, replica uno schema che le Veneri e Amore di Valesio e Fialetti ave-

65. Per l'incisione si veda *The new Hollstein*, vol. 20, n. 103, 291; segnalo anche l'esistenza di una copia del dipinto di Vouet conservata alla Slovak National Gallery (coll. O 1119).

66. *Galeria* 60, ott. 13, v. 104.

67. In questo dettaglio soprattutto Michele Nicolaci, commentando la fotografia, riconosce proprio lo stile di Baglione, cfr. NICOLACI 2018, p. 42.

68. Si dovrebbe aprire a questo punto una riflessione sul dipinto baglionesco che gli studi collocano attorno agli anni venti, in quella zona della produzione artistica del pittore in cui già Federico Zeri riconosceva un'accentuazione erotica delle iconografie rappresentate. Se si accettasse la parentela tra l'immagine contenuta nel fondo Voss e quella descritta dalla canzonetta mariniana, si potrebbe retrodatare l'opera di diversi anni, coerentemente con gli altri soggetti di Baglione che Marino menziona nella raccolta, tutti antecedenti, questo senz'altro, al 1606.

69. Della canzonetta esiste un manoscritto mariniano conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano (Fondo Belgioioso, cart. 273, fasc. 1, cc. 280r-282r).

8. ROMA (EPILOGO)



FIG. 28 Michel Dorigny (da Simon Vouet), *Ercole e Onfale*,  
incisione, 24,5 × 16,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-H-H-875, 1643

vano già applicato:<sup>70</sup> dall'immagine ai componimenti e viceversa, con chissà quale diritto di precedenza dell'uno sull'altro. In questi meccanismi di risposdenze, in cui le opere nascevano predisposte a dialogare con il coro poetico, la loro natura corale spesso si rifletteva anche nei testi. All'*Angelica*<sup>71</sup> che Marino attribuisce a Giovanni Baglione, una delle cinque opere che nella *Galeria* portano il nome del pittore – opere tutte 'favolose' eccetto una – Marino riserva un trattamento attento, dedicandole lo spazio di ben tre madrigali. Questo spiega, con ogni evidenza, il reiterato esercizio stilistico effettuato sul soggetto, probabilmente esposto agli occhi di un circolo più ampio di intellettuali e non riservato alla sola fruizione del poeta, il quale non si sbilancerebbe altrimenti nell'apostrofare al plurale i riguardanti: «Virtù de la tua mano / ha *tra noi* suscitata / BAGLION, la bella ingrata».<sup>72</sup> Il soggetto ariostesco era dopotutto quanto di più conforme potesse esserci per un pubblico di letterati, il quale senz'altro avrebbe gradito il rimando al testo. Nella forma descritta dal poeta sembra proprio di assistere a uno dei ritratti femminili di cui la produzione del pittore è ricca; donne a mezzo busto il cui volto giovane, pieno e geometrico fuoriesce dalla penombra dello sfondo, abbigliate «sub specie altera» – come le definisce Vannugli<sup>73</sup> – nelle vesti di sante o dee. L'*Angelica* appartiene a questa categoria, e sembra quasi di vederla, la «bella ingrata» fuggitiva, mentre «l'ammira Apollo», che Marino descrive rievocando l'iconografia del dio che Baglione raffigura nella tela venduta a Londra da Sotheby's nel 1971 e che Federico Zeri segnalava sul mercato privato ancora nel 1988; tela che la critica, a partire dalla testimonianza di Baglione stesso, concordemente riconduce alla serie delle Muse che il pittore realizzò su committenza Gonzaga, oggi al museo di Arras.<sup>74</sup>

È della stessa famiglia anche «Filomena la bella, / che 'n preda al fiero suo barbaro amante / si lagna e duol di sua maligna stella», del madrigale 31, ancora un soggetto del quale manca riscontro nel catalogo dell'artista ma che riconduce a immagini familiari alla produzione baglionesca. La penna mariniana ricorda la figura femminile languente che osserva un giovane alle sue spalle rappresentata da Baglione in una tela di ubicazione ignota, la cui testimonianza è affidata a una riproduzione conservata nella fototeca Longhi che Gianni Papi ha riportato all'attenzione degli studi nel 2006 (FIG. 29).<sup>75</sup> Lo studioso vi ha riconosciuto una *Cleopatra*, ma tanto l'assenza dell'aspide tra le mani della

70. Si allude alla serie degli *Scherzi d'amore*, la cui iconografia è analoga alle stampe di Venere e Amore di Valesio di cui si è discusso in relazione all'*Adone*, vd. cap. 5.

71. *Galeria* 78-80.

72. *Galeria* 78, v. 2; mio il corsivo.

73. VANNUGLI 2017.

74. Il riferimento è sempre a VANNUGLI 2017, nello specifico a pp. 115-117.

75. Si veda PAPI 2006, p. 76; ma anche ID. 2018.



## 8. ROMA (EPILOGO)



FIG. 29 Giovanni Baglione, *Soggetto allegorico, Lucrezia (?)*,  
ubicazione ignota (foto: fondazione Longhi)

donna, che segnalerebbe senz'altro una variante minoritaria dell'iconografia, quanto soprattutto la presenza di una seconda figura nella scena dichiarano ancora aperto il campo delle ipotesi. Tra queste si accoglie quella più convincente di Michele Nicolaci il quale, coerentemente con la testimonianza inventariale di Vincenzo Farinola, riconduce l'immagine a un «momento meno usuale della vicenda di *Tarquinio e Lucrezia*, dopo l'*apax* della violenza subita dall'eroina romana». <sup>76</sup> In coda alla lista delle possibilità, si potrebbe poi aggiungere anche il confronto con il madrigale 37 della *Galeria*, scritto per la *Filomena del Cavalier Giovanni Baglioni*. Il testo è già tra i 72 contenuti nell'antigrafo torinese, dove compare con qualche variante rispetto alla versione edita a stampa, la più consistente delle quali è nel titolo, che in origine citava più essenzialmente

76. NICOLACI 2017a, p. 37.

*Filomena con Thereo*.<sup>77</sup> Il titolo originario del componimento palesa il richiamo più diretto alla figura maschile, ma, nella versione definitiva del testo, Marino ha scelto di mettere in risalto il titolo di 'Cavaliere' che il pittore ottenne nel settembre del 1606 in seguito alla realizzazione della *Resurrezione di Tabita* per la basilica petrina. Un *escamotage* con il quale il poeta sanciva il valore dell'artista anche nel mondo aristocratico-intellettuale, quello dominato da opere che, rispetto alla pala per san Pietro, godevano di un pubblico minore.

Si parla naturalmente di quell'insieme di tele da cavalletto che il pittore realizzava per acquirenti privati, produzione di cui lui stesso informa («Il Cavalier Baglione ha fatto molte pitture per diversi Principi, e Persone private»)<sup>78</sup> e di cui gli studi ultimi hanno censito un buon numero di esemplari.<sup>79</sup> Per quanto i soggetti mariniani ancora manchino all'appello, non vi è dubbio che tra questi figurino anche le coppie di *Zefiro e Clori* e di *Aurora e Titone* cantate nella *Galeria*, l'ultima delle quali non è da identificare con l'unico soggetto di Aurora attualmente presente nel catalogo dell'artista, vale a dire il disegno conservato a Düsseldorf, nel quale Baglione replica una variante alternativa della versione del tema che Guido Reni realizzò per il Casino dell'Aurora a palazzo Pallavicini-Rospigliosi.<sup>80</sup> L'iconografia con il carro e il corteo delle ore non corrisponde difatti alla descrizione del poeta, incentrata piuttosto sulla fuga della bella giovane dal suo «canuto amante», Titone, una scena che si rifà a un immaginario ovidiano da libro stampato, come ci si aspetterebbe dalla *Galeria*. Lo stesso immaginario che Baglione, d'altra parte, replica nell'affresco di *Armida e Rinaldo*, realizzato sempre nel Casino dell'Aurora;<sup>81</sup> è lì, nel primo piano dove gli amorini intrecciano ghirlande, che sembra proprio di vedere i fiori che «fioccan» del sesto verso mariniano, quei fiori che «son sì ben finti, / che si senton gli odor ancor dipinti».<sup>82</sup>

### 8.5 Una cronaca in versi: l'Ecce Homo di Baglione

Ritrovare dunque i nomi dei due artisti romani nella *Galeria* nei termini di pittori di poesie conferma innanzitutto quanto già avanzato in relazione alle preferenze mariniane in fatto di pittura, sempre predisposte in favore del soggetto. Che la loro presenza venga filtrata dal contesto accademico romano convalida inoltre, ancora una volta, l'impressione che la pinacoteca letteraria fotografi

77. Rimando per il testo a LANDI 2017.

78. BAGLIONE 1642, vol. I, p. 405.

79. Su questo vedi NICOLACI 2017a; ID. 2017b e ID. 2019.

80. Su questo O'NEIL 2002, p. 295, cat. num. 60 e bibliografia precedente.

81. Ivi, pp. 118-122.

82. Cit. da *Galeria* 64, vv. 6-8.

## 8. ROMA (EPILOGO)

contesti e contingenze, e che il suo allestimento – nell'assenza o presenza dei nomi e dei temi che enumera, così come nei ripensamenti di penna di cui l'antigrafo informa – segue le vicissitudini del poeta. Dal momento che questo è valido per l'opera mariniana nel suo complesso – lo provava già il passaggio da Paggi a Reni nel caso della *Strage*, o l'appello al poco noto terzetto della corte sabauda nella nota del 1614 – bisognerà riconoscere una buona percentuale di affidabilità alle dichiarazioni della *Galeria*, sebbene talvolta appaiano corrive e rischio di perdersi nel «capriccio tassonomico» della raccolta.<sup>83</sup>

Si prenda quindi in ultima analisi il madrigale per l'*Ecce Homo del Cavalier Giovanni Baglioni*. Il testo, contenuto nella sezione *Istorie* della raccolta,<sup>84</sup> richiama fedelmente l'opera attualmente conservata in collezione Borghese (FIG. 30 e TAV. 20),<sup>85</sup> tela sulla quale gli studi sono tornati più volte a riflettere argomentando, a partire dall'iconografia del Cristo, l'adesione del pittore al caravaggismo. Il confronto con un *San Giovannino* di mano di Caravaggio contenuto nella medesima collezione ha convinto gli esperti di una possibile familiarità tra l'*Ecce Homo* e il modello caravaggesco<sup>86</sup> e, poiché il *San Giovannino* fece il suo ingresso nell'Urbe con il Merisi nel 1610, si arrivò alla conclusione che anche la tela di Baglione avrebbe dovuto collocarsi in un momento successivo al rientro di Caravaggio – momento che gli studi indicarono con il 1611-1612. Quando poi Michele Nicolaci, nel 2011, ha segnalato la presenza della firma e della data autografe sul dipinto è stato necessario riformulare l'ipotesi e, ponendo fine a ogni incertezza, l'*Ecce Homo* venne a collocarsi – contro ogni previsione – nel settembre del 1606. Dalla prospettiva mariniana già la proposta di una datazione dell'opera al 1611-1612 poneva non pochi problemi,<sup>87</sup> d'altra parte, nemmeno la soluzione trovata da Nicolaci pacifica del tutto le perplessità sul testo. Considerando la partenza di Marino da Roma e il definitivo ritiro a Ravenna (21 maggio del 1606), si è costretti a dover ragionare su un documento apparentemente prodotto *in absentia* del poeta.

L'aderenza delle parole all'immagine è tuttavia tale da rendere inverosimile che Marino abbia ricamato di fantasia. Si dovrebbe piuttosto credere che abbia visto la tela in un momento che precede la sua partenza da Roma e che, soprattutto, anticipa l'ingresso nelle raccolte del cardinale Borghese – del passaggio dell'opera tra i beni di Scipione il testo mariniano non riporta infatti alcuna

83. *Galeria* 1979, p. XLIV.

84. *Galeria* 103.

85. La tela è attualmente conservata nei depositi della Galleria (inv. 132).

86. PAPI F. 2011, e la scheda in NICOLACI 2011.

87. All'opera non vi è alcun accenno nell'antigrafo torinese della *Galeria* (Varia 288.15).

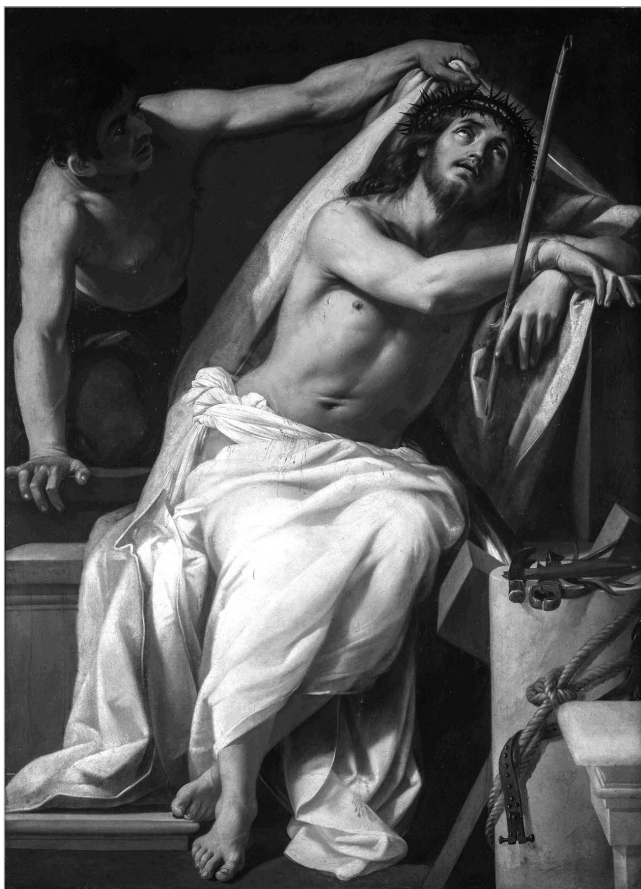


FIG. 30 Giovanni Baglione, *Ecce Homo*,  
olio su tela, 159 × 115 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 321, 1606

memoria. È però la sigla che accompagna il nome dell'artista sulla tela («E. R. F.») che ha permesso di definire con precisione la cronologia del dipinto;<sup>88</sup> con questa Baglione ostenta il titolo del cavalierato della Croce di Cristo («*Eques Romanus Fecit*») e informa così l'osservatore di averlo già ottenuto al momento della realizzazione dell'opera.<sup>89</sup> È qui allora che è necessario tornare a riflettere sui tempi di stesura dei versi mariniani: di fronte alla prova irremovibile

88. NICOLACI 2017a.

89. La firma recita «Ioannes Balione/E. R. F. 1606», il cardinal nepote di lì a due anni avrebbe poi acquistato l'opera in un lotto contenente altri 70 quadri; PAPI F. 2011.

della firma, la realizzazione del dipinto è stata ricondotta, come si è detto, a quando venne officiata per mano del cardinal Emilio Sfondrati la cerimonia di investitura nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, un tempo in cui Marino – testimone l’epistolario – aveva però preso la via di Ravenna da quattro mesi. Già Nicolaci ha proposto che l’*Ecce Homo* è nato proprio per rendere omaggio allo Sfondrati, il quale aveva caldamente sostenuto la candidatura di Baglione per l’esecuzione della *Resurrezione di Tabita* nella basilica petrina,<sup>90</sup> riuscendo nell’intento di coinvolgere il pittore romano nel ciclo richiesto da Clemente VIII. Come si è visto, la vicenda delle decorazioni in san Pietro Marino l’aveva vissuta da vicino ed è senz’altro probabile che fosse aggiornato sulle opere realizzate *in situ* e sulla produzione dei pittori che vi erano stati coinvolti, soprattutto se legati a conoscenze comuni, come Emilio Sfondrati in questo caso. Saputo della promozione al cavalierato di Baglione, il poeta può quindi verosimilmente aver richiesto un disegno, una stampa, o un qualsiasi documento di riproduzione dell’opera che il pittore aveva realizzato per omaggiare il proprio sostenitore, sempre che non abbia avuto modo di vederla quando era ancora in lavorazione, forse già nei primi mesi dell’anno.<sup>91</sup> Il confronto testo-immagine non lascia dopotutto spazio a tentennamenti e l’indiscutibile originalità dell’iconografia scelta da Baglione<sup>92</sup> viene riportata con fedeltà dalle parole mariniane: il Cristo «deriso» della *Galeria* ha «ambe le mani avinto» in bella vista, così come lo espone il pennello dell’artista, che non rinuncia al realismo crudo delle gocce di sangue di cui è sporca la veste candida che copre le gambe alla figura e che colpisce l’occhio del letterato, il quale, con l’esito di quell’«oltraggio» – il sangue e il «livor» di cui l’uomo è «cosparso e tinto» – apre il madrigale al secondo verso. Persino nella minaccia retorica alla «sinagoga ebrea» con cui conclude il breve componimento e con la quale la invita a «volgere» gli occhi non può che intendersi il riferimento al Cristo del pittore romano, abbandonato al carnefice ma già trascendente nella sua identità di *Rex Iudeorum*, al punto da rivolgere al cielo uno sguardo di addolorata rassegnazione.

#### 8.6 *I Crescenzi per Marino, da Roma a Napoli e ritorno*

Nelle vicende mariniane di vent’anni successive, il cambio di rotta in direzione genovese della *Galeria* e, pochi anni più tardi, parigina dell’*Adone*, comportò

90. Su questo FALDI 1957.

91. Federica Papi osserva che la data della cerimonia di celebrazione del cavalierato di Baglione «non trova in realtà riscontro documentario ed è quindi da ritenersi inattendibile» (tra virgolette basse); cfr. PAPI F. 2011, p. 516, n. 30.

92. Sull’iconografia dell’opera NICOLACI 2011.

un fisiologico ridimensionamento del *milieu* romano nelle forme ufficiali della sua scrittura. Ma questa distanza che apparentemente si pone tra Marino e Roma negli anni maturi della sua carriera è di natura più geografico-politica che reale. Nelle lettere degli ultimi tempi si ritrova infatti il contesto capitolino schierato tra i corrispondenti di penna in attesa del rientro del poeta in città. Sono gli anni in cui Marino organizza la spedizione delle casse con dentro i suoi effetti alla volta di Roma, che si assicura arrivino «in casa del nostro signor Crescenzo insieme con l'altre»<sup>93</sup> scrive a Gaspare Salviani in una lettera del 1620, nella quale spicca quel «nostro» con il quale ribadisce la qualità del rapporto tra il poeta e il figlio minore di Ottaviano. Dopo la parentesi francese tornano allora negli scambi degli ultimi anni i nomi del primo soggiorno romano, Crescenzo, Salviani, Arrigo Falconio, Girolamo Aleandro e altri. E se di nuovo – com'è naturale che sia – il dialogo con gli amici capitolini si interrompe nelle lettere quando il poeta rientra a palazzo Crescenzi, quando parte alla volta di Napoli nel 1624, da principe degli Umoristi, riprende invece fitto e rivela una cerchia sempre più allargata.

Fa ora il suo ingresso nelle lettere mariniane anche Antonio Bruni, il poeta originario di Manduria al quale Marino affida questioni che riguardano la sistemazione dei suoi oggetti, i quali, lasciata Parigi, ancora giacevano sparsi sul territorio italiano. Bruni, marinista di prima fila, accademico ozioso prima che umorista,<sup>94</sup> è il corrispondente principale nelle lettere del 1623-1624, anni in cui il poeta transita tra Roma e Napoli perseguitato dalle restrizioni dell'Inquisizione, tentando di radunare i libri e le opere d'arte raccolte nel corso del tempo per dare vita alla galleria che, già dalla Francia, prometteva di erigere a Roma ai suoi corrispondenti di penna.<sup>95</sup> È lui a fare da ponte tra Marino e Roma, quando il poeta – su concessione del Sant'Uffizio<sup>96</sup> – si reca a Napoli, e sempre lui a mediare con gli amici comuni e a intercedere con artisti o collezionisti dai quali

93. G 156, 1620.

94. Dal 1613 al 1623 il poeta nativo di Manduria si trova a Napoli, dove grazie a Giovan Battista Manso entra nel cenacolo dell'Accademia degli Oziosi. A Roma arriva nel 1623, e lì, nominato censore, entra in seguito al servizio del cardinale Berlingero Gessi. Le linee biografiche di Bruni sono ripercorse in FECCI 2000; ma si veda anche CARACCILOLO 2018; per il rapporto di Bruni con Napoli rimando invece a *Le virtuose adunanze*, pp. 159-171.

95. G 211, 1624.

96. La sentenza obbligava Marino al domicilio romano presso l'abitazione scelta, in questo caso quella dei Crescenzi. Fu probabilmente una morbida concessione quella con la quale poté recarsi a Napoli dopo il maggio 1624, come conferma il ritrovamento di una licenza nei *Decreta* del Sant'Uffizio che il poeta, in una lettera a Bruni, dice di aver ricevuto prima di partire da Roma. Il documento è stato ritrovato da Clizia Carminati, alla quale rimando anche per il commento e le osservazioni sull'intricata questione che riguarda le vicende dei libri del poeta, CARMINATI 2008, la trascrizione della licenza a p. 226.

## 8. ROMA (EPILOGO)

il poeta attendeva, o continuava ad acquistare, materiale per la sua galleria. Soprattutto però, sarà lui a sbrigare le faccende che coinvolsero i beni mariniani conservati nelle sue amate casse, dal 1624 ferme in dogana. Marino ne viveva con particolare apprensione le trattative, con le quali sperava di liberare i suoi affari dal fermo doganale prima di incorrere nei rischi della censura:

Io resto non solo mortificato e confuso, ma quasi disperato di rabbia, poiché veggo che coloro ne' quali più confido mi mancano. Ho aspettato dopo il mio arrivo in Napoli la spedizione della mia licenza, secondo la promessa fattami, e mi accorgo ch'ella è svanita, né posso averne novelle. Le balle de' miei libri è più di un mese che sono giunte e si ritrovano sequestrate in dogana, *né mi vagliono tutti i favori del mondo per liberarle*. Il vicario, il cardinale, il doganiere vorrebbero farlo, ma non possono senza l'ordine di costà; talchè io corro pericolo, se non è presto l'aiuto, di perderne la maggior parte, oltre le pene delle censure ecclesiastiche.<sup>97</sup>

Nei toni si comprende la delusione di chi prende coscienza della propria impotenza di fronte agli ostacoli della curia, che, nonostante i privilegi ormai conquistati dal poeta («Monsignor Filonardi mi promise infallibilmente di mandarmela subito per posta, ma non si vede ancora comparire»),<sup>98</sup> manteneva il silenzio sulla sorte delle casse. Il movente era chiaramente nel contenuto, non tanto negli album di stampe e disegni, quanto piuttosto nelle prove di penna, che erano il vero obiettivo nel mirino dell'Inquisizione. Di fronte all'impasse, l'amico, a quel tempo al servizio di Berlingero Gessi, futuro cardinale, veniva chiamato in causa per «abbracciare con caldezza questo negozio, acciocché n'abbia la risoluzione quanto prima» e la richiesta non sembrerebbe lasciare adito ad alternative. Non si sa se l'intervento di Bruni sia stato in qualche modo decisivo per la faccenda («Per amor di Dio, V. S. s'abbocchi seco e col signor cardinal Mellini per sapere come ho da fare»),<sup>99</sup> ma per le casse arrivò l'atteso via libera che avrebbe dovuto indirizzarle alla volta di Roma («ho inteso che il duplicato finalmente è venuto, onde spero di levar questa settimana le mie robbe di dogana»).<sup>100</sup> Bruni dato il suo coinvolgimento nelle riunioni degli Umoristi era un tramite rapido per risolvere i rallentamenti («dica al signor

97. G 210, 1624, mio il corsivo.

98. Marino allude alla lettera pontificia che avrebbe permesso il lasciapassare del materiale.

99. G 211, 1624.

100. Queste rimasero infine a Napoli e finirono alla supervisione del temuto Decio Carafa, Arcivescovo di Napoli, su di lui sempre CARMINATI 2008, pp. 227-228. La citazione è da G 212, 1624.

cavalier Barbazza ed al signor Gaspare Salviani che vadano a procaccio, perché vi troveranno lettere mie»;<sup>101</sup> «dica al signor Salviani ch'aspetto sua risposta»<sup>102</sup> o quando venivano interdetti i contatti e il poeta non poteva raggiungerli direttamente via penna («V. S. mi farà favore di dire al signor Gaspare Salviani che le sue lettere i secretari non vogliono riceverle, ed in mano del signor viceré non posso consegnarle per le cagioni già scritte»)<sup>103</sup> Il rapporto con Bruni era poi più diretto anche rispetto a taluni dipendenti di casa Crescenzi, con i quali Marino conserva un tono familiare ma meno franco, come accade con Emilio Buonalingua, servitore di casa prossimo a Crescenzio ma forse ancora di più a Tancredi, il figlio primogenito del marchese a cui Marino rivolge i propri saluti in coda a una missiva del 1624.<sup>104</sup> A Emilio, a cui spettava probabilmente l'amministrazione di casa, si può pensare che Marino consegnasse da Napoli le opere raccolte in vista del progetto espositivo da allestire:

Priego V. S. a voler prendersi briga di trovare il signor Garbeza, dico il libraro de' Giunti al Pellegrino all'insegna del giglio, e sapere se ha ricevuti que' tre ritratti ad olio, che ha mandati il signor Giacomo Scaglia libraro di Vinegia, per via del padre fra Giovan Francesco Guiotti. Se saranno capitati in sua mano, come credo e come io lasciai ordinato, V. S. *mi farà favore farli consegnare ad Emilio in casa del signor Crescenzio*; ed insieme pregare il detto signor Garbeza che scriva al detto Scaglia che mandi l'altro di sua mano, e quando sarà venuto, potrà farne l'istesso.<sup>105</sup>

Dalle lettere, in sostanza, la conclusione della vicenda collezionistica mariniana tra i palazzi di Roma più che percepibile è dichiarata, e gemina da un rifiuto forte della realtà partenopea: «per dirla, nella mia patria non vi desidero né meno il mio ritratto».<sup>106</sup> L'accoglienza calorosa ricevuta a Roma dagli amici marinisti dovette pesare non poco nella scelta con cui il poeta indicava la sua fissa dimora. I documenti estratti dalle ricerche di Clizia Carminati confermano poi quanto l'epistolario già dice: la licenza concessa dal Sant'Uffizio ammetteva «Equiti Ioanni Baptistae Marino licentiam invehendi *ad Urbem* bibliothecam quam habet».<sup>107</sup> Le nove casse che attendevano da Napoli di es-

101. *Ibidem*.

102. G 222, 1624

103. G 224, 1624.

104. Il giovane Tancredi muore il 15 dicembre di quell'anno, l'accaduto permette di datare la lettera a un momento antecedente a questa data.

105. G 211, 1624, mio il corsivo.

106. G 232, 1624.

107. Rimando al testo già citato e trascritto in CARMINATI 2008, p. 226, mio il corsivo.



## 8. ROMA (EPILOGO)

sere riportate a Roma contenevano difatti per lo più volumi, «libri rari»<sup>108</sup> che, come si è detto nell'introduzione di questo volume, costituivano il nucleo principale della raccolta del poeta; e, di questa, erano inoltre solo una parte, poiché qualcosa si trovava già in casa di Crescenzo, senza contare – si ricorda – che poco o nulla si sa di quanto era stato spedito da Parigi o era rimasto a Torino.<sup>109</sup> Tenendo tuttavia conto del progetto espositivo del poeta, in cui la raccolta di opere d'arte è pensata per incorniciare la voluminosa biblioteca, il destino dei testi coinvolge di necessità l'intero insieme degli oggetti mariniani.<sup>110</sup> Con buona probabilità allora le consegne a Bruni dei ritratti nella missiva appena citata erano pensate in vista di una sistemazione definitiva, e lo stesso vale per i disegni delle lettere successive promessigli da Andrea Barbazza e Giovan Giacomo Sementi.<sup>111</sup> Questa non coincideva ad ogni modo con casa dei Crescenzi, al più intesa come un punto di deposito fidato, quasi una cassaforte nella quale i bauli di Marino dovevano tassativamente rimanere sigillati: «In tanto non vorrei

108. G 215, 1624.

109. La questione occupa le lettere dirette a Lorenzo Scotto degli ultimi anni francesi. Il riferimento torna in una lettera ad Antonio Bruni: «La libreria non è qui tutta, ma queste sono balle, ché il resto verrà di Lione con maggior commodità», G 213, 1624.

110. CARMINATI 2008, cap. VIII.

111. «Scrissi al signor cavalier Barbazza che mi mandasse il disegno tal qual era, dentro un cannoncino di latta, consegnandolo al procaccio da parte mia. Io l'ho aspettato, ma non è venuto: forse avrà fatto il medesimo viaggio che fece l'altro» (G 221, 1624); «Gli scrissi [a Barbazza] che consegnasse il disegno al procaccio, involgendolo dentro un cannoncino di latta, acciocché non si guastasse. Ora V. S. potrà dirgli l'istesso, e se il signor Sementa vorrà accompagnarlo con alcun altro de' suoi, sì come mi promise, mi sarà doppio favore» (G 222, 1624). Il poeta e il pittore, che arrivò a Roma presumibilmente attorno agli anni dieci del secolo, non hanno intersecato le loro strade prima di questo momento, è plausibile che sia proprio in occasione del rientro a Roma, e dunque della vicinanza alla cerchia di Maurizio di Savoia, che i due ebbero modo di incontrarsi. Sementi lavora a bottega da Guido Reni fino al 1624, l'anno successivo, e fino al 1626, è invece al servizio di Maurizio di Savoia. Nel 1635 entra a far parte dell'Accademia di San Luca; si veda PELLICCIARI 2012; PULINI 2019. Di lui si ricorda l'impegno nella produzione di quadri da camera: «Pur conseguendo un crescente successo tra i committenti privati, grazie al cimento nel campo in via di rapida affermazione del quadro 'da stanza', più difficile riesce al pittore l'accesso a incarichi pubblici», FRANCUCCI 2015, p. 28. Baglione annota l'impegno dell'artista per l'accademia degli Umoristi, con i quali entra in contatto per tramite di Maurizio: «V'è ancora di sua mano nell'Accademia de' Signori Humoristi, in casa de' Signori Mancini romani al corso, un quadro a olio colorito; e per entro stavvi una virtù con una Tromba in mano, e sotto v'è la Lupa con romolo, e con Remo, figliuoli gemelli d'Illia, e di Marte, infanti, assai buon quadro, e forse de' migliori, ch'egli formasse, per il colorito con freschezza, e per la buona maniera», BAGLIONE 1642, vol. I, p. 344; su questo anche FRANCUCCI 2015, p. 25, nota 110; e CARACCIOLIO 2018. Su di lui si vedano gli studi di Armanda Pellicciari, PELLICCIARI 1984; ma anche EAD. 2012.

che in conto alcuno fossero aperte le balle»,<sup>112</sup> come ripete, a mo' di ritornello, sempre a Bruni, incaricato di rispettarne l'integrità. Al contrario, le lettere all'amico informano che Marino rifiutò la dimora napoletana senza avere una valida alternativa nell'Urbe, e forse per questo avrebbe accettato l'offerta ospitale del cardinale Maurizio di Savoia che si diceva pronto ad accoglierlo nella sua dimora romana. Il poeta informa infatti Fortuniano Sanvitale che «Starò qui [a Napoli] per tutto il mese di novembre, e poi farò ritorno alla volta di Roma, in casa del serenissimo signor cardinal di Savoia, dove potrà V. S. indirizzarmi i suoi comandamenti»,<sup>113</sup> un'affermazione decisa che cela una scelta rassegnata di cui discute con Bruni nella lettera già citata:

Il viceré mi fa al solito straordinarie accoglienze, ed appunto ier l'altro venne da me il suo segretario ad offerirmi provisione da parte di S. E.; ma con tutto ciò non son corso all'incanto, [...] Roma fu sempre secondo il mio genio; ed io, conforme m'avisa V. S., mi risolverò al partito del cardinale principe, poiché non è senza qualche conseguenza onorevole.<sup>114</sup>

La proposta di rimanere nella sua città natale non aveva attecchito, e anzi, pur di sfuggirvi, Marino prefigurava il rientro in casa di Maurizio, l'ex principe sabauda nominato cardinale nel 1607. Durante le sue soste romane il prelato era solito soggiornare nell'attuale palazzo Orsini, posto nel Rione Ponte a Monte Giordano, dove avrebbe accolto il poeta se la morte prematura che lo colse a Napoli non gli avesse impedito il viaggio di rientro.

È evidente, dunque, che il progetto nato per Napoli viri con effetto immediato su Roma non appena Marino rientra in Italia, e che il viaggio partenopeo del 1624 debba essere inteso come una tappa di passaggio necessaria al recupero dei suoi bagagli – una decisione che, dati i tempi necessari a sbrogliare le pratiche, costò al poeta qualche rimpianto («questa faccenda mi è di grandissimo disturbo, né io avrei fatte venir le mie robbe a Napoli, se non mi fussi fidato della parola datami da' superiori»).<sup>115</sup> In quest'ottica si dovrà ripensare anche il

112. G 213, 1624; G 221, 1624; ma si veda anche G 224, 1624; e la perentoria «Desider che V. S. s'informi da monsignore Filonardi se posso mandare questa parte di libri, che son venuti, e per qual via, et a cui debbo inviargli; e se in Roma hanno da stare in dogana infino alla mia venuta, o da depositarsi in mano d'alcuna persona particolare. In tanto non vorrei che in conto alcuno fossero aperte le balle; e se si può ottenere che si mettano in casa del signor Crescenzo, dove sono altre mie robbe, bene; se no, si trattengano pure in dogana», G 221, 1624.

113. G 220, 1624.

114. G 232, 1624.

115. G 211, 1624.

## 8. ROMA (EPILOGO)

soggiorno nella casa dei teatini ai santi Apostoli, o in quella di palazzo Flaminio in via Toledo, dove Marino troverà la morte nel marzo dell'anno successivo, un piccolo appartamento<sup>116</sup> che non poteva rispondere alle aspettative del poeta, costretto perfino a richiedere un servizio di guardia a Giovan Battista Manso per salvaguardare le robe che vi erano all'interno. Alla luce poi di quanto ricostruito a proposito del clima mariniano che pervadeva, a quell'altezza di date, la realtà capitolina, si comprende il perché dell'impazienza palesata dal poeta di rivedere Roma: i rapporti di collaborazione con gli Umoristi, i beni già raccolti in casa dell'amico, il bisogno – sempre più urgente – di ritrovarsi all'interno di un contesto che gli fosse di pieno sostegno in un momento in cui l'Inquisizione incalzava e minacciava la censura dell'opera, devono aver pesato sul piano delle valutazioni.<sup>117</sup> Si ricordi inoltre che proprio il cardinale sabauda fu incaricato dal Sant'Uffizio per la correzione dell'*Adone*, tanto che Marino, con l'ingresso a palazzo Orsini<sup>118</sup> a fianco del suo censore, giocava una mossa furba in grado di garantirgli la supervisione su un'operazione che la conoscenza di vecchia data che lo legava al cardinale rendeva di per sé già morbida («Ricordo al signor cardinale ch'egli fu prima prencipe che prete; e perciò non dovrà dimostrarsi molto scropoloso intorno a certe bagattelle, le quali non pregiudicano punto alla religion cattolica»).<sup>119</sup> Il passaggio per Napoli fu dunque un errore, utile però a sfatare una volta per tutte l'idea di mettervi radici, capace piuttosto di rinvigorire il «desiderio di riveder Roma, perché tutte l'altre delizie mi paion nulla».<sup>120</sup>

### 8.7 *I beni napoletani (alcune precisazioni)*

I lasciti mariniani sul territorio italiano riflettono allora questo ultimo stadio di incertezza, di riassetto e costruzione della residenza del poeta. Dal punto di vista degli oggetti, la dispersione è diffusa e si cercherà di offrirne un quadro il più possibile chiaro ripartendo dagli elementi certi.

116. «Et habitando in una casetta a Toledo con due soli paggi et una femina di servitij e dubbitando per star troppo solo, e con alcun sospetto, richiese il Marchese di Villa che facesse stare alcune persone in sua guardia e di sua casa», cito dalla relazione redatta da Manso riportata in Fulco 1979, p. 92.

117. Su questo già CARMINATI 2008, cap. VIII.

118. Il palazzo era un'antica proprietà degli Orsini, che vi abitavano fin dal 1286. Nel corso del XVI e XVII secolo, tuttavia, i proprietari risiedettero saltuariamente nella struttura, affittandone alcune porzioni a principi e cardinali, tra cui Ippolito d'Este e Maurizio di Savoia. Dalla storia del palazzo non emerge tuttavia alcuna traccia mariniana. Su questo rimando a FRASCARELLI TESTA 2004, p. 82 e bibliografia in nota 1.

119. G 229, 1624.

120. G 210, 1624.

Per quel che si sa le casse con parte della biblioteca mariniana rimaste ferme in dogana fino all'intervento del monsignor Filonardi – tante volte richiamato nelle lettere a Bruni – non rientrarono mai a Roma. Passate al vaglio del temuto Decio Carafa, cardinale designato dal Sant'Uffizio di ispezionarne il contenuto, furono oggetto di una contesa giudiziaria che coinvolse principalmente Giovan Battista Manso e i Padri Teatini, ai quali i volumi alla fine furono indirettamente consegnati per confluire nel Collegio dei Nobili, diretto in quegli anni dai Gesuiti. Qui rimasero fino al 1767, dove si mescolarono al patrimonio librario di Giovan Battista Manso, per poi essere svenduti nel 1795 per «una cifra modesta», come ricorda Fulco che ne ricostruì la storia.<sup>121</sup> Il marchese ebbe tuttavia cura di farle inventariare, se ne ritrova infatti notizia nel documento conservato nell'Archivio del Monte Manso di Scala («Item nove cascie de libri, che s'intendono essere in la r(egi)a Dohana di questa Città di d(ett)o quondam Cavaliero Marino»).122

Riguardo alle pitture è utile, al contrario, spendere qualche riga di commento a un gruppo di lettere scritte a Lorenzo Scoto nel 1624. L'invio dei beni del napoletano da Parigi non fu infatti senza intoppi, qualcosa andò perduto,<sup>123</sup> qualcosa temette di esserlo, e il poeta si lamentò in più occasioni della sorte delle proprie casse.<sup>124</sup> In alcune missive del 1624 riversa ad esempio su Scoto le proprie apprensioni riguardo alcune opere fatte realizzare durante gli anni torinesi e contenute in una balla che, nel viaggio da Parigi verso Napoli, rischiò più volte di essere smarrita. Il poeta, deciso a non rinunciare al suo contenuto, prontamente commissiona agli stessi autori delle prime versioni, in quegli anni ancora al servizio della corte sabauda, una replica delle opere considerate perse:

121. In un saggio apparso postumo Fulco ripercorreva la storia dei volumi di Marino e del Manso pubblicando l'inventario della Libreria del Collegio e argomentando l'effettiva difficoltà nel distinguere i lasciti mariniani da quelli del marchese napoletano; si veda *Per Giorgio Fulco: in memoriam*. L'esistenza del documento e le prime linee di ricerca intraprese dallo studioso erano già state anticipate in FULCO 1979; a seguire, l'argomento della biblioteca mariniana è stato ripreso e chiarito in CARMINATI 2008.

122. *La «Meravigliosa» passione*, p. 92.

123. «Voi sapete ch'io già m'imbarcai infin di Francia, a fare una galleria di pitture di diversi maestri eccellenti. Ritornato in Italia ebbi avviso che tutte le dette pitture si erano perdute, con essere state tolte da' corsari», a Lorenzo Scoto, G 208, 1624, salvo tornare sulla stessa questione quando la cassa venne ritrovata scrivendo al medesimo destinatario: «Fu preso errore nella balla, e se bene la perdita delle altre balle è stata di grande importanza, per le molte cose di prezzo che vi erano dentro e per una buona quantità di libri rari, nondimeno stimo questo per manco male», cfr. G 215, 1624.

124. Di alcune si riesce a individuare la collocazione sulla base delle lettere. In G 161, 1621, sappiamo che alcune di queste erano in casa di Ludovico Tesauero.

## 8. ROMA (EPILOGO)

Dico ch'io desidero da monsignor Brandino i due medesimi soggetti fatti, cioè in un quadro Venere quando si fa acconciar la testa dalle Grazie con lo specchio innanzi, ed in un altro la stessa Venere, quando parla al cinghiale menatole inanzi dagli amori. Avertendo ch'io non voglio che si muti invenzione, ma che sieno le medesime figure e nella medesima postura; ma perché la misura de' quadri sarà maggiore in quanto alla larghezza de' fianchi, come vedrete nella mostra che vi mando, si potrà empire il resto del paese, o farvi qualche altro amorino, ovvero il carro della dea co' cigni o le colombe. Questo si può fare in quello del cinghiale, che rappresenta la campagna; ma nell'altro, che si rappresenta in una loggia col baldacchino, si potrà empir lo spazio con una balconata di balaustri che accenni qualche poco di paesaggio. Nel medesimo tempo vorrei che voi pregaste lo Scorza a farmi un *Orfeo* della medesima grandezza e della medesima maniera come quello che mi mandò a Parigi, salvo che la tela sarà della proporzione come quelli del Brandino, onde avrà campo di farvi qualche altro animaletto in più. Quel ch'io voglio è che voi diciate che lo volete non per me, ma per voi, e che voi gliel pagherete, perché cotesto galantuomo da me non volse prender nulla, ed io non voglio dargli tanta fatica<sup>125</sup>.

L'estratto dà in primo luogo testimonianza della facilità con cui Marino dava forma alle immagini poetiche pensate per ornare la sua galleria, costruite *ad hoc* e secondo un criterio preciso tanto che, tassativamente, non potevano essere sostituite («Avertendo ch'io non voglio che si muti invenzione»), al massimo estese quanto alle loro dimensioni per rispondere alle modifiche dei criteri allestitivi della sua galleria. Le repliche cadono tuttavia nella lista degli incompiuti, poiché la famosa cassa con i dipinti all'interno riapparve improvvisamente tra gli altri oggetti bloccati in dogana: «Torno a replicarvi ch'io ritrovai qui in dogana la balla delle mie pitture che si teneva perduta, onde non occorre più fastidire monsù Brandin né altri per cagion de' quadri».<sup>126</sup>

Al di là delle rocambolesche vicende di cui informa, la missiva è documento utile per identificare con particolarità di dettagli i due soggetti in possesso del poeta, il quale ne fornisce due descrizioni che evidentemente ricalcano i desideri già verbalmente espressi *de visu* ai pittori che ne avevano realizzate le prime versioni. Sdoganati assieme alle altre opere, arrivarono nella casa di via Toledo, sebbene non siano esplicitamente menzionati nell'approssimativo inventario del 1625. A partire da questa considerazione Fulco suggeriva di «accre-

125. Il testo è stato parzialmente citato nel corso dell'argomentazione, ne riporto per intero il contenuto per coerenza argomentativa; G 208, 1624.

126. G 215, 1624.

ditare maggiori margini di approssimazione (peraltro possibili) all'inventario»<sup>127</sup> e, applicando qualche forzatura, ipotizzava che la voce di «due quadri grandi di Venere e Marte» facesse riferimento in un caso alla «Venere, quando si fa acconciare la testa innanzi allo specchio dalle tre Grazie» di Brandin, mentre la «Venere e Adone» alla «Venere in atto dolente, quando gli amorini gli menano il cinghiale innanzi»; infine, l'*Orfeo* di Scorza a suo parere sarebbe stato erroneamente indicato con l'Apollo alla sesta voce dell'inventario. Ma per quanto le indicazioni di Bonifacio Bonifaci siano approssimative in relazione alle dimensioni e agli autori delle tele, bisogna riconoscere che raramente sono generiche circa i soggetti: in due soli casi le voci inventariali ricordano vagamente quadri di «poesie», l'iconografia è altrimenti sempre specificata. Stupisce anzi l'elenco che ricorda i tre soggetti diversi di Apollo, Anfione e Arione, tutti passibili di equivoco se si tiene a mente l'immagine dei tre protagonisti intenti a suonare la lira. Non si capisce allora perché, di fronte a questa specifica, Bonifaci non sarebbe stato in grado di riconoscere invece un Orfeo, la cui iconografia era diffusa e di certo nota agli occhi degli intendenti del tempo. In più, le precisazioni date da Marino nella lettera richiedono di muoversi con cautela nello spazio delle ipotesi. Vero è che le pitture ottengono il permesso di lasciare il sito della dogana e che quindi, a differenza dei libri, potevano essere facilmente trasportate nella casa in via Toledo, ma l'inventario della dimora napoletana ricorda per lo più tele «grandi», la cui specifica accompagna sempre le descrizioni del notaio, fatta eccezione per le voci numero 1, 3 e 5, che al contrario ricordano le misure ridotte delle tele, e le numero 11 e 14 che, invece, tacciono a riguardo.<sup>128</sup>

Ora, considerando la puntualizzazione mariniana nella lettera a Lorenzo Scoto, è piuttosto plausibile che le repliche delle tele di Brandin e Scorza commissionate a sostituzione delle prime loro versioni avrebbero dovuto assecondare il gruppo di dipinti raccolto nella galleria napoletana in quel frangente, fatto di tele di dimensione maggiore alle quali quindi Marino avrebbe voluto rendere conforme anche le sue prime committenze: la perdita momentanea della balla di pitture offriva l'occasione per rispettare questo principio di omogeneità. Tenuto conto quindi dell'assenza di Orfeo dalla lista e della maggioranza di tele «grandi» nell'elenco, procederei con estrema cautela nell'indicare nell'inventario anche le opere arrivate da Parigi, di dimensioni senz'altro minori, commissionate e nate già con la certezza che avrebbero dovuto attraversare prima la Francia e poi l'Italia chiuse all'interno di casse e bauli. Opere da viaggio a tutti gli effetti.

127. *La «Meravigliosa» passione*, p. 110.

128. «Item Un'altro quadro di Venere, et Adone senza cornice.»; «Item Un'altro quadro del Rapimento di Proserpina senza cornice», *La «Meravigliosa» passione*, p. 89.

8.8 *I beni romani: il testamento di Crescenzo*

Se quindi sui beni napoletani le carte estratte dall'Archivio del Monte Manso di Scala hanno già detto a sufficienza, sono piuttosto le vicende di cui sono stati protagonisti gli oggetti lasciati in deposito a Roma che bisognerà ancora delineare. Di questi non si possiede un inventario che risponde al nome di Marino, non se ne conserva un elenco, né esistono notizie altre che non siano quelle poche che il poeta affida alle sue lettere. Si sa, come è stato più volte ribadito, che il poeta era solito – lui come altri – usare casa Crescenzi come deposito temporaneo per i propri effetti, e si sa anche che una parte di questi dimorava ancora presso i figli di Ottaviano al momento della sua morte, ma sull'identificazione di questi oggetti e documenti a disposizione offrono poche certezze. Nella *Relatione di Cucurullo*, in cui, si ricorda, sono stilate le volontà testamentarie di Marino, questi sottoscriveva che a Crescenzo, o meglio nella sua casa, dovevano rimanere «tutte le sue pitture, e quadri teneva nella casa di d(ett)o Crescentio in Roma eccetto li ritratti de' valent'huomini q(ua)li li lascia a d(ett)o S(igno)r Marchese suo herede»,<sup>129</sup> con cui indicava l'amico napoletano Giovan Battista Manso. Le opere romane non esistono quindi, se non come un generico insieme di «pitture, e quadri», nel quale saranno comprese: il paesino di Lucilio Gentiloni menzionato alla lettera 82, i due Santi di Tito dell'epistola 153 e forse anche il quadretto del fiammingo della lettera a Ciotti del 1620 (sempre che ognuna di queste abbia raggiunto Roma). Probabile che vi fossero rimaste poi opere da lui acquistate o commissionate durante i primi anni romani, per le quali la mancanza di notizie puntuali impedisce di risalire ai soggetti, mentre senz'altro, assumendo che Bruni seppe essere incisivo nelle commissioni che il poeta gli affidava da Napoli, vi confluirono i quattro ritratti a olio della lettera 211, i due disegni della lettera 221 e uno o più disegni di Giacomo Sementi di cui si parla nella lettera 222.<sup>130</sup> I primi di questi finiranno poi nelle mani di Manso, erede della collezione di uomini illustri del poeta, mentre il resto rimase a Roma in casa di Crescenzo, in regola con il testamento mariniano. Riassumendo quindi, in via del Seminario al 1625 si trovavano: alcune tele di Marino, tra le quali probabilmente non si contavano soggetti del mito ma figuravano senz'altro ritratti, e alcuni disegni, anche se la maggior parte di questi dimoravano a Napoli nel «Tamburo rosso» in via Toledo.

La storia di questi oggetti, a partire dalla morte del poeta in avanti, è legata alle vicissitudini familiari che coinvolsero la discendenza di Crescenzo, ne-

129. Cito dalla *Relatione di Cucurullo* trascritta da Fulco in *La «Meravigliosa» passione*, p. 114.

130. Vd. tabella in appendice.

cessario, quindi, ripercorrere le vicende ereditarie di casa Crescenzi. Come anticipato il nobile romano, quattro anni dopo la scomparsa di Marino, convola a nozze con Costanza, la figlia di Marcantonio Toscanella, proprietario dal 1609 di Palazzetto Zuccari in via Gregoriana, dove il marchese si trasferisce nel 1629. Negli anni a seguire Crescenzi non rinuncerà agli spostamenti tra le tenute di famiglia, al punto che la morte lo colse non a Roma, ma a Montorio al Vomano, il feudo abruzzese che apparteneva alla famiglia dei Crescenzi fin dal matrimonio di Ottaviano e Sallustia e dove il marchese era solito trascorrere prolungati soggiorni che diventarono sempre più stabili a partire dal 1639.<sup>131</sup> È infatti qui che il 14 febbraio del 1641 Crescenzi detta al notaio Lorenzo Melchiorri le proprie volontà.<sup>132</sup> Le scelte del marchese rivelano i contrasti familiari che sarebbero avvenuti dopo la sua scomparsa e che videro protagonisti la legittima erede per vincolo di sangue, Anna, e Francesco e Antonio Serlupi, i nipoti del marchese che, per vincolo posto da Sallustia Cerrini, in quanto unici discendenti maschi, godevano del titolo di eredi universali del ramo cadetto della famiglia. Lothar Sickel, che alla storia di casa Crescenzi ha dedicato uno spazio ampio e attento, ha inteso le volontà testamentarie di Crescenzi come un effetto della spaccatura creatasi tra i Crescenzi e i Serlupi in seguito alle vicende che coinvolsero Laura, vittima di un marito violento, Giovanni Battista,<sup>133</sup> le cui azioni poco pacate raffreddarono gli animi e resero i Crescenzi ostili alla condivisione delle proprie ricchezze con la famiglia acquisita. Se infatti per desiderio di Sallustia dovevano essere i figli maschi a ereditare l'insieme dei beni familiari, per abile mossa del marchese, i preziosi oggetti del ramo cadetto dei Crescenzi confluirono invece tutti nelle mani delle donne di casa. Nel testamento si legge che «omnia mobilia qua reperiunt in terra et statu Montorij ad ipsam spettantia», ovvero a Costanza, «sua dilectissima uxori», mentre «omnia mobilia qua tempore sui obiti reperientur in Urbe» dovevano invece essere consegnata nelle mani di Anna, «eius filia naturali»,<sup>134</sup> così, quando per dovere legale il marchese arriva a nominare suoi eredi universali «dominos Franciscus et Antonium de Serlupis his delectissimos nepotes heredes et successores»,

131. Fanno fede le lettere con l'amministrazione di casa, e soprattutto il carteggio con Loreto Franceschini che riguarda l'ultimo decennio di vita del marchese. Vd. ASC, Archivio Serlupi-Crescenzi, Tomo 93; ma anche SICKEL 2020.

132. Del documento ha dato una segnalazione rapida e parziale un articolo di Carderi degli anni sessanta, in cui è assente tuttavia una ricerca che allacci il contenuto della carta alla storia del suo possessore. AS Teramo, Atti notarili, busta 107, vol. 17, 1641, pubblicato in parte in CARDERI 1968; osservazioni anche in SICKEL 2003.

133. Di Giovan Battista Serlupi e Livia Crescenzi ha parlato brevemente Johanna Elfreide Louise Heideman in HEIDEMAN 1982, pp. 35-36, n. 138.

134. Cito da ASTE, Atti notarili, busta 107, vol. 17, 1641.



## 8. ROMA (EPILOGO)

relativamente ai beni immobili di cui era in possesso, questi ultimi erano già stati svuotati del loro contenuto. Divisi dunque tra la moglie e la figlia, gli oggetti di Crescenzo tornarono tutti stabilmente a Roma, ma a volerne seguire le tracce bisognerà scontrarsi con la laconicità delle carte conservate nel fondo familiare in deposito all'Archivio Capitolino, dove, infatti, non vi sono prove della fortuna dei beni successive alla loro partenza dalle residenze abruzzesi e romane. Quanto alla prima parte di questo insieme, si dovrà credere che l'«omnia mobilia» conservata nel feudo si sia riversata nella residenza zuccaresca di Trinità dei Monti, dove Costanza visse stabilmente fino alla morte nel 1658;<sup>135</sup> ma, nella forma con la quale lasciarono la residenza di Montorio, gli archivi romani non hanno fornito alcuna traccia.

Quanto invece ai beni romani recuperati per volere del nobile romano dal suo agente e dal suo procuratore, Loreto Franceschini e Bonifacio Bonifaci, in casa di Crescenzo e poi trasmessi ad Anna, l'Archivio Capitolino ha conservato un elenco di cui si è commentato in modo parziale il contenuto nelle pagine che precedono.<sup>136</sup> Nell'ottantunesimo tomo del fondo Serlupi-Crescenzi, alla dicitura di *Inventarius bonorum hereditarios bo. me. Crescentii de Crescentis* corrisponde in realtà, oltre a questa, una seconda lista che chiarisce le dinamiche sorte tra gli eredi dei beni del marchese in seguito all'apertura del testamento di Crescenzo. Questo secondo inventario viene redatto il 23 novembre del 1641 per volontà degli eredi universali, Frescesco e Antonio Serlupi, e per mano di Baldassarre Papeo,<sup>137</sup> con l'intento di registrare i beni del marchese rimasti nelle sue residenze e di rivendicarne la proprietà; i nipoti di Crescenzo si appellavano al vincolo di primogenitura stabilito dalla nonna Sallustia al quale loro, in quanto figli di Laura Crescenzi, sorella dello zio, avevano legalmente diritto. Tuttavia il lasso di tempo che separa le due liste (febbraio-novembre) palesa il protezionismo esercitato sull'insieme dei beni di Crescenzo da parte degli eredi nominati nel testamento (Francesco, Costanza e Anna): l'inventario di novembre si presenta difatti scarno ed essenziale, ripulito dalle pitture e dagli oggetti preziosi, e palesa così l'intervento dei collaboratori di Crescenzo, i quali, in regola con le volontà testamentarie del marchese, si dimostrarono restii a fornire informazioni sull'entità effettiva della collezione. Se gli interessi eruditi del figlio di Ottaviano emergevano spiccati dalla lista di febbraio, tra

135. Costanza dovette contrastare le rivendicazioni di proprietà avanzate dagli eredi Zuccari sul palazzo in anni in cui Crescenzo era ancora in vita (dal 1631 in avanti) e che si acuirono successivamente alla sua morte. Ne dà un'esaustiva panoramica SICKEL 2020.

136. Vd. *supra*.

137. Il documento si accompagna all'elenco dei possedimenti del marchese rinvenuto da Lothar Sickel in Archivio di Stato di Roma, anch'esso datato 23 novembre del 1641, e pubblicato dall'autore in SICKEL 2020, p. 215 e sgg.

manufatti preziosi, quadri e un buon numero di volumi, il documento redatto da Papeo fa notare al contrario quanti di questi oggetti manchino all'appello, con perdite anche significative – è il caso del «pugnale gioiellato che si dice esser appresso alla med.a S.ra Costanza»,<sup>138</sup> che si dovrà credere costituisca un pezzo forte della raccolta. È evidente quindi che nulla di valore sia confluito nelle mani dei nipoti Serlupi e che Crescenzo abbia provveduto a selezionare accuratamente i suoi beni per evitare la trasmissione di alcuni di questi nelle mani dei nipoti. Quanto alle tracce mariniane, però, bisogna ammettere la difficoltà di riconoscerne il passaggio anche nell'elenco più completo dei beni di Crescenzo *post mortem*, quello di febbraio. Il marchese possedeva effettivamente un buon numero di quadri, ma nessuno di questi è direttamente riconducibile alla vicenda del poeta in casa Crescenzi, né i ritratti né altro: i primi, che raggiungono la sessantina, per questioni testamentarie di cui si è detto, poiché già nel 1625 la galleria di ritratti mariniana era finita nelle mani del Manso, i secondi, invece, per incompatibilità di soggetti. Crescenzo fece rinvenire in casa sua solamente dipinti a soggetto religioso, e, se si escludono i due «quadri in carta uno con cornice negra» di cui non si specifica l'argomento, nessuna opera d'arte della collezione del marchese affronta i temi favolosi per i quali si distingue la poetica mariniana.

In realtà, vista l'operazione di spoglio che i collaboratori di Crescenzo applicarono sulla collezione prima che arrivasse ai nipoti, non penso sia da escludere la possibilità che una buona parte di questa sia stata in qualche modo nascosta, al punto da non figurare nei documenti inventariali. Restano d'altronde da sciogliere alcuni nodi, utili, forse, ad aprire la strada a future piste di indagine. Bisognerà in primo luogo ragionare sulla dicitura del lascito ad Anna, laddove la formula «In Urbe extra domini sui habitatum per infrascriptos eius heredem» designa,<sup>139</sup> con buona probabilità, la residenza in via Gregoriana e non il palazzo in via del Seminario nel quale, si può credere a questo punto, dimorassero i figli di Laura e Giovan Battista; mentre, riguardo all'antecedente dimora di Crescenzo e a cosa vi fosse rimasto, i documenti non hanno per ora fornito notizie sufficienti per potersi interrogare sulla presenza o meno degli effetti mariniani tra quelle mura. In più, non si ha ancora nulla che informi su cosa avesse con sé il marchese a Montorio al momento della morte, se non generiche diciture di «Mobili e suppellettili di casa» e «Grani, Vini, oli, fasci, salami, orzo», di cui si sa grazie all'inventario di Papeo che li dice «da recuperarsi

138. ASC, Fondo Serlupi-Crescenzi, Tomo 81, c. 280r.

139. Nell'inventario conservato in Archivio di Stato di Roma, la dicitura viene tradotta da Papeo come «li mobili che a tempo della sua morte si ritrovano in Roma fuor della casa ovvero palazzo come lui dice nel detto suo testamento habitato da suoi heredi», cito da SICKEL 2020, p. 216.

## 8. ROMA (EPILOGO)

dalla S.ra Costanza Toscanella». Se vi fossero stati tra i mobili e le suppellettili anche opere d'arte allora se ne dovrà ipotizzare il passaggio in casa Zuccari, almeno fino al 1658, ovvero fino a quando Costanza era in vita.

### 8.9 *Francesco Crescenzi*

Una ricerca cronologicamente più avanzata sulle controversie di cui furono protagonisti gli eredi del marchese non è stata, purtroppo, risolutiva e non ha svelato tracce del lascito mariniano. Lo sgarbo di cui furono vittime i nipoti di Crescenzo suscitò naturalmente delle reazioni quasi immediate, prova l'inventario di Papeo richiesto da Antonio, e, mentre lui cercava di rilevare l'eredità dello zio nelle dimore romane il fratello, Francesco Serlupi-Crescenzi, per vie legali, intraprendeva una causa contro la cugina Anna e rivendicava gli oggetti che per volontà paterna erano giunti nelle sue mani. Alla morte di Crescenzo, Anna aveva non più di undici anni e di lì a tre mesi sarebbe andata in sposa in tutta fretta a Michelangelo Bonifaci.<sup>140</sup> Michelangelo era in realtà una figura di casa, fratello di quel Bonifacio che era stato il fidato procuratore di Crescenzo, erede, per volontà del marchese, di «unum quadrum suis ad electionem ipsius»,<sup>141</sup> come recita il suo testamento. Il matrimonio di Anna rientrava quindi, a suo modo, in una serie di mosse diplomatiche con cui si garantiva unità all'eredità di Crescenzo, la quale difatti non venne meno neanche in seguito all'azione legale intrapresa da Francesco, che non riuscì ad appropriarsi della «Romana mobilia» che finì nelle mani della cugina, ovvero quella rilevata da Loreto Franceschini e Bonifacio il 15 febbraio del 1641.<sup>142</sup> Gli oggetti passarono così sotto la giurisdizione delle donne e, indirettamente, dei fratelli Bonifaci e di Francesco Crescenzi, per rimanere ancorati alle vicende di Anna e discendenza. Difficile dire poi quale sia stata la loro storia negli anni che vanno dal 1641 al 1696, quando si registra la morte della donna. L'apertura del suo testamento, in cui si nomina il figlio Giovan Battista Bonifaci suo ere-

140. Il matrimonio si celebra il 30 aprile 1641; SICKEL 2020.

141. Cfr. ASC, Archivio Serlupi-Crescenzi, Tomo 81, *Inventarius bonorum hereditarios bo. me. Crescentii de Crescentis*, cc. sciolte. A questo insieme di oggetti fa riferimento Papeo quando pretende che siano restituiti ad Antonio «Quadri e pitture parte de quali s'intende in potere del S. Bonifatio Bonifatii, e parte in poter della S.ra Anna Crescentia sua cognata»; ovvero, quegli oggetti rilevati da Franceschini e Bonifaci il 15 febbraio di casa di Crescenzo, la «romana mobilia» in cui non si ha traccia delle tele mariniane.

142. Nel testo della causa intentata da Francesco ai danni di Anna e redatta da Stefano Fabretto non si deducono altre notizie relative ai beni di Crescenzo. L'oggetto della discussione ruota attorno ai beni inventariati da Franceschini e Bonifaci e non si ha traccia di oggetti mariniani. La causa è in ASC, Fondo Serlupi-Crescenzi, Tomo 60, n. 6.

de universale, lascia l'amaro in bocca, avverte Sickel:<sup>143</sup> al suo interno non vi si trova che un *San Francesco* «in pietra d'alabastro», il quale derivava, oltretutto, dai beni della zia Laura.

Il nome di Marino, in breve, non figura né nei documenti dei Crescenzi, né in quelli dei Serlupi che interessano i passaggi di proprietà del marchese, né in quelli dei Bonifaci, che assorbono gli ultimi tesori della collezione di famiglia. Eppure un ascendente forte dell'esperienza mariniana sulla parabola di Crescenzo resta, ed è visibilissimo nel ruolo che svolse il conte Francesco Crescenzi negli avvenimenti successivi alla morte del marchese. Fu lui infatti a prendersi ufficialmente cura della vedova Costanza, a suggerire il matrimonio con Michelangelo Bonifaci per Anna, ad assicurarsi, in collaborazione con Bonifacio, che venissero rispettate le ultime volontà dell'amico. Malgrado le disposizioni testamentarie che il marchese fu costretto a mettere su carta, non vi è dubbio che la sua eredità culturale spettasse a Francesco. Questi non aveva in realtà legami di sangue con il marchese: non era suo figlio, non era suo fratello, non apparteneva nemmeno al ramo cadetto della famiglia. Francesco era il fratello di Giovan Battista Crescenzi e il figlio di Virgilio, erede dunque del capostipite del ramo principale dei Crescenzi che occupava la zona adiacente al Pantheon. Sulla sua attività artistica si hanno ancora poche notizie, sufficienti tuttavia a valutare il riconoscimento di cui godeva negli ambienti culturali dell'Urbe: fu accademico umorista, nonché allievo di Pomarancio, legato a quel *côté* letterario segnato dalla poetica mariniana di cui Melchiorre e Crescenzo si fecero patrocinatori. Non sorprende dunque ritrovare il suo nome tra le illustrazioni che Francesco Barberino pubblicò a corredare i suoi *Documenti d'Amore* andati a stampa nel 1640.<sup>144</sup> Bisognerà anzi credere che la sua personalità godesse di buona fama da almeno 20 anni nel panorama romano<sup>145</sup> se Gianfrancesco Maia Materdona, poeta accademico umorista, significativamente lo appella «dipintore eccellentissimo» in un madrigale contenuto nella sua raccolta di *Rime* andata a stampa nel 1629. Il componimento accompagna

143. SICKEL 2003, p. 44 n. 55.

144. Qualche accenno in GRELLE IUSCO 1961; su Francesco così commenta Baglione: «Non ha dubbio, che in Roma altre nobili famiglie danno opera al disegno, come si vedono in quelle, che sono per entro il libro del poeta Francesco da Barberini, ove il Signore Niccolò Pucci ha disegnato il Poeta [...] et il Conte Francesco Crescentio l'Innocenza; et essendo degno fratello del Signor Gio. Battista hora per honore de' virtuosi, e per gloria della sua Famiglia nelle sue opere è da tutti ammirato», BAGLIONE 1642, vol. I, p. 366.

145. Sebbene il suo nome compaia nella lista degli iscritti all'Accademia degli Umoristi, nessun accenno ci dice invece di un'attività intrapresa anche all'interno della Congregazione di San Giovanni al Pantheon. Rimando per questo agli studi di Vitaliano Tiberia, soprattutto TIBERIA 2002.

dopotutto un insieme di testi che descrivono l'accademia degli anni venti,<sup>146</sup> la stessa che verrà poi sconquassata dalla scomparsa di Marino prima, e di Girolamo Preti<sup>147</sup> poi, ai quali infatti Materdona dedica più di un componimento *in memoriam*. Sarà stato proprio il riconoscimento di cui godeva nel consesso letterario, oltre che la familiarità che lo legava a casa Crescenzi, a spingere Marino a nominarlo nel proprio testamento erede di «tutti i suoi disegni di pitture quali esso testatore teneva nel Tamburo rosso in Napoli»,<sup>148</sup> un gesto con il quale siglava un rapporto di amicizia e di stima, ma anche probabilmente un dono che il poeta indirettamente indirizzava all'Accademia, affidando una parte significativa della propria raccolta iconografica a chi, in quegli anni, lavorava alle imprese editoriali dei poeti Umoristi.

Di riflesso, allora, il rapporto tra Francesco e Crescenzo può essere visto come uno strascico di questo originario sodalizio che legava tra loro pittori e poeti a casa Crescenzi, e da questo derivano gli sforzi compiuti dal marchese per includere Francesco nella sua eredità, anche a rischio di contravvenire ai vincoli materni. Nei suoi riguardi, Crescenzo si mosse con preavviso stipulando un contratto di vendita relativo al feudo abruzzese già nel 1639,<sup>149</sup> con l'atto sottraeva la tenuta di Montorio ai nipoti. I documenti non aggiungono altro sul passaggio di proprietà del feudo, né è dato sapere se, ufficiosamente, Francesco abbia ottenuto oltre all'edificio anche parte delle suppellettili che vi si trovavano, le quali, da testamento, arrivarono invece nelle mani di Costanza. Se comunque qualcosa della collezione di Crescenzo fosse veramente passata nelle mani del cugino, ci si troverebbe costretti a seguirne le tappe tra gli eredi di Virgilio, dove confluiscono i beni di Francesco,<sup>150</sup> la cui storia ereditaria presenta una situazione complessa tanto quanto quella degli eredi di

146. Significativa la lista dei pittori, che combaciano con i nomi mariniani dei medesimi anni: Reni, Valesio, Palma, Figino, d'Arpino.

147. Su Girolamo Preti si veda FERRO 2016b; il componimento in sua morte è in MAIA MATERDONA 1629, p. 99; a p. 104 quello invece dedicato alla morte del poeta napoletano.

148. *La «Meravigliosa» passione*, p. 113.

149. Il documento è stato reperito da Lothar Sickel, risale al 29 luglio di quell'anno. Crescenzo aveva incaricato il suo procuratore Bonifaci di firmare un contratto con Filippo e Francesco Crescenzi per la vendita di Montorio, che si concluse a Roma il 18 e 27 agosto. Il prezzo di acquisto doveva essere di 50.000 scudi napoletani. Si veda SICKEL 2003.

150. Francesco nomina suo erede universale il nipote Marcello, figlio di Virgilio. La ricostruzione delle vicende collezionistiche degli eredi di Virgilio è complessa, ma è stata puntualmente ripercorsa da Luigi Spezzaferro, rimando quindi alle sue pagine sulla figura di Giovan Battista Crescenzi, che contengono una nutrita appendice dedicata alla trasmissione ereditaria dei beni di famiglia; vd. SPEZZAFERRO 1985.

Ottaviano.<sup>151</sup> Ma negli inventari che fotografano lo stato della raccolta di opere d'arte in possesso dei discendenti di Virgilio dopo la morte di Francesco non emergono soggetti che possano essere indice di una reminiscenza mariniana, e inoltre la ricerca di questi nel marmagnum di opere che si conservavano nella dimora al Pantheon costringe a molte riserve, tanto che, in mancanza di prove che attestino il passaggio dei beni di Crescenzo a Francesco, sarebbe rischioso addentrarsi in questo percorso.<sup>152</sup>

Basti dunque, allo stato delle conoscenze attuali, tornare a riflettere su quella che senza dubbio è la richiesta più significativa tra le volontà espresse da Crescenzo nel 1641. Nello smistare i propri beni, il marchese riserva al conte Crescenzi «Comiti Francesco Crescentio imagines sua retractam et queriti Marini et imagines sui testamentum ipsiusmet testatoris ambe fatti per manus Caravaggi», un gesto che compie «insignis amoris», specifica.<sup>153</sup> Con questa dicitura le tele di Caravaggio spiccano nel mucchio di pitture in mano del marchese, di cui il testatore fa invece menzioni generiche, e si distinguono non solo in ragione dell'autorità della mano dell'artista, ma anche per la memoria mariniana che portano con sé. Il passaggio di testimone dei *pendants* a Francesco andrà letta come la richiesta intima da parte di Crescenzo al cugino di farsi custode di un passato che li accomunava tutti, Marino e Caravaggio compresi, e di cui Francesco rimaneva ora l'unico rappresentante. Spiace dunque che non vi siano altrove informazioni sui due dipinti che possano in qualche modo ricondurre a loro: il testamento non dice di più e, in assenza dell'inventario dei beni abruzzesi del marchese, non si sa se alla fine le due tele siano realmente arrivate in mano di Francesco (che in seguito alla morte di Crescenzo si trasferì a Napoli)<sup>154</sup> o se siano state portate nella dimora romana di Costanza assieme al resto.

Nei riguardi del poeta napoletano invece, è lecito domandarsi se i due ritratti facessero parte o meno della collezione di dipinti mariniani; vi sono dopotutto spie che potrebbero suggerirlo. Una è senz'altro contenuta in una lettera che Francesco Chiaro, nipote di Marino, invia allo zio il 20 dicembre del 1621,<sup>155</sup>

151. L'inventario più completo che ci informa dello stato della collezione di opere d'arte dei discendenti di Virgilio risale al 10 febbraio del 1698, quando, cioè, la raccolta è già frutto della fusione di tutte le proprietà di famiglia. Questo rende rischioso, come si capirà, sbilanciarsi in qualunque ipotesi sul suo contenuto.

152. SPEZZAFERRO 1985, p. 69.

153. ASTE, Atti notarili, busta 107, vol. 17, 1641.

154. Qui morì a cavallo del 1647 e del 1648, venne infatti sepolto a Pizzofalcone il 2 gennaio del 1648. Su questo SICKEL 2003, che puntualizza su quanto già osservato in SPEZZAFERRO 1985.

155. Rimando a *La «Meravigliosa» passione*, pp. 195-215, in cui si trascrivono le lettere di Francesco.

## 8. ROMA (EPILOGO)

quando il poeta si trovava a Parigi, per rassicurarlo che «il Ritratto de Vostra Signoria di mano del Caravaggio sta in casa sua [del cardinale Pignatelli] all'incontro del ritratto del Card. Borghese».<sup>156</sup> Indubbiamente Chiaro allude al dipinto che già Marino cantava nella *Galeria* e che senz'altro risale agli anni di contatto con il pittore lombardo – argomento di cui si è accennato in alcune pagine precedenti – che, com'è evidente, aveva trovato un compagno nel ritratto di Scipione, secondo un accostamento bizzarro che certo non si sarebbe dato per scontato vista l'accoglienza fredda che casa Borghese aveva riservato al poeta, e di certo più discordante rispetto a quello allestito a Montorio. Se la *Galeria*, la lettera di Chiaro e il testamento di Crescenzo parlassero però della medesima tela, bisognerebbe innanzitutto trovare spiegazione del suo passaggio nella tenuta abruzzese da casa del cardinale Pignatelli, dove Chiaro la ricorda nel 1621, già diviso dal cardinale Borghese. Sulla questione si è molto interrogato anche Giorgio Fulco, il quale ipotizzava una ricostruzione del percorso collezionistico delle due tele finite nelle mani di Francesco:<sup>157</sup> un percorso labirintico che finiva a scavare nella pinacoteca del principe di Fondi nel XIX secolo.<sup>158</sup> Ad ogni modo vi sono almeno due evidenze che pongono fine a qualunque dubbio sollevato finora sull'argomento, e che chiariscono che le opere caravaggesche se confluite, innanzitutto, nelle mani di Francesco, sono tornate a Roma al momento della sua morte, nel 1648, ma che soprattutto i due ritratti non appartenevano alla collezione mariniana. Quanto al primo punto si sa che gli oggetti napoletani di Francesco si ricongiungono ai beni della famiglia alla Rotonda,<sup>159</sup> e convogliano per fidecommissio familiare tutti nelle mani di Giovan Battista Crescenzi, e poi di Marcello, suo figlio, non bisognerà dunque dare per scontato che la storia di queste opere – probabilmente copie – sia stata tutta napoletana dalla morte di Francesco in avanti. Risalendo però ancora più a monte della questione, è sufficiente ragionare sul testamento mariniano in cui è già chiaro che la galleria di ritratti del poeta, anche se depositata per lungo tempo in via del Seminario, finì poi, nel 1625, nelle mani di Giovan Battista Manso; un cavillo utile a concludere che se il ritratto fosse realmente appartenuto a Marino non si sarebbe trovato in mano di Crescenzo nel 1641. Bisognerà distinguere il dipinto descritto da Chiaro e da Marino nella *Galeria* da quello in collezione di Crescenzo nella tenuta di Montorio al Vomano, e anzi, per rispondere a una lecita perplessità avanza-

156. Cito da *La «Meravigliosa» passione*, p. 210.

157. Alludo al dattiloscritto *Per la Galeria del Marino*, citato *supra*, vd. *Introduzione*. Sul ritratto è tornato anche Emilio Russo in RUSSO 2022.

158. BORZELLI 1898, p. 180 conferma la presenza del dipinto nella collezione di Fondi.

159. Un dettaglio che Fulco, al momento in cui le sue pagine vennero scritte, non poteva sapere.

ta dallo stesso studioso marinista sul ritratto caravaggesco, il quale si chiedeva «Donato al poeta dal pittore o fatto eseguire, con tele analoghe, dai Crescenzi, per poter esibire nella galleria dei ritratti di famiglia l'immagine di un loro prestigioso protetto, al centro della vita mondana e culturale dell'Urbe dei primi anni del nuovo secolo?»,<sup>160</sup> propenderei senza dubbio per la seconda ipotesi.

Ciò che dunque è rilevante, in conclusione, a prescindere dalla questione dell'originalità della tela in possesso di Crescenzo – sulla quale in mancanza di altre notizie non si può dire di più – è che il marchese desiderava consegnare l'effigie mariniana al cugino abbinata alla propria. Più che un segnale della presenza delle opere mariniane rimaste in mano del marchese si tratta, evidentemente, di un timbro con cui Crescenzo siglava la propria esistenza, una prova di un passato di interessi e amicizie condivise con il cugino, che includeva il poeta napoletano, il pittore lombardo e la maggior parte dei protagonisti citati in queste pagine, e che per lui durava, al momento in cui la morte lo colse, da almeno quarant'anni. Si chiude così, con il lascito «in signum amoris» di Crescenzo a Francesco, una vicenda che il marchese aveva visto nascere in cooperazione con il fratello Melchiorre quarant'anni prima, e che per vent'anni almeno aveva visto Marino agire da protagonista indiscusso.

160. *Per la Galleria del Marino*, p. 30.



## Una geografia delle arti e il gusto del poeta-letterato

### 9.1 *Definire la scrittura d'arte mariniana: un canone di pittori moderni negli scritti del 1614-1615*

Alla luce di quanto ripercorso finora, si capisce che è la variopinta trama di contesti sedimentatasi nell'esperienza di Marino a definire anche la natura della sua scrittura d'arte. Proprio perché condizionata al contingente, al bisogno (dell'uomo, quando non del poeta cortigiano), al registro retorico della lode encomiastica che ne determina spostamenti e variazioni *in itinere*, come spesso si è messo in evidenza, valutare il contenuto delle lodi poetiche mariniane con l'intento di ritrovarvi un consistente giudizio sull'arte è operazione complessa. Né agevola, in questa analisi, l'assenza di una riflessione sistematica sul tema da parte dell'autore, che sull'argomento rifiutò sempre qualsiasi forma di teoria. Ciò vale in prima istanza sul piano poetico, dal momento che, se si escludono i pochi luoghi ai quali Marino confida riflessioni puntuali sulla sua scrittura – manifesti di poetica occasionali che tuttavia non funzionano in alcun modo da guida per i lettori –, il poeta «optò» sempre, osserva Emilio Russo, «per un sostanziale silenzio sulle questioni teoriche, non elaborando mai, come era stato avvertito necessario dal Tasso, un sistema nel quale inserire le proprie opere, non assumendo dunque una rete di precetti e convenienze che valessero da supporto nella pratica dei versi».<sup>1</sup> Prendendo ora in esame la scrittura d'arte del poeta – definizione con la quale si intende quel bacino eterogeneo di luoghi testuali nei quali si discute o si parla di arte, in qualsiasi forma e senza distinzione di genere letterario – si vedrà come il Marino intenditore condivida la negligenza di metodo del Marino poeta.

1. La citazione è tratta da RUSSO 2008, p. 318; sulla questione, Clizia Carminati osserva la connessione tra intenti teorici e necessità autoapologetiche nei passi di teoria contenuti nell'opera mariniana; in effetti, se si pensa alle argomentazioni addotte da Marino nella *Lettera Claretti* o nella Lettera IV della *Sampogna* – nelle quali soprattutto sarà da riconoscere l'impegno teorico del poeta – si dovrà ricordare che nascono entrambi per far fronte alle accuse degli avversari di penna. Si veda per questo CARMINATI 2020, *Introduzione*.

In questo cantiere asistemico, in cui manca di fatto una formulazione chiara del giudizio sulle arti del tempo, resta tuttavia il debito che la scrittura mariniana contrae con la riflessione coeva sull'argomento. Individuare i punti in cui si addensano questi prestiti, effettuati a partire dal discorso sulle arti che nel mentre animava i circoli intellettuali coevi, è dunque utile per contestualizzare la posizione mariniana nell'agone del dibattito, e per ricostruire, cioè, il percorso di graduale avvicinamento di Marino a una tradizione artistico-culturale a cui dichiara – anche se sempre indirettamente – di appartenere, condividendone gli interessi. La vicenda del poeta si colloca d'altronde in un momento di eccezionale importanza per la storia della letteratura artistica: Marino assiste al diffondersi di quel fenomeno di risposta alle *Vite* vasariane che contraddistinse il genere della scrittura d'arte italiana a partire dalla fine del XVI secolo.<sup>2</sup> La posizione fiorentinocentrica dell'autore aretino ebbe difatti il merito di risvegliare l'orgoglio delle identità artistiche regionali, la cui reazione, al declamato primato della pittura toscana, fu una proliferazione di testi nei quali si cercava di riformulare la struttura della storia dell'arte italiana per come l'aveva tratteggiata la parabola evoluzionistica della pittura delle *Vite*, non senza ricorrere, in alcuni casi, a rivendicazioni di schierato campanilismo. La riflessione assunse forma polifonica e man mano più estesa, ma l'obiettivo, nelle sue varie forme, era in primo luogo quello di delineare l'assetto di una stagione artistica nuova, che aveva riformulato i termini del dibattito cinquecentesco tra 'disegno' e 'colorito'. Alcuni dei rappresentanti d'eccellenza di questa stagione letteraria sono stati presi in esame nelle pagine precedenti, e principalmente Giovan Battista Agucchi, Giulio Cesare Gigli e Giulio Mancini poiché considerati i termini di confronto più adatti per mettere a fuoco la scrittura mariniana in questo contesto. Il panorama era tuttavia più ricco di esempi,<sup>3</sup> e le formulazioni teoriche attecchirono con rapidità anche nella pratica, arrivando a riflettersi in allestimenti museografici che mettevano in sce-

2. Sul movimento antivasariano e le sue prime reazioni già alla fine del Cinquecento discute Michel Hochmann in HOCHMANN 1988, in relazione alle postille di Federico Zucari alla *Vite* dello scrittore aretino.

3. Il dibattito contro la struttura dell'arte vasariana risaliva almeno agli anni ottanta del Cinquecento, quando vennero pubblicati testi come il *Discorso intorno alla scultura e pittura* di Alessandro Lamo (1584), o il trattato *De' veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1587). Della risposta antivasariana in relazione alla soluzione contenuta nel trattato di Agucchi si veda Silvia Ginzburg in *Domenichino 1581-1641*, pp. 121-137, con bibliografia precedente. Alla studiosa si devono anche le riflessioni di contesto che mettono a confronto la teoria delle scuole pittoriche primo seicentesca e la questione della lingua, si veda ivi, pp. 126-127; e ancora GINZBURG CARIGNANI 2000; la tesi è stata tuttavia contestata da ROSSI 2002, e PIERGUIDI 2013.

na confronti o gareggiamenti tra maniere locali,<sup>4</sup> con l'intento di dimostrare l'impellente necessità di aggiornare la visione vasariana della storia dell'arte. L'intero contesto letterario e artistico vissuto dal poeta aveva dunque assorbito la problematica e, ampliati i termini della disputa cinquecentesca, spostava ora il perno della discussione sulla varietà delle forme artistiche, le quali richiedevano un sistema ideale ed universalmente valido che fosse in grado di domare queste diversità.

L'immagine di un'Italia artistica policentrica si diffonde così, nelle sue molteplici varianti, negli scritti d'arte del tempo, inclusi quelli del poeta. Proprio la consapevolezza di questa convergenza tra scrittura mariniana e scrittura d'arte coeva aveva probabilmente spinto Fulco a riflettere, già nel saggio del 1979, sull'evoluzione del «canone mariniano dei pittori contemporanei»,<sup>5</sup> considerando, in quel caso, una manciata di testi nei quali lo studioso individuava un ideale prospetto mariniano della pittura italiana, tra questi: la sestina numero 40 del panegirico *Il Tempio* (1614), le ottave 53-57 del canto VI dell'*Adone* e, naturalmente, l'intero *corpus* di nomi della *Galeria*. Tutti casi nei quali la selezione dei pittori procede difatti considerando aree regionali distinte, ma in una forma mai uguale a sé stessa, tanto che, di fronte alle modifiche apportate dal poeta – per ragioni di natura testuale, a volte, altre per motivi puramente biografici – è impossibile ricavarne un'immagine solida e definitiva. La riflessione di Fulco si limitava perciò a riportare il contenuto di queste liste, accompagnandole con un breve bilancio in cui si dava conto delle correzioni e degli interventi – l'ingresso di un nome in luogo di un altro – senza tuttavia trarre conclusioni sostanziali sul giudizio che attraverso questi testi il poeta trasmetteva della pittura sua coeva. Il tema era tuttavia materia calda al momento in cui Marino metteva mano alle liste, ed è il motivo per cui queste richiedono di essere commentate con un grado di approfondimento ancora maggiore.

Se si considerano nell'insieme i passi in cui il poeta presenta un elenco di nomi di artisti, alla rosa di scritti selezionata dallo studioso in quell'occasione si dovrà aggiungere anche la successione dei nomi di pittori contenuta nella *Diceria Prima, La Pittura*, e, soprattutto, lo schema antesignano della struttura della *Galeria*, ovvero la lista che Marino consegna nel 1614 a Benamati tante volte richiamata nel corso di questo lavoro; senza dimenticare, infine, la lettera 138 dell'epistolario, in cui il poeta presenta a Ciotti il quartetto di nomi

4. Non erano lontani i tentativi museografici e allestitivi con i quali si cercava di creare un dialogo tra stili. Numerosi i casi analizzati da Stefano Pierguidi tra cui ricordo PIERGUIDI 2004, 2008b, 2011b, 2011c, 2012a e 2012b. Si riprenda anche quanto già detto in relazione alla collezione Aldobrandini *supra*, con riferimento a FINOCCHI GHERSI 2015.

5. FULCO 1979, p. 107; a partire da questo, la riflessione anche in FARINA 2002, pp. 48-50.

di «maestri eccellenti del disegno» del quale si è già argomentata la natura in precedenza.<sup>6</sup> Prima di prenderne in considerazione il contenuto si osservi che il passo tratto dalle *Dicerie* e la lista per Benamati risalgono entrambi al 1614, a precedere quindi di un anno la pubblicazione del *Tempio* da cui è tratta la settima numero 40. Questo significa che, nello stretto giro di due anni, il poeta offre tre diverse declinazioni del pensiero sulla pittura contemporanea, ognuna delle quali presenta una veste apparentemente diversa dalle altre.

Nessun dubbio, ad esempio, sulla natura letteraria dell'elenco delle *Dicerie* – e si pensi a questo proposito a quanto già argomentato in relazione al terzetto di pittori contenuto nella *Lettera Claretti*.<sup>7</sup> Consapevoli che lo Pseudo-Claretti ha attinto alle medesime letture del Marino delle *Dicerie*, in buona percentuale di teoria dell'arte, è indubbio che l'elenco della *Pittura* derivi dal medesimo bagaglio di testi predisposto per la stesura dell'opera dedicata a Carlo Emanuele. Pertanto si accoglie la derivazione in parte vasariana del passo così come è già stata argomentata da Erminia Ardisino nell'edizione moderna del testo,<sup>8</sup> riferimento oltretutto suggerito dell'autore stesso il quale svelava, per le righe in esame, la fonte delle *Vite*, sebbene il prestito non sia in realtà letterale:

E fra coloro che ne' tempi più a noi vicini fiorirono, mirabil riuscita hanno fatto il Parmigianino nella grazia, il Correggio nella tenerezza, Tiziano nelle teste, il Bassano negli animali, il Pordonone nella fierezza, Andrea del Sarto nella dolcezza, Giorgione nell'ombreggiare, il Salviati nel panneggiare, Paolo Veronese nella vaghezza, il Tintoretto nella prestezza, Alberto Duro nella diligenza, il Cangiaso nella pratica, Polidoro nelle battaglie, il Buonarroti negli scorci, Raffaello in molte sudette cose.<sup>9</sup>

Marino evidentemente modifica, o meglio parafrasa, le suggestioni subite dalla lettura, da cui derivano senz'altro l'uso aggettivato di alcuni termini,<sup>10</sup> volti

6. *Supra*, cap. 7.

7. Se ne è parlato nel cap. 5.

8. *Dicerie Sacre*, p. 77, n. 32.

9. *Ivi*, p. 77.

10. Si veda il confronto già riportato in ARDISSINO 2014, p. 77 n. 31; ritengo, come commento *infra*, che per la maggior parte degli artisti ricordati dal poeta l'elenco mariniano proceda di pari passo con il proemio alla terza parte delle *Vite* della Giuntina vasariana, di cui mi limiterò a riportare degli estratti: «Seguitò dopo lui [Leonardo da Vinci], ancora che alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia alle sue cose per una certa oscurità di ombre bene intese. [...] Segui in questa maniera, ma più dolce di colorito e non tanto gagliarda, Andrea del Sarto, il quale si può dire che fusse raro, perché l'opere sue sono senza errori. Né si può esprimere le leggiadrisime vivacità che fece nelle opere sue Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un

a determinare in senso qualitativo le caratteristiche della pittura degli artisti menzionati. Nel fare questa operazione informa di avere in mano l'edizione Giuntina del testo, quella in cui a differenza dell'edizione del 1550 compare anche il Tintoretto che Vasari dice operi «con tanta *prestezza*, che quando altri non ha pensato a pena che egli abbia cominciato, egli ha finito»;<sup>11</sup> qualità, quella della rapidità della pittura del veneziano, che aveva avuto come cassa di risonanza autori molto cari al poeta, come si vedrà a breve. Proprio la terna degli artisti veneziani segnala dopotutto una lettura attenta del testo dell'aretino, poiché Marino contrae, nel passo citato, parte della sezione del Proemio alla terza parte delle *Vite*, e parte della *Vita di Battista Franco*, brano nel quale lo scrittore aveva collocato le maestranze veneziane sfuggite alla Torrentiniana. È qui che Vasari si pronuncia sulla 'prestezza' di Robusti, richiamando alla memoria una cerchia allargata di pittori veneti: «Iosef Salviati, Federico Zuccheri, che allora era in Vinezia, Paulo da Verona et Jacopo Tintoretto»<sup>12</sup> ovvero gli stessi – eccetto Federico Zuccari – che Marino replica consequenzialmente nell'elenco stringato delle *Dicerie*. Il poeta non si trattiene però dall'aggiornare l'elenco di nomi rispetto a Vasari, come nel caso del genovese Luca Cambiaso, probabile segnale tanto della lettura incrociata di Lomazzo,<sup>13</sup> nel cui trattato l'artista viene ricordato per la sua eccellente pratica del disegno, quanto per il suo passaggio per la Genova di Giovan Carlo Doria,<sup>14</sup> dove la maniera cambiasca aveva fatto scuola. È l'ennesimo caso di intervento mariniano sul testo che fa sì che la fonte d'origine muti di veste e si presenti aggiornata e al passo coi tempi. Ma nel caso specifico, il brano mantiene evidentemente la struttura

modo, non di quella maniera fine che facevano gli innanzi a lui, ch'era difficile, tagliente e secca, ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti dai suoi coloriti. Il simile fece Francesco Mazzola parmigiano, il quale in molte parti, di *grazia* e di ornamenti e di bella maniera, lo avanzò [...] Ma chi considererà l'opere delle facciate di Polidoro e di Maturino, vedrà le figure far que' gesti che l'impossibile non può fare, [...] rappresentando i fatti de' Romani come e' furono propriamente», anche la chiusura con l'elogio di Raffaello, eccellente in «molte suddette cose» fa eco all'aretino: «[...] ma più di tutti il graziosissimo Raffaele da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure d'Apelle e di Zeusi», *Le vite*, vol. IV, p. 8 e sgg., mio il corsivo.

11. *Le vite*, vol. V, p. 471, mio il corsivo.

12. *Ivi*, p. 472.

13. «Luca Cangiaso così in questa parte come in tutte l'altre eccellentissimo divinamente rappresenta con quella sua felice mano facendo con gl'atti diversi corrispondenti al vero con le giuste quadrature dei membri e co' proporzionati contorni vedere a gl'occhi nostri tutto quello che con quest'arte si può dimostrare», LOMAZZO [1584] 1968, p. 132.

14. Giovan Carlo Doria possedeva inoltre del pittore degli esemplari in collezione, per questo rimando agli inventari di famiglia trascritti in FARINA 2002.

letteraria degli scritti cinquecenteschi da cui deriva, coerentemente con una formula ritenuta forse più adatta al registro in prosa.

La prova che la riflessione sulle arti aveva però attecchito saldamente anche sul pensiero mariniano è piuttosto nella lista inviata a Guidobaldo Benamati nel 1614,<sup>15</sup> documento di cui gli studi si sono serviti in più occasioni ma con attenzione minima alla tassonomia che lo compone. Per stilare l'elenco di nomi dei pittori Marino procede da nord a sud dell'Italia e scorre da Venezia verso Napoli in un percorso serpentino che attraversa l'Emilia, la Toscana, la Lombardia occidentale (Parma, Milano), Genova, passa per Roma e termina a Napoli, salvo tornare poi sui suoi passi – colpa di un ripensamento (o di un aggiornamento, forse?) – e toccare nuovamente il nord con Ferrara, Torino e la Francia. Fatta eccezione per queste aggiunte in coda, lo schema replica l'andamento discendente, da nord a sud, che caratterizzava anche il corteo della *Pittura Trionfante* di Gigli di cui si è già parlato, dimostrando di condividere con gli scritti contemporanei non solo la sua struttura interna, ma anche il ragionamento che lo nutre, il quale evidentemente si interroga sull'ordine più adatto con il quale predisporre i nomi degli artisti sulla cartina geografica italiana.

Si è già detto, in occasione del terzetto torinese della lista, che Marino osserva, in questo caso, un principio di natalità e non di stile, in ragione del quale riconduce i pittori alla loro città d'origine trascurandone, per la maggior parte dei casi, la formazione artistica. È una prova inequivocabile dell'ingenuità della sua voce rispetto ad altre coeve, le quali parallelamente avevano formulato una struttura della geografia artistica italiana che risolveva i problemi della varietà regionale ragionando esclusivamente nei termini di stile, a partire dal quale avevano formulato il principio, criticamente più avveduto, delle scuole pittoriche. Invece nel prospetto mariniano i pittori prendono posto nella cartina geografica in base al loro luogo di nascita, e persino quando le loro città natali sono apparentemente riconducibili a più consistenti centri di produzione artistica: è il caso di Maganza,<sup>16</sup> ricondotto a Vicenza e non a Venezia o di

15. Sulla base di questa suddivisione l'edizione della *Galeria* del 2005, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, riporta nell'introduzione al testo una scheda nella quale i pittori richiamati nell'opera vengono ordinati per scuole. Il principio adottato, per quanto coerente con la letteratura del tempo, corregge alcune delle indicazioni mariniane, riconducendole a un'interpretazione più attuale. Si veda, per questo *Galeria* 2005, p. XL.

16. La si può considerare un'incongruenza solo in parte, dal momento che Maganza aveva una produzione attiva e molto prolifica nella città di Vicenza, considerazione che giustificerebbe l'affermazione del poeta. Difficile tuttavia dire quanto Marino conoscesse questa produzione artistica provinciale dell'artista, più probabile credere che, nel suo caso, si sia basato più sulla provenienza del pittore che sulle opere realmente viste nelle diverse realtà venete. Della produzione artistica di Maganza a Vicenza ha parlato Boschini nei *Gioielli pittoreschi*, BOSCHINI [1676] 2008.

Gentiloni,<sup>17</sup> posizionato a «Filatrava», antica dicitura per l'attuale comune anconetano di Filottrano, piuttosto che a Modena, dove probabilmente fu attivo attorno agli anni quindici del secolo. Talvolta Marino applica il principio confusamente: non sono pochi i casi in cui l'appartenenza culturale di un artista a un centro diverso da quello d'origine è forte al punto da snaturarne i natali. Il criterio adottato mette a dura prova il poeta stesso nel tentativo di delimitare i confini di una realtà, come quella romana, caratterizzata da un'identità artistica eterogenea ma forte, al punto che Marino non può fare a meno di ricondurre al suo interno Carlo Saraceni da Venezia, Lanfranco da Parma e il marchigiano Andrea Lilio, tutti, a loro modo, romani d'adozione. Lo stesso avviene quando poi la fortuna di questi artisti si rifletteva forte anche al di fuori di Roma; il poeta non vi colloca, ad esempio, Antonio Tempesta, o Paolo Guidotti, il quale rappresenta in questa maniera un'ingiustificata minoranza lucchese. Il gruppo di nomi capitolino non è d'altronde l'unico a palesare incongruenze, si osservi Milano: se il criterio mariniano fosse stato rispettato in maniera coerente per l'intera lista, allora anche Camillo e Giulio Cesare Procaccini, di nascita bolognesi, non avrebbero trovato posto nella città lombarda.<sup>18</sup> Sulla struttura d'insieme ha senz'altro pesato il giudizio dei contemporanei, i quali sentivano il gruppo milanese già identitario dell'espressione artistica nata sotto l'aura di Carlo Borromeo, da cui la percezione mariniana registrata nell'elenco. D'altra parte anche l'esperienza del poeta deve aver contribuito a forzare l'ordine adottato nell'elenco, non si capirebbe altrimenti la collocazione scelta per il terzetto detto «Di Torino», quando, al loro posto, sarebbe stato più corretto veder comparire i nomi di Louis Brandin e Martin Fréminet – un paradosso di cui si è già detto.<sup>19</sup> E non inganni, riguardo a questi ultimi, la dicitura generica «Di

17. I Gentiloni sono originari di Filottrano (da cui il «Filatrava» mariniano), comune nell'anconetano. Rami cadetti si stabiliscono negli anni tra Staffolo e Macerata. Sui palazzi di famiglia nel comune di Filottrano ha parlato LUCCIONI 2014. Del profilo di Lucilio nello specifico non si possiede una biografia, ma meriterebbe un approfondimento che chiarisca il suo ruolo di artista-conoscitore. Cronache locali parlano di un «Lucidio» che fu «cubicario del Duca di Ferrara e nel 1599 ambasciatore all'Imperatore Rodolfo II, dedicandosi anche alla pittura», NATALUCCI 1969, p. 139, è plausibile che si tratti della medesima figura a cui fa riferimento il poeta nella lettera 82. Di lui, sempre in relazione alla fonte mariniana, parla anche Stefano Ticozzi nel *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, ricordando che «convien dire che fosse men che mediocre pittore, non trovandolo io ricordato in verun'altra opera pittorica. Viveva nel 1610», TICOZZI 1818, vol. I, p. 123. Lavorò a corte di Alfonso II e Cesare d'Este, cfr. THIEME BECKER, vol. 13, p. 414.

18. Sui Procaccini si veda almeno BRIGSTOCKE 2020; LO CONTE 2021.

19. Cfr. *supra* cap. 6.

Francia», nella quale non sarà da individuare l'allusione a una scuola francese,<sup>20</sup> ma ancora una volta una generica denominazione di comodo al fine di mettere ordine nella cartina geografica. Una nota stonata su tutti i fronti quindi, dal momento che, come si è già argomentato, il poeta non poteva certo ignorare l'appartenenza di entrambi alla scuola romana di Cesari, né il servizio che avevano svolto alla corte sabauda di Carlo Emanuele, il quale li rendeva, al netto dei fatti, più italiani che francesi, soprattutto nel caso di Brandin.

Quello di Marino era dunque il tentativo di adeguarsi a un modello divenuto elemento topico negli scritti sul tema, ma nelle sue pagine si avverte la difficoltà di maneggiare un sistema ancora immaturo e – ciò che più contribuisce a ridefinirne il ruolo nel fenomeno di riassetto storico-critico post vasariano – il poeta non riesce a offrire una visione organica e consapevole della nuova geografia nazionale, si dilunga piuttosto nel gusto del catalogo e della schedatura, e, in definitiva, perde d'efficacia contenutistica al confronto con gli intellettuali coevi. Lo si nota non solo nelle incongruenze elencate, ma anche nella mancanza di un discorso teorico che corredi questa come tutte le altre liste dei pittori moderni mariniani – se non quando lo richiedono occasioni di vanto, come nel caso della missiva inviata al Benamati «Per dare a dividere al signor Schidoni di che qualità di disegni io ho fatto scielta nel mio libro»<sup>21</sup> – da cui deriva anche un sostanziale problema di lessico. Mettendo a confronto il vocabolario artistico mariniano con quello in uso negli scritti sull'arte contemporanei, non sembrerebbe che il poeta riesca a mantenersi al passo con i tempi. Mai, ad esempio, Marino farà suo il termine 'scuola'<sup>22</sup> – una caratteristica che condivide con il testo di Gigli<sup>23</sup> –, eppure non sarebbe stato difficile per lui recepirlo se già Giovan Battista Paggi vi ricorreva nel 1591 quando, in una famosa lettera al fratello Girolamo, elencando una serie di *topoi* comuni alla riflessione sulle arti, affermava che «Sono in Italia tre famose *scuole* di pittura, in Roma, in Firenze e in Venezia».<sup>24</sup> Si ha in definitiva la netta sensazione che il pensiero mariniano non si sia mai liberato del tutto dall'insegnamento cin-

20. La «scuola francese» conquisterà un'identità critica forte nella letteratura dal Settecento in avanti; un esempio nell'*Idée du peintre parfait* di Roger de Piles del 1772, consultabile nell'edizione del 1993 a cura di Xavier Carrère, per cui si vedano pp. 81-85; rimando anche al *Saggio Pittorico* di Michelangelo Prunetti (ed. Roma, Bouchard e Gravier, 1786).

21. G 100, 1614.

22. Si ricordi a questo proposito che persino lo Pseudo-Claretti, nella *Lettera* del 1614, afferma che sono degni di ammirazione solo quei «dipintori che si fanno capi d'una maniera propria loro», e parla dunque ancora nei termini di «maniera». Si veda almeno *Sam-pogna*, lettera I.

23. Anche il poeta bresciano non parla mai di scuole nella *Pittura trionfante*, il rimando è sempre al testo di Gigli nell'edizione qui considerata, *La Pittura trionfante*.

24. BOTTARI TICOZZI 1976, vol. VI, p. 5.



quecentesco della sua formazione letteraria, ponendosi piuttosto al limite tra vecchio e nuovo, come erede e traghettatore di una tradizione passata verso la scrittura d'arte del Seicento.

Di conseguenza anche la struttura regionale dell'arte italiana, così per come l'aveva recepita dalla letteratura artistica post-vasariana, resta una costante nella scrittura del poeta, e soprattutto nei passi in cui è più insistita la riflessione sulla pittura contemporanea. Questa non viene meno neanche quando Marino si trova a dover rispettare le regole della poesia, si veda la sestina numero 40 del *Tempio*:

Voi, Giuseppe, Baglion, Carracci, e Palma,  
Fulminetto, Bronzin, Valesio, e Paggi,  
Guido, Castello, e tu che senso, et alma  
Infondi ne' color, saggio tra' saggi  
Morazzone immortale, Apelle Insubro,  
Comporrete il bel fregio al gran Delubro.<sup>25</sup>

Nel passo Marino seleziona solo pochi dei profili inviati nell'elenco al Benamati, e si inizia a strutturare qui, al di fuori dell'intento collezionistico che muoveva al contrario la lista del 1614, quella rosa di eletti che avrebbe ricevuto la palma dell'eternità poetica attraverso le ottave dell'*Adone* nel 1623. Pur asciugando l'elenco dei migliori, Marino non rinuncia nella sestina allo smistamento dei suoi artisti sul territorio nazionale e vi predispone anzi: due romani («Giuseppe», il Cesari, e «Baglion», il Baglione), tre bolognesi (Carracci,<sup>26</sup> Reni e Valesio) Palma, unico veneziano, e Bronzino, unico toscano, due genovesi (Paggi e Castello) e un solo lombardo, il «Morazzone immortale», che chiude la stringata lista con trionfo di lodi. I centri di forza della pittura italiana vi sono dunque tutti e, prima che l'*Adone* arrivi a estendere le casistiche replicando lo stesso schema, lo scheletro dell'arte italiana del poeta riporta le riflessioni recepite dal dibattito del tempo, plasmando il loro contenuto secondo precisi criteri di gusto.

## 9.2 Pittori italiani, pittori di storie

Per quanto non si possa considerare l'opera mariniana portatrice di un contributo rivoluzionario sul tema in esame, certo gli va riconosciuto - come si è più

25. *Il Tempio, Panegirici*, pp. 223-383.

26. Come specificato *supra*, cap. 5, il Carracci in questione è con buona probabilità Ludovico.

volte detto - il pregio di avere uno sguardo complessivamente esteso sul territorio nazionale; aspetto non comune per la letteratura artistica del tempo, per buona parte dei casi ferma invece a riflessioni locali. Il canone dei pittori moderni formulato dal poeta beneficia difatti dell'esperienza concretamente vissuta del Marino cortigiano, e gode di una presa diretta su buona parte delle realtà artistiche nazionali, pur senza sconfinare mai dai limiti italiani. Come già è stato argomentato in precedenza, in anni francesi si registra una progressiva ristrettezza ai confini nazionali degli acquisti mariniani. Sul piano dei testi, si può affermare ora che il medesimo movimento di chiusura si riflette nel canone dei pittori moderni. Negli elenchi degli artisti che il poeta stila a più riprese nei suoi scritti si assiste a una predominanza ininterrotta dell'arte italiana, che diventa definitiva dopo il 1619. Se fino a quel momento la presenza dei pittori stranieri era stata costante, benché minoritaria, nel canone ultimo che il poeta consegna delle stampe, quello del VI canto dell'*Adone* su cui si tornerà a breve, gli artisti «Di Francia», per come li definiva nella lista del 1614, non figurano più nell'insieme dei migliori. Questo può non sorprendere se si considera la sola assenza di Martin Fréminet, venuto a mancare nel 1619 e lontano dall'Italia dal 1608<sup>27</sup> - Marino, lo si è detto, canta per lo più viventi - ma di certo sorprende per Brandin, di cui sappiamo che il poeta si servì fino almeno al 1622.<sup>28</sup> Questo bollino rosso applicato ai francesi vecchi e nuovi all'interno dell'opera più francese del poeta, l'*Adone*, ribadisce a chiarissime lettere la predilezione per l'arte e la cultura della sua terra d'origine.<sup>29</sup> È questo un elemento determinante a partire dal quale è possibile osservare il criterio che muove il canone artistico del poeta e così confermare, con decisione a questo punto, la tendenza delle preferenze in fatto d'arte del poeta, di cui si è più volte ribadita la natura.

La motivazione di questa irreversibile virata sugli artisti nostrani è giustificata dal poeta in almeno due passaggi della sua opera, già commentati nelle pagine che precedono ma che è bene riportare rapidamente alla memoria: le lettere 138 e 163. Nella prima Marino lamentava a Ciotti l'assenza di pittori che «posseggano eccellenza di disegno» a Parigi, presentando un quartetto di pittori sulla cui natura non sarà necessario tornare, nella seconda, invece, confermava l'apprezzamento alle opere di Jacopo Palma, anche le più mature, ribadendo il giudizio sprezzante sulla pittura dei francesi, buoni solo a far ri-

27. Si veda la biografia del pittore redatta da Mancini in *Considerazioni*, vol. 1, p. 227; rimando anche a BOYER 2016, e alla bibliografia riportata in precedenza.

28. Le ultime lettere in cui nomina il pittore risalgono al 1623.

29. Dedicato prima a Concino Concini, Maresciallo d'Ancre e, in seguito alla sua morte, a Luigi XIII, con prefatoria di Chapelain, l'*Adone* è l'opera più francese dell'intera carriera mariniana. Sulle fasi di transizione che portarono il poemetto del 1604 al poema grande del 1623, si veda soprattutto Russo in *Giorgio Fulco in memoriam*.

tratti e «goffissimi» nei «componimenti d'istorie».<sup>30</sup> La lettera, come si è detto, dichiara l'attenzione del poeta per una stagione artistica francese che aveva esperito a fondo, e di cui riconosceva – aggiungo ora – una stagione già passata la cui potenza narrativa derivava dalla tradizione italiana. Il giudizio mariniano appare allora anacronistico se si pensa alle prove già alte che, al momento della stesura della missiva, Simon Vouet produceva in Italia – in quegli anni a Genova, ma prima a Roma e a seguire di nuovo a Roma, dove percorrerà le strade tracciate dalla maniera caravaggesca nella città dei Barberini. Le biografie del pittore francese e del poeta napoletano si rincorrono, segnano le medesime tappe sfiorandosi fino al 1623, per incontrarsi infine solo in quel momento nell'Urbe, e oltretutto per poco, vista la breve durata della vita mariniana dal momento del suo rientro capitolino. Non si sa quindi se Marino abbia apprezzato o meno la pittura imbevuta del luminismo caravaggesco dell'artista francese, perché di lui non dà notizia né nelle lettere né altrove,<sup>31</sup> ma se anche l'arte di Vouet avesse potuto retroattivamente modificare il canone mariniano, non ne avrebbe di sicuro intaccato il criterio fondativo, lasciando intatta quella *conditio sine qua non* che Marino ribadisce a Ciotti nella lettera e che quindi ancora, nel 1620, era l'unica chiave d'accesso alla rosa mariniana degli eletti: i «componimenti d'istorie», vale a dire la pittura narrativa adatta alle favole della poesia.

Ancora più indicativo allora che l'unico artista a fare il suo ingresso nella *Galeria* in anni francesi sia Giulio Donnabella, pittore italiano di formazione romana, attivo nell'Urbe fino al 1616, e poi nominato pittore ordinario di Maria de' Medici, alla corte della quale era giunto al seguito di François Savary de Brèves, ambasciatore a Roma per la corona di Francia.<sup>32</sup> Di lui, pittore-inten-

30. G 163, 1621.

31. Non credo vi sia da dubitare sull'effettivo incontro del pittore e del poeta; i quali non solo si trovarono contemporaneamente a Roma al momento in cui Marino vi fece rientro, ma condividevano le stesse conoscenze negli stessi ambiti accademici. Sul soggiorno italiano del pittore francese si veda *Simon Vouet en Italie*, per le date e le attribuzioni delle opere soprattutto Loire, ivi, pp. 170-183; sul suo rapporto con i poeti di veda BREJON DE LAVERGNÉE 2020. Di un contatto indiretto con Marino testimonia senz'altro il ritratto che il pittore realizza del poeta, sul quale rimando al contributo dello stesso in BREJON DE LAVERGNÉE 1980; ma si vedano anche DARGENT THUILLIER 1965; BERTRAND DEWSNAP 2008; ALONZO 2010.

32. L'unico saggio sulla figura di Giulio Donnabella è di Mickaël Szanto, per cui si veda SZANTO 2006. Sulle origini del pittore le fonti non riportano notizie certe. Di una nascita torinese dice THYEME BECKER, vol. 9, p. 444, smentita da Vesme il quale afferma che «non è dimostrato ch'egli abbia mai dimorato in Piemonte; nel 1616 lavorava in Roma nel Palazzo del Quirinale; dal 1623 al 1641 era pittore ordinario di Gastone d'Orleans, fratello di Luigi XIII (*Revue de l'art français*, 1885, p. 87); morì a Parigi il 19 marzo 1656», cito da SCHEDE VESME, vol. II, p. 643. Segnalo che nelle memorie della famiglia Donnabella a cura di Francesco Volpe si fa menzione di un Giulio «pittore in fiorenza», VOLPE 2002,

ditore in costante rapporto con l'Urbe, nella quale effettuava ricchi acquisti per i mecenati francesi, Marino ricorda un *Arione sopra il delfino* tra le *Favole della Galeria*,<sup>33</sup> opera che, purtroppo, non è stata identificata – un destino che sembra macchiare la memoria dell'artista, il cui *corpus* allo stato attuale delle conoscenze è quasi inesistente e consta di una sola tela di soggetto religioso.<sup>34</sup> Il nome di Donnabella non figura nell'elenco inviato al Benamati, ed è dunque molto probabile che Marino abbia scritto il componimento in anni già francesi,<sup>35</sup> a dimostrazione del fatto che, anche al servizio di Maria de' Medici, intento a

p. 7. Dei suoi lavori romani si hanno invece notizie certe: già Szanto, sulla base di Vesme, ricorda la ricevuta di pagamento di 50 scudi che ne conferma l'attività presso i cantieri del Quirinale, al seguito di Lanfranco e Carlo Saraceni. Al contrario, sfuggita al contributo più aggiornato sull'artista la segnalazione di Faldi in FALDI 1957, che riportava due ricevute di pagamento per gli artisti al lavoro nel Palazzo di Bassano di Sutri di committenza Giustiniani, entrambe datate al 4 ottobre 1610 in cui si specifica che «Io Dom.co Tolomei pittore ho ricevuto dal Sig.r Francesco de domo Maestro di Casa del Ill.mo Sig.r Vincenzo Marchese Giustiniano scudi 30 di moneta quali sono per la mia mercede della pittura fatta nella sala che ho fatto con il Sig.r Cavalier Borghese cioè la sala à capo alla scala a mani manca et li suddetti trenta scudi sono per accordo fatto tra di noi di tre mesi che sono giornate de lavoro numero settanta e per tanto me chiamo dessere intieramente sodisfatto et p.tanto gliene fo quietanza scritta e sottoscritta di mia propria mano e sotto scritta dal Sig. Cavalier Borghese e di Giulio Donnabella», a cui segue la firma di quest'ultimo: «Io Giulio di dona bella pittore o ricevuto scudi sessanta di moneta dal Sigr. Francesco di domo mastro di casa del Ill.mo Sigr. Vincenzo Marchese Giustiniani per la mia mercede de mesi doi e venti doi giorni a ragione di accordo tra di noi della pittura della sala fatta con il Sigr. Cavalier Borghese mancha», cito da p. 295, mio il corsivo. L'artista si trovava al seguito di Paolo Guidotti di cui seguiva la campagna ad affresco di cui Faldi commenta la «mancanza di chiarezza mentale, di ordine selettivo» dovuto al processo artistico di Guidotti, e non «certo imputabile all'intervento di due poveri untorelli, Giulio Donnabella e Domenico Tolomei, i quali lo aiutarono nel lavoro» (FALDI 1957, p. 286), lo studioso non sapeva che «l'untorello» avrebbe preso la via di Francia nel 1616 e che sarebbe stato nominato «pittore ordinario» alla corte francese. Protetto da Concino Concini, e poi nominato guardarobiere di Gaston d'Orleans, Donnabella ebbe una carriera brillante, tanto da entrare nelle grazie del cardinal Mazzarino, il quale gli affidò la cura dei suoi beni. Nel 1635 viene nominato accademico di San Luca. Szanto riporta in appendice al suo testo un inventario dei beni dell'artista dal quale si apprende della sua attività di mercante e dei suoi interessi da intenditore.

33. *Galeria* 21.

34. Si tratta della *Vergine con bambino* conservata nella collezione dei principi di Salm a Isselburg, Castello di Anholt. Si veda sempre SZANTO 2006; segnalo che l'opera non figura nel catalogo della collezione in KRUGTEN 2010.

35. L'elenco del 1614 corrobora l'ipotesi già di Szanto, il quale sostiene che il componimento è entrato *in extremis* nella raccolta, in un momento in cui il pittore si trovava a Parigi a corte di Maria de' Medici. È plausibile che il momento dell'incontro tra il pittore e il poeta sia avvenuto in quell'occasione dopo il 1616. Il riferimento è sempre a SZANTO 2006.

selezionare nuovi protagonisti, il poeta deliberatamente concede l'ingresso al suo Pantheon artistico all'unico pittore non solo non francese, ma soprattutto di scuola romana.

L'assenza di nomi d'oltralpe è dunque il sintomo inequivocabile dell'unico e solidissimo criterio – difatti valido per l'intera carriera mariniana – che condiziona il giudizio del poeta sull'arte e che lo spinge a pescare da bacini di raccolta vicini alle cerchie poetiche, come il vicentino Maganza, il bolognese Valesio, il lucchese Guidotti: tutti egualmente protagonisti tanto della sua collezione, quanto della sua poesia. E se, come credo, nella lettera 163 a parlare non è solo la voce mariniana, ma quella dell'intera comunità delle arti e delle lettere che condivideva l'interesse per i «componimenti d'istorie», allora bisognerà intendere l'affermazione del poeta come l'affermazione del coro di voci dei suoi colleghi italiani, con l'eccezione che lui, più di altri, godeva di un raggio visivo potenzialmente più ampio, e con ciò la volontaria scelta di questa ristrettezza nazionale assume necessariamente un peso maggiore. Pur con i limiti di una scrittura d'arte teoricamente inconsapevole, ancora incapace di ragionare per stili pittorici e di contestualizzare l'appartenenza delle singole maestranze al suolo geografico nazionale, andrà quindi senz'altro riconosciuta la natura tutt'altro che casuale dell'operazione combinatoria con il quale il poeta stila i propri canoni di pittori moderni.

### 9.3 *L'oscillazione del canone: Caravaggio*

Le assenze e le presenze assumono infatti, in alcuni casi come in questo, valore particolarmente significativo e alcune aiutano a rendere ancora più nitido il pensiero del poeta nel contesto. Sebbene sia la predilezione per i soggetti di storia – nel senso di storia del mito – a condizionare in misura maggiore il giudizio mariniano in materia d'arte, nell'operazione con cui attinge da centri italiani diversi non si può certo dire che adotti una visione *super partes*: al contrario, nel corso degli anni si fa sempre più evidente l'accostamento progressivo di Marino all'*entourage* centroitaliano. Il caso più eloquente per riflettere su questo aspetto è senz'altro quello di Caravaggio. Si è già detto che le opere caravaggesche nei testi del poeta figurano in un numero minoritario, tanto che non ne emerge l'immagine di un Marino appassionato caravaggista. A questo si aggiunga ora un dato deducibile dal confronto tra i testi presi in esame fin qui: se si osservano infatti le liste dei nomi si dovrà ammettere, con qualche sorpresa, che il nome del pittore lombardo fa il suo ingresso piuttosto tardi nelle opere ufficiali del poeta.

Non si è ragionato infatti a sufficienza sul perché, ad esempio, il suo nome non appaia nella sestina del *Tempio*, né sul perché non figuri nella missiva in-

viata nello stesso anno a Benamati. In questo secondo caso soprattutto la mancanza è rilevante, poiché all'interno dell'elenco il pittore avrebbe avuto tutte le ragioni di apparire: Marino compose un sonetto in lode del ritratto mariniano di mano del Merisi di cui si sono appena ripercorse le vicende documentarie, testo confluito nella *Galeria* che allude a un'opera la cui realizzazione deve necessariamente antecedere il 1610, anno della morte dell'artista. Inoltre Marino, prima di mandarne a stampa i versi nel 1619, trascriveva il contenuto di questo stesso componimento nel manoscritto torinese richiamato in precedenza, in un momento dunque presumibilmente anteriore – nonché molto vicino – alla stesura della lettera al Benamati.<sup>36</sup> Né vale, come spiegazione all'assenza di Merisi dall'elenco di pittori inviato del 1614, ricordare che la morte dell'artista avviene quattro anni prima della stesura del documento, poiché all'interno si conservano al contrario i nomi di Annibale Carracci e Andrea Boscoli, venuti a mancare anche loro rispettivamente nel 1609 e nel 1608.<sup>37</sup> Che quindi Caravaggio sia stato presente per un lasso di tempo nelle vicende biografiche del poeta (se non persino nella sua collezione) ma non nella sua letteratura, permette innanzitutto di pronunciarsi con maggiore certezza sulla natura della lista di nomi, da intendere in assoluto come il prototipo del settore *Favole* della *Galeria*, e dunque di riflettere sul rapporto di intesa tra la poetica caravaggesca e quella mariniana: è chiaro che il silenzio che Marino mantiene su Caravaggio in questi anni è dovuto a ragioni per lo più tematiche, ovvero alla difficoltà di includere l'artista tra i nomi dei pittori di favole. Escluso quindi dal registro di protagonisti della *Galeria*, Marino recupererà le lodi per il lombardo solo in un momento successivo quando, presa la via per Parigi, la pinacoteca letteraria ha ormai assunto forme più ampie della vetrina mitologica che era in origine, tanto da poter accogliere quei repertori che costituiscono l' 'intorno' del catalogo di miti. A voler dare una data a questo momento, lo si potrebbe collocare qualche anno prima del 1615, quando si assiste a una diffusione maggiore di opere caravaggesche negli spazi delle collezioni romane.<sup>38</sup>

Non si deve tuttavia concludere, con questo, che il poeta non avesse maturato quella sensibilità con cui invece il contesto osservava l'apporto rivoluzionario dell'artista e della sua pittura. Certo è che non avrebbe usato le stesse parole dell'erudito bresciano Ottavio Rossi nel ragionare sui migliori artisti

36. Sulla struttura del manoscritto e la trascrizione del suo contenuto ancora una volta il rimando è a LANDI 2017; più in generale si veda la bibliografia citata nel capitolo precedente.

37. Si osservi che anche Lavinia Fontana sarebbe venuta a mancare nello stesso 1614.

38. Su questo, alle osservazioni già fatte in precedenza, si aggiunge anche PIERGUIDI 2020, il quale esamina il fenomeno di diffusione delle opere caravaggesche in prospettiva di un crescente deprezzamento sul mercato delle opere di Cavalier d'Arpino.

capitolini, il quale, da scrittore forestiero a Roma, a inizio secolo<sup>39</sup> considerava che:

[...] qual io stimi esser Prencipe de' Pittori che si ritrovan in questa Corte, non so come sodisfarvi, perché non ardirei di sottomettere il Carraccio e Michelangelo da Caravaggio al Cavaglier d'Arpino, ma vi dirò bene, che questi tre formano il Triumvirato nella pittura<sup>40</sup>.

Carracci e d'Arpino invece, per Marino, erano altro rispetto a Merisi. Soprattutto non è stato ancora osservato che il pittore, nella sua opera, partecipa solo, e che tra i suoi seguaci vi sono al netto dei bilanci poche comparse,<sup>41</sup> segno di una debole attenzione da parte del poeta al fenomeno caravaggesco nel suo complesso. Nessuno spazio per Valentin de Boulogne, Bartolomeo Manfredi, Orazio Gentileschi, Antiveduto Grammatica,<sup>42</sup> e se vi trovano posto invece nomi come Leonello Spada e Giovanni Baglione, che attraversarono una forte stagione caravaggesca, è indubbiamente più per ragioni tematiche che stilistiche. Se quindi Caravaggio fa il suo ingresso ufficiale tardi nelle carte del poeta, è perché Marino non ne farà mai una scelta di scuola, né – per quanto se ne sa – si pronuncerà significativamente su di lui negli spazi concessi dalla scrittura privata e, in assoluto, mai nei termini e nei toni con cui lo farà, al contrario, Vincenzo Giustiniani in tempi poco più tardi.<sup>43</sup> Persino in anni più maturi, quando si troverà a dare alle stampe componimenti in lode del pittore nella *Galeria* e nell'*Adone*,<sup>44</sup> il poeta riserva all'artista una retorica della lode che non supera

39. La lettera è datata in un arco di anni che va dal 1595 al 1603; rimando a MARZULLO 2019.

40. Il testo è tratto dalle *Lettere* di Ottavio Rossi, cito da MARZULLO 2019, p. 351.

41. Si possono citare tra i nomi più vicini allo stile di Caravaggio che Marino menziona nei suoi scritti Orazio Borgianni e Giovanni Baglione. Di entrambi si è già detto nel capitolo precedente.

42. A riprova di una distanza culturale tra Marino e la cultura letteraria classicista romana vale la pena osservare che Antiveduto al contrario compare negli scritti di Milesi, si veda su questo Fulco in *La «Meravigliosa» passione*.

43. L'esempio della *Lettera sulla pittura* del genovese, messo a confronto con la scrittura mariniana, fornisce un confronto chiaro degli intenti *non* teorici di Marino. Nella *Lettera sulla pittura* Giustiniani fornisce informazioni tanto sui suoi interessi collezionistici quanto sul giudizio critico nei riguardi della pittura contemporanea, tra cui una formulazione matura del fenomeno caravaggesco. Si veda *Discorsi sulle arti e sui mestieri*.

44. Questione interamente storico-artistica è quella dell'incertezza geografica della scuola caravaggesca. Per Marino, così come per Giulio Cesare Gigli nella *Pittura trionfante*, Caravaggio è apolide: in *Adone* VI non si accenna, nei quattro versi dell'ottava lui dedicati, alla provenienza geografica dell'artista, d'altra parte anche Gigli, nella lista dei pittori che l'autore allega al testo del poemetto, lista che ripercorre i protagonisti citati nell'opera

mai le barriere delle consuete strutture letterarie dell'elogio, impostate sui binomi arte/natura, verità/menzogna e sul *cliché* dell'eternità della pittura.<sup>45</sup>

Eppure, più che l'espressione isolata di una controtendenza, quello mariano è il tentativo di omologarsi alla voce di un coro che proprio a Roma ragionava sulla portata della rivoluzione caravaggesca; un movimento di risposta a quanto avveniva sul mercato, in cui predominavano le nuove forme del luminismo di Merisi. Se n'è parlato nelle pagine precedenti il cui focus diretto era proprio l'*entourage* capitolino e si è quindi già visto come Marino viva e assorba tanto il processo di esplosione del fenomeno caravaggesco, quanto la formulazione critica del successo da questo riscosso in una città come Roma, che contestualmente ne osserva con ammirazione e scetticismo le forme. Mentre infatti il poeta selezionava la *Medusa* come musa per i suoi versi, il fenomeno Caravaggio aveva suscitato una risposta critica più sostanziosa. Le riflessioni teoriche sulla pittura dell'artista lombardo non potevano infatti esimersi dal confrontare le sostanziali differenze per le quali il pittore e i suoi seguaci venivano meno ai dettami tradizionali della formazione artistica per come li veicolavano le accademie romane. Il dibattito sul disegno e, di conseguenza, la riflessione sulla tecnica artistica caravaggesca<sup>46</sup> divenne presto il cavillo sul quale i difensori del naturalismo carraccesco fecero leva per tacciare come scientificamente inadempiente l'arte di Merisi. Nella patria in cui la tradizione tosco-romana aveva attecchito e rinasceva nelle nuove forme del naturalismo, i Carracci trovarono calda accoglienza alla loro arte, e presto, testimoni le pagine di Agucchi, ne vennero indicati come i principali continuatori; dopotutto l'insegnamento dei fratelli bolognesi, che ben poco si allontanava dalla formula che l'accademia romana di San Luca diffondeva nel corso delle sue lezioni, si adattava indubbiamente meglio ai fasti della pittura ufficiale. Tutt'altro il discorso che riguardava invece la pittura accademicamente libera di Merisi.

raggruppandoli ancora una volta per patrie d'origine, Caravaggio compare tra coloro che appartengono a «patria diversa».

45. «E tu Michel, di Caravaggio onore, / per cui del ver più bella è la menzogna», *Adone*, VI, ott. 55; sulla metafora del pittore in grado di superare la morte e la natura si costruisce l'intera argomentazione del madrigale *In morte di Michelagnolo da Caravaggio*, si veda *Galeria* 411.

46. La questione del disegno in Caravaggio è una problematica aperta e tutt'ora in discussione. La reiterata convinzione che la letteratura, da Longhi in avanti, ha esposto a proposito dell'assenza del disegno nelle opere del lombardo viene progressivamente meno ora alla luce dei risultati delle ricerche coeve, alle quali ha portato grande beneficio l'utilizzo delle tecnologie radiografiche. Il dibattito sul disegno ha coinvolto anche la riflessione tra ideale e reale che concerne la pittura caravaggesca. Tra gli studi più aggiornati BENSÌ 2020; ZUCCARI 2013; *Caravaggio. La cappella Contarelli*, ma si rimanda anche al catalogo *Michelangelo Merisi da Caravaggio, come nascono i capolavori*.



All'origine di questo scetticismo vi era il solco lasciato dalle riflessioni di cui si era già fatto portavoce Federico Zuccari a Roma, che, dalle postille alle *Vite* vasariane, fino alla pubblicazione dell'*Idea* nel 1607, si faceva promotore di una tradizione artistica che ribadiva l'importanza centrale del disegno nell'*iter* del pittore. Nel pensiero di Zuccari, tra una dichiarata diffidenza nei confronti della pittura veneziana, e l'elogio della gloria michelangiolesca in un'ottica ancora vasariana della pittura<sup>47</sup>, la maniera nuova di Caravaggio era inclassificabile. Il *modus pingendi* del lombardo, in preponderanza pittorico più che grafico, non poteva accostarsi al percorso che Zuccari indicava come canonico per ogni aspirante pittore; percorso che l'artista urbinato aveva tradotto persino in pratica, in una serie di dodici disegni - oggi conservata al Getty Museum - nei quali, prendendo a modello suo fratello Taddeo, illustrava le tappe della formazione artistica. Nella serie,<sup>48</sup> Federico raffigura il fratello intento a copiare i modelli della tradizione, ma non lo rappresenta mai nell'atto di ritrarre dal vero, ed è indicativo che l'artista, il quale aveva realizzato i disegni probabilmente per tradurli in pitture da esporre in qualche ambiente dell'Accademia di San Luca,<sup>49</sup> volesse affidare alle pareti del luogo più ufficiale della formazione artistica del pittore una teoria dell'arte il cui perno era, di fatto, il disegno accademico: vale a dire un metodo che suggeriva agli artisti di formulare nuove invenzioni a partire da forme vecchie - volendo parafrasare una nota definizione mariniana.<sup>50</sup>

L'insegnamento zuccaresco aveva attecchito nella realtà romana al passaggio del secolo, e divenne punto di riferimento anche per chi, qualche anno a seguire, si trovò a dover fare i conti con un mondo artistico profondamente mutato dalla pittura di Caravaggio e dei Carracci.<sup>51</sup> Non si tratta solo delle voci di artisti e di teorici dell'arte, immersi a pieno titolo nella discussione sul tema, ma anche di uomini di lettere, per i quali la nozione di disegno più facilmente

47. Sulle contraddizioni del pensiero zuccaresco, tra critica vasariana e continuità con la posizione espressa dall'aretino nelle *Vite*, rimando a PIERGUIDI 2006; le postille dell'autore all'edizione delle *Vite* vasariane sono state commentate da HOCHMANN 1988.

48. I disegni dovevano servire da base per le tele destinate a ornare gli spazi dell'Accademia di San Luca. Per questo rimando a PIERGUIDI 2011b; in questi Zuccari abbraccia una posizione più critica nei confronti della ripresa dal naturale, la quale era invece sostenuta dallo stesso nel *Memoriale per la riforma dell'insegnamento dell'Accademia a Firenze* (1578 ca.), la contraddizione in cui incorre il pittore evidenziata dallo studioso potrebbe rispondere al progressivo mutamento dei tempi e all'andamento del dibattito sullo stato del disegno nelle arti a Roma; dibattito registrato, come si argomenta, dalle pagine degli intellettuali coevi.

49. I disegni si trovano oggi al Getty Museum; PIERGUIDI 2011b.

50. *Sampogna*, lettera IV.

51. Si veda per questo GANDOLFI 2020; e *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio*, soprattutto pp. 52-61.

forse poteva assumere valore polisemico, e indicare al contempo tanto l'abilità grafica dell'artista, quanto la sua capacità di dare forma a una pittura d'invenzione. Senza contare che, per loro, la realizzazione di un buon disegno era qualità essenziale per giudicare l'utilità dell'opera anche in termini editoriali. Per questa categoria allora, quale ruolo poteva ricoprire un'arte come quella di Caravaggio?

#### 9.4 *Bruni, Carli, Marino e il collezionismo dei pittori d'invenzione*

Se nelle pagine di Marino il giudizio sulla pittura caravaggesca è implicito e si è costretti a leggerlo tra le righe, in quelle del marinista Antonio Bruni viene meno ogni sforzo interpretativo,<sup>52</sup> e il pensiero che il letterato di Manduria esprime sull'arte del lombardo si presenta al lettore molto più strutturato di quello mariniano. Massimo Moretti ha portato all'attenzione degli studi un passo tratto da un'operetta che Bruni dedica a Francesco Maria II della Rovere – *La Ghirlanda* – pubblicata nel 1625. Nel testo il poeta stila un elenco di pittori dei «tempi nostri, dice, composto da: Guido Reni, Cavalier d'Arpino, Pomarancio, Morazzone e Giovan Giacomo Sementi.<sup>53</sup> La lista, ristretta rispetto al catalogo mariniano, indubbiamente mantiene delle caratteristiche regionali più spiccate, e sebbene condivida parte degli interessi del napoletano, come l'apprezzamento per il Morazzone, Reni e il Cavalier d'Arpino, compie d'altro canto qualche salto in avanti nel tempo inserendo nella lista Giacomo Sementi<sup>54</sup> e cancellando, al contrario, Jacopo Palma, che Bruni menziona tra gli esponenti di una generazione precedente.<sup>55</sup> L'affinità con il pensiero mariniano è tuttavia contenuto nell'affermazione che segue, con la quale il poeta specifica che i moderni: «con un modo spiritoso di colorito, mostrano ancora eccellenza di disegno, il che forse non osservò Michelangelo di Caravaggio, et alcun'altro, che

52. Moretti in *Caravaggio e i letterati*, pp. 163-173; precedentemente CARACCIOLIO 2018.

53. Sul commento ai nomi citati dal poeta rimando sempre a Moretti in *Caravaggio e i letterati*, pp. 163-173.

54. Bruni, come si è visto, era vicino al pittore poiché entrambi al servizio del cardinal Maurizio di Savoia in anni romani. Rimando alla bibliografia citata nel capitolo precedente.

55. Riporto il passo per esteso: «Vennero poi i moderni, cioè Titiano, Giorgione, Raffaele da Urbino, e di là a non molto tempo il Baroccio di questa medesima Città, Paolo Veronese, il Tintoretto, Giacomo Palma, et a' tempi nostri v'è Guido Reni, i Cavalieri Giuseppe d'Arpino, Christofaro Pomaranci, il Morazzone, Gio Giacomo Sementi, et altri [...]», cito da *Caravaggio e i letterati*, p. 163; Bruni colloca Palma nella generazione di Veronese, Tintoretto, Barocci, sebbene non fosse di molto più anziano dei pittori dei «tempi nostri», come ad esempio Pomarancio.

imitò bene à meraviglia, ma non hebbe così raro il disegno».<sup>56</sup> L'affermazione è perentoria e fornisce una definizione inequivocabile della pittura caravaggesca e delle perplessità da questa suscitate nel contesto romano, le stesse che, qualche anno a seguire, anche Gaspare Celio avrebbe riformulato nelle sue *Vite*, sottolineando che «Fu causa esso Michele che li giovani non attendessero a disegnare dalle opere eccellenti, ma si contentassero di quella mezza figura vista dal naturale».<sup>57</sup> Nulla di questo è leggibile con tanta chiarezza nelle pagine mariniane; d'altronde il poeta napoletano non solo non condivideva del secondo l'intento storiografico delle sue *Vite*, ma nemmeno possedeva del primo la consapevolezza critica dell'assunto, formulato in anni più maturi. Eppure vi è ragione di credere che Marino condividesse la medesima posizione dell'amico poeta di Manduria rispetto alla pittura di Merisi.

Le parole di Bruni fanno dopotutto eco a un passo già commentato in questa sede, quello della lettera 138 sulle qualità artistiche dei pittori francesi. Nel quartetto di nomi a cui si appella Marino in quell'occasione (Tempesta, Reni, Valesio e Morazzone), quello di Caravaggio non compare, e il motivo del discrimine per cui per Marino siano altri gli artisti preferibili tra i moderni e per cui Sementi, a detta di Bruni, superi la maniera di Merisi è stato efficacemente riassunto da Moretti il quale, ragionando sulla critica del poeta di Manduria all'abilità d'*inventio* del pittore, ha osservato che «Caravaggio non era collezionabile come disegnatore».<sup>58</sup> La ripresa dal vero e la predilezione per un passaggio diretto del soggetto su tela privavano l'arte caravaggesca di una diffusione grafica tra gli amanti del genere, e decurtavano dalla lista degli acquirenti gli intellettuali che invece basavano il loro collezionismo su stampe e disegni, come Marino e colleghi. Soprattutto però, la scelta dei soggetti riduceva drasticamente la possibilità d'intervento del pittore nelle imprese accademiche che accomunavano questi intellettuali, tanto che, per quanto il poeta napoletano apprezzasse la pittura di Merisi, testimone la *Susanna* «di sua mano» di cui dà notizia a Paolino Berti,<sup>59</sup> se il nome del pittore non compare nella lista del 1614 – né tra i romani né altrove<sup>60</sup> – è perché Merisi non partecipa e non avrebbe potuto

56. BRUNI 1625, pp. 43-44.

57. *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio*, p. 322.

58. *Caravaggio e i letterati*, p. 168.

59. Si veda G 148, 1620.

60. La *Ghirlanda* arriva in parte nelle mani di Marino il 12 marzo del 1625 e viene dal poeta napoletano commentata con un paragone con la pittura: «[...] le poesie di V. S. son pitture vive, che ritraggono l'esemplare lodato al naturale. [...] la stimo composizione assai bella, poiché nel suo stile fioriscono le grazie, le rime non sono mendicate, ma naturali, e si replicano di rado, il concetto è nobile, la dicitura peregrina, i pensieri nuovi, e si vede ch'ella non imita quei pittori frustapennelli che attendono a copiar le tavole antiche, ma le

partecipare al catalogo dei miti destinati alla *Galeria*. Così nell'affermazione di Bruni, l'artista lombardo, pur straordinario imitatore, si dissocia da un elenco di valenti 'creatori' di immagini, i quali al contrario, proprio in ragione di questa loro abilità di generare nuove invenzioni, guadagnano l'apprezzamento dei poeti. Nel passo citato, Bruni ripete come un'eco un'opinione diffusa nei circoli letterari e nelle discussioni accademiche che a macchia d'olio permeava gli scritti dei letterati contemporanei, nei quali a pesare sul giudizio del pittore era la sua scarsa partecipazione al dialogo poetico, che lo rendeva meno facile alla collaborazione professionale con quelle officine di temi del mito che erano le Accademie seicentesche.<sup>61</sup> Per Bruni, come per Marino, non solo contava l'ispirazione nata dalle immagini, ma contava, soprattutto, la possibilità di cooperare con l'artista per allestirne di nuove.<sup>62</sup>

A questo proposito Patrizia Tosini commentando le scelte artistiche di Ferrante Carli, letterato nemico-amico del poeta napoletano e anch'egli collezionista, notava la medesima convergenza di nomi nella lista degli artisti eletti tra i moderni, e affermava:

[...], si evince come nel primo decennio del secolo la predilezione per certi pittori di ambito padano, ancora a metà tra tarda maniera e rinnovamento sul naturale, accomuni da presso Carli al suo futuro antagonista letterario, Giovan Battista Marino: Ludovico e Annibale Carracci, Lavinia Fontana, Giulio Cesare Procaccini, Giovan Luigi Valesio, a cui possiamo aggiungere l'Allori e Bernardo Castello, tutti protagonisti della *Galeria* e delle corrispondenze sia di Carli, sia di Marino.<sup>63</sup>

Nessun posto sul podio nemmeno qui per Caravaggio, piuttosto una verifica della rosa di disegnatori che conferma quanto Bruni dice a parole nella *Ghirlanda* e Marino traduce nelle sue liste di nomi. Così il caso caravaggesco aiuta a definire gli interessi specifici degli uomini di lettere e offre l'opportunità di riflettere su quale ruolo abbia avuto questa categoria nel mercato dell'arte del

piace filosofar con nuove e capricciose fantasie per non esser nel numero della plebe de' poeti», G 235, 1625; Marino non allude a Caravaggio in questa lettera.

61. Rimando a *Caravaggio e i letterati*, per i rapporti con l'accademia degli Insensati di Perugia e la produzione di nature morte, si veda il contributo nello stesso volume di Teza, ivi, pp. 57-78.

62. Sulle derivazioni poetiche da opere caravaggesche Massimo Moretti segnala il rapporto con l'Accademia degli Insensati di Perugia, la cui produzione lirica ha toccato temi che ricordano alcune pitture dell'artista lombardo. All'autore rimando per una bibliografia aggiornata sull'argomento, *Caravaggio e i letterati*, pp. 168 e 172.

63. Tosini in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, p. 218.

tempo; la loro identità, indubbiamente significativa, attende dopotutto ancora di essere messa a fuoco nitidamente.<sup>64</sup>

### 9.5 L'Adone (VI 53-57)

Se poi Caravaggio guadagna un posto d'onore nell'opera mariniana è senz'altro perché contemporaneamente si assisteva a un apprezzamento crescente – anche in termini di quotazioni – delle opere del pittore lombardo e Marino non poteva ignorare le tendenze del mercato. Non è quindi tanto un conflitto di interessi tra il Marino intenditore e il Marino letterato quello a cui si assiste mettendo a confronto testi giovanili e tardi, quanto la necessità di omologarsi a un coro di voci al quale il poeta sentiva di appartenere e che difficilmente avrebbe potuto disattendere nelle pubblicazioni più ufficiali. Così, dopo il 1615 il nome di Merisi si posiziona sulla scacchiera della geografia artistica italiana che Marino ragionava da tempo, e lo fa senza alterare lo schema già predisposto in precedenza. Se infatti si osservano ora le scelte adottate in *Adone* VI, l'ultimo dei canoni dei pittori mariniani ad apparire in ordine cronologico, è evidente che il prospetto originario non sia stato poi modificato di molto e che, anzi, nemmeno il beneficio dell'ampia visione sul panorama europeo di cui poteva usufruire il poeta abbia prodotto alcun effetto.

Marino ufficializzava nel 1623 un canone di artisti che non solo non sembrava tener conto dell'esperienza alla corte parigina, ma che non registrava nemmeno le novità più emergenti del panorama artistico italiano: si limitava piuttosto a consolidare, ampliandola, la formazione del 1614. L'immancabile amico di sempre, Giuseppe Cesari, così come nel *Tempio*, anche nell'*Adone* apre la sfilata di nomi di pittori con un'intera ottava a suo nome; al suo seguito Paggi e Castello, a capeggiare una realtà interamente ligure; è il turno, poi, di Caravaggio, che si presenta vestito di quattro altisonanti versi che ne assimilano le capacità artistiche a quelle di un dio («creator più che pittore»);<sup>65</sup> segue Bologna, rappresentata da Leonello Spada e Valesio, e la triade lombarda di Morazzone, Cerano e Procaccini;<sup>66</sup> Venezia ottiene un solo nome di rappresentanza, Palma,

64. Si allude a una casistica più ampia del solo caso caravaggesco. Valide a questo proposito le osservazioni di Jacopo Stoppa sulla produzione grafica in Lombardia e sulle richieste delle opere dei Procaccini e coevi da parte del mercato letterario; rimando a STOPPA 2003.

65. *Adone* VI, 55, v. 3.

66. D'altronde, che sia merito degli intellettuali a cui Marino fece affidamento, o che sia, al contrario, per una particolare avvedutezza acquisita negli anni di soggiorno in Piemonte, dove poté assistere da vicino allo sviluppo dell'arte lombarda, sta di fatto che i testi mariniani adottano una suddivisione per stili nel caso degli artisti lombardi che porta a cre-

poi Marino torna su Roma a ricordare Baglione;<sup>67</sup> sale in Toscana, nella Firenze di Bronzino e Domenico Passignano, e chiude la presentazione dei moderni di nuovo con la Bologna di Carracci e Guido Reni. Nemmeno un verso in memoria dell'esperienza cortigiana in casa Savoia. È chiaro, anzitutto, che il poeta non segua un ordine definito nello scorrere i nomi: la lista non è strutturata né cronologicamente né topograficamente, e senz'altro, nei salti da città a città, risponde in parte a necessità di rima. Ciò che è evidente a un primo sguardo, è che rispetto alla stringata sestina del *Tempio* si è sicuramente rafforzata nel tempo la concezione nazionale dei moderni: spariti definitivamente i nomi d'oltralpe, che Marino non sostituisce con nessun'altra gloria, francese o comunque extra-italiana. Quanto al resto, a parte la significativa introduzione di Merisi, la struttura del *Tempio* viene riconfermata con aggiunte prevedibili: compare il nome di Domenico Cresti, il Passignano, che accompagna Bronzino a inizio ottava 57, e si ricostituisce la triade dei lombardi in luogo del solo Morazzone. L'*Adone*, sul quale il poeta avrebbe potuto aggiungere modifiche sostanziali anche *in extremis* vista la lunga gestazione del testo, offre invece un'immagine dell'arte moderna che Marino ha ferma da quasi una decina di anni, segno, in parte, della lontananza parigina che permette un aggiornamento solo parziale sugli sviluppi del mercato artistico italiano. Fedele alla maniera della propria tradizione artistica, e restio alle novità estere, il poeta finisce così per rimanere indietro e per perdere di vista i nuovi *trend*,<sup>68</sup> anche quelli della Roma degli anni venti che cercherà di recuperare non appena rientrato nell'Urbe; impresa in cui sarebbe forse anche riuscito se l'Inquisizione prima e la morte poi non avessero drasticamente accorciato il suo soggiorno capitolino.<sup>69</sup>

dere che il poeta abbia rielaborato - o acquisito - un giudizio critico senz'altro più moderno di quello espresso dal coevo bresciano Giulio Cesari Gigli. Questi, nella *Pittura Trionfante*, posiziona Giulio Cesare Procaccini tra la schiera dei bolognesi, e non corregge il criterio Giulio Mancini, il quale a sua volta riporta nelle *Considerazioni* i Procaccini nella scuola bolognese (mentre tra i pittori lombardi menziona il solo Morazzone). La scomparsa di Cerano, e lo smistamento delle maniere dei Procaccini nella natia Bologna, fanno del canone di Marino un regesto senza ombra di dubbio più aggiornato in relazione all'ambito milanese.

67. Non credo che i versi in lode dell'artista «e tu, Baglion, che con la luce abbaglia / de l'ombre tue, ch'han sensi e spirti e moti» nascondano un'allusione al caravaggismo del pittore romano; piuttosto la definizione mariniana non va oltre il gioco di parole attorno al concetto di luce per l'assonanza Baglione/abbaglia.

68. Molto diverso, se posto sul piano del confronto, l'atteggiamento di Ferrante Carli nei riguardi delle novità di mercato; ne ha fornite chiare prove Patrizia Tosini commentando la silloge di liriche ecfrastiche presenti nel ms. della Biblioteca Nazionale di Napoli. Si veda Tosini in *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, pp. 213-226.

69. Giovanni Sementi riuscì in effetti a fare capolino nelle lettere, anche se con una menzione fugace. Si veda G 222, 1624.

Va tuttavia aggiunto che nella struttura del poema la varietà regionale comunque non nasconde la presenza insistita delle rappresentanze centroitaliane, la stessa che si dovrà credere derivi dalla struttura della lista dei nomi del 1614, la quale faceva a sua volta da canovaccio alle *Favole* della *Galeria*. Nell'elenco inviato al Benamati è già molto forte la dipendenza delle scelte del poeta dai cantieri Aldobrandini e, quindi, dalle esperienze dei primi anni romani – lo dimostrano non solo la presenza di alcuni nomi attivi nelle imprese pontificie di cui si è detto,<sup>70</sup> ma anche quella di artisti riconducibili al *côtè* letterario delle accademie capoline<sup>71</sup> – e queste restano tali anche nelle ottave del poema grande di nove anni successivo. In breve, nel canone mariniano – inteso nella sua evoluzione che va dai testi del 1614-1615 al 1623 – i nomi degli artisti romani e bolognesi la fanno da padroni, anche nel più aggiornato *Adone* che, sebbene bilanci il numero dei pittori citati rincarando i nomi lombardi, resta evidentemente ancorato alle prime e più durature esperienze del poeta. È anzi la conferma ultima dell'appartenenza di Marino a quella che si potrebbe a ragione definire una 'scuola romana', nei termini di una struttura teorica che, di lì a breve, avrebbe preso vie molto più moderne rispetto alle liste del poeta napoletano, per essere rielaborata infine dai teorici dell'estetica seicentesca.

#### 9.6 *La «prestezza» e la scomparsa di Tintoretto*

A mettere distanza tra Marino e le nuove tendenze vi erano tanto le esperienze francesi, quanto il suo costante ritorno alle forme della maniera – risultato, questo, di un retaggio dovuto per lo più alla sua indelebile e sempre forte formazione

70. Da cui i nomi dei fiorentini come Passignano e Cigoli, e del senese Pomarancio, tutti attivi in anni in cui Marino era a Roma al servizio dell'Aldobrandini.

71. È il caso di Ippolito Scarsella e Carlo Bononi, il duo ferrarese che chiude la lista, sono poche le loro opere citate nelle collezioni del prelado, ma Scarsellino è tra le conoscenze più strette di Giovan Battista Guarini, accademico umorista della primissima ora, ed è pertanto plausibile che sia stata via del Seminario il luogo degli scambi tra il pittore e il poeta; su questo soprattutto VICENTINI 2019. La presenza di Scarsellino nella lista mariniana del 1614 consolida l'ipotesi della critica che sostiene l'impegno del pittore sui temi del mito attorno ai primi anni del secolo, bisognerebbe anzi considerare che Scarsella ha dato avvio alla realizzazione di quadretti profani nei primissimi anni del Seicento e, se si tiene conto ai momenti di incontro tra il poeta e il pittore, la cronologia avanza l'anno della lista inviata al Benamati e si riduce agli anni che vanno dal momento di Marino a Roma, fino alla fine del soggiorno ravennate (1608). Della questione ha parlato MORANDOTTI 1997. Il nome di Scarsella non è l'unico che la lista mariniana condivide con i partecipanti alle iniziative dell'Istituzione, la quale converge con quella degli Umoristi almeno nelle presenze di Giovanni Lanfranco, Orazio Borgianni, Pomarancio, Annibale e Antonio Carracci, oltre che Cavalier d'Arpino.

cinquecentesca. Non sono ad ogni modo queste le ragioni che motivano la quasi totale disattenzione del poeta per un fenomeno che ebbe forte impatto sulla produzione artistica italiana già nella seconda metà del XVI secolo, quale quello esercitato dalla pittura di Tintoretto. Si chiami infatti nuovamente in causa, a questo proposito, la *Pittura Trionfante* di Giulio Cesare Gigli. Il poeta bresciano, nella sua personale rivisitazione del corteo dei migliori pennelli contemporanei pone alla guida del metaforico carro della pittura proprio Jacopo Tintoretto, artista che, fatta eccezione per la retorica menzione nella *Diceria* prima di cui si è detto, non compare mai altrove nelle carte del poeta napoletano. L'assenza non è tanto significativa per il *Tempio*, o l'*Adone*, dove fatta eccezione per qualche nome sono i moderni i veri beneficiari delle lodi e Tintoretto, che era morto nel 1594, non vi avrebbe in ogni caso trovato posto; lo è però di fronte all'elenco di grandi della *Galeria*. Qui, il nome del pittore veneziano è del tutto assente, nonostante la raccolta non trascuri il nome di Veronese, né di Tiziano – senza dubbio il più ricorrente tra gli artisti della Venezia cinquecentesca;<sup>72</sup> nomi la cui importanza il poeta ribadisce a prescindere dalla loro cronologia antecedente. Non una mera questione di date dunque: l'assenza di Tintoretto è volontaria.

Non vi è dubbio che Marino conoscesse la pittura del veneziano, che avrà avuto modo di incontrare in più occasioni. Difficile infatti che, durante i soggiorni genovesi in casa di Giovan Carlo Doria,<sup>73</sup> non abbia visto il «ritratto in grande della S.ra Camilla Doria del Tintoretto», o il «Ritratto dell'Ill.mo S.r Agostino Doria» di cui fa menzione l'inventario di Niccolò,<sup>74</sup> o che non si sia ricordato delle opere conservate in casa di Bartolomeo Della Nave, collezione da cui Marino elegge il soggetto veronesiano cantato nella *Galeria*, o ancora, e soprattutto, che non abbia considerato i dipinti dell'artista presenti nella collezione di Pietro Aldobrandini quando già vi prestava servizio.<sup>75</sup> Il silenzio sulla

72. Se di Veronese si ricorda infatti solamente un'opera, il madrigale per *Il figlio della Vedova di Naino di Paolo Veronese in casa di Bartolomeo della Nave (Galeria 101)*, di cui si è detto nel secondo capitolo, sui soggetti tizianeschi Marino sarà meno arido di lodi: a lui sono dedicati ben 10 componimenti, si veda *Galeria*.

73. Il nome di Tintoretto compare già negli inventari del 1617; è ragionevole credere che le tele in questione fossero in possesso di Giovan Carlo già al momento in cui Marino fece visita in casa sua. Si veda per gli inventari della famiglia Doria FARINA 2002.

74. FARINA 2002, p. 196, voce 324; e p. 197, voce 428. Per le opere venete in casa Doria si veda FARINA 2002, pp. 142-143.

75. Si veda l'inventario del 1604; per cui rimando a *Domenichino (1581-1641)*, pp. 567-571 e ROBERTSON 2015, appendice I, pp. 324-325. Al di là della presa diretta con la quale il poeta poteva attingere ai dipinti di Tintoretto, la pittura romana guardava con costanza al modello veneto rielaborandone le forme. Marco Simone Bolzoni, in termini più generali, ha recentemente osservato che «Venetian art increasingly penetrated the Roman art world in the second half of the Cinquecento, even if it was limited to a restricted circle of in-



pittura del veneziano non è certo un errore di dimenticanza, né il poeta ignorava il rumore prodotto dalla pittura di Robusti nella produzione artistica del tempo.<sup>76</sup> Vero è che anche dopo la sua morte l'eredità di Tintoretto, affidata a figlio e bottega, fu vittima della sfortuna del padre,<sup>77</sup> presto oscurato dall'astro di Palma con ripercussioni visibili sul mercato,<sup>78</sup> al punto che è più plausibile ipotizzare che a pesare sulla scrittura del poeta sia stato l'andamento di un giudizio collettivo sulla pittura dell'artista veneziano, che lo rese restio ad avvicinarsi alla maniera di Domenico e a scrivere versi in memoria del padre. L'opinione sulla produzione di Tintoretto non era d'altronde uniforme sul mercato, vantava anche un buon numero di amatori, tanto che, dal confronto con alcuni testi coevi a quelli mariniani, è possibile definire più chiaramente i limiti del contesto che influenzò la scrittura d'arte del poeta.

Tra i casi che esprimono un dichiarato apprezzamento vi è quello di Girolamo Borsieri, incontrato già tra i nomi degli interlocutori privilegiati del carteggio mariniano, che così si esprimeva in una lettera indirizzata al Cardinal Borromeo:

Otto o dieci di quelle tavole possono sicuramente comprarsi per buone, le altre no, che restano molto addietro e, benchè ve n'habbiano d'attribuite al Tintoretto ed al Lovino, sono però lontane dalle lor maniere, o *Venetiana pura* che sia l'una, o Romana semplice che sia l'altra. Se per ventura ciascuna di quelle si pagasse venti o trenta scudi, ciascuna di queste sarebbe pagata con quattro o sei.<sup>79</sup>

Il documento non riporta data sicura, ma risale probabilmente all'agosto del 1613, un anno in anticipo rispetto alla pubblicazione delle *Dicerie*, del *Tempio*, e

tellectual painters, with Federico Zuccaro playing a fundamental role as "ambassador"», BOLZONI 2020, p. 190; ma anche HOCHMANN 2004, p. 403 e sgg.

76. Per cui HOCHMANN 2004, soprattutto capitolo III.

77. Sulla fortuna di Tintoretto il rimando è soprattutto alla raccolta di fonti in LEPSCHY 1998; e alle osservazioni in MORRA 2012.

78. Lo dimostrano chiaramente alcuni episodi di committenza di cui fu protagonista il figlio di Jacopo, Domenico Tintoretto, come quello di Anton Maria Graziani, il quale aveva commissionato una pala d'altare a Palma per ornarvi l'altare di famiglia nel duomo di Sansepolcro. Di fronte alle discussioni sul prezzo con il suo corrispondente veneziano, Graziani valuta la possibilità di richiedere l'opera a Domenico, di cui già si era servito in precedenza, ma sarà l'agente lagunare Savina a tagliare corto e a pronunciarsi contrario: «Anderei anco per mezzo del Tintoretto, ma stenta tanto chi li va per le mani, che non mi basta l'animo tratar seco se ben è mio vicino, *et poi è stimato più il Palma*». La vicenda è ricostruita da MORETTI 2018, da cui cito, pp. 50-51, mio il corsivo.

79. VANOLI 2015, p. 147, mio il corsivo.

della lista inviata a Benamati, ma soprattutto sei anni prima della stampa della *Galeria*. Difficile dunque, dati i rapporti epistolari tra Marino e Borsieri, che al momento della pubblicazione della raccolta del 1619 il poeta potesse ignorare che l'intellettuale comasco considerava la pittura di Tintoretto rappresentante di un'arte «Veneziana pura», come afferma nella missiva, e possedeva opere dell'artista veneziano nel suo «studio»,<sup>80</sup> alle quali Marino non sembra fare mai allusione nei suoi versi.

La sorpresa della dimenticanza del nome del pittore nelle pagine mariniane è ancora più forte se considerata dunque alla luce di esperienze lui vicine, e certo non è sufficiente il catalogo delle *Dicerie* come prova a favore dell'apprezzamento del poeta per la pittura del veneziano; passo che serve semmai a dimostrare che Marino ha posto attenzione al caso Tintoretto con superficialità, senza avere mai la premura di ricordarne un'opera di pennello. Eppure la letteratura sul pittore veneziano era sostanziosa al momento in cui Marino redasse il passo – Borghini, Lomazzo e altri, avevano già scritto dell'artista<sup>81</sup> – e, come già dimostrato, il poeta conosceva il brano vasariano delle *Vite* da cui sottrasse la definizione della pittura «presta» del pittore veneziano per riportarne l'aggettivo nella lista delle *Dicerie*. Sorprende anzi che nel *maremagnum* delle biografie vasariane Marino sia andato alla ricerca del nome di Tintoretto, se non altro per la scarsa generosità dimostrata dalla penna dello scrittore aretino nei riguardi dei pittori veneziani: inserito all'interno della cornice biografica di Battista Franco, lo spazio che Vasari concede all'artista nelle *Vite* è a dir poco claustrofobico.<sup>82</sup> Che la «prestezza» vasariana torni nelle *Dicerie* è allora

80. Ivi, pp. 156-157.

81. Lomazzo si pronunciava con generoso apprezzamento nei riguardi dell'arte di Tintoretto, si veda oltre al *Trattato sulla pittura* il contenuto di alcune suoi componimenti in versi, per cui rimando a LOMAZZO [1587] 1968, p. 101. Si veda per una ricostruzione della fortuna critica di Tintoretto PALLUCCHINI ROSSI 1982, p. 109 e sgg.; rimando nuovamente a MORRA 2012.

82. Si tenga inoltre a mente che, da Vasari a Marino, anche la «prestezza» per cui Vasari ricordava l'artista era andata incontro ad alterazioni di senso, fino ad essere perfino sostituita in alcune occasioni: nel *Supplimento della pittura*, Girolamo Borsieri ricorda piuttosto la «forza», come qualità distintiva delle opere del veneziano. Borsieri dà alle stampe il *Supplimento della nobiltà di Milano* nel 1619, l'opera, in cui l'autore presenta dei medaglioni dei personaggi più illustri della Milano del suo tempo, correda la riedizione della *Nobiltà di Milano* di Paolo Morigi, andata a stampa una prima volta nel 1595; del *Supplimento* parla Vanoli in VANOLI 2015. La definizione è tratta dal passo nel quale Borsieri descrive Pier Francesco Mazzucchelli: «Gran nome acquista tuttavolta in questa professione Pietro Francesco Mazzucchelli, detto il Moranzone da un luogo sopra Varese, dov'è nato. Et venuto dalle Accademie Romane con una maniera, che ha lo spirito del Salinbene suo maestro principale, e la forza del Tintoretto, di cui ha copiati molti quadri in Roma», *Supplimento della pittura*, p. 64.

utile a segnalare, ancora una volta, non tanto la vena del Marino lettore della scrittura d'arte del suo tempo, quanto l'inevitabile suggestione che la letteratura cinquecentesca produce sulla sua scrittura. Gli studi hanno difatti chiarito che l'origine della «prestezza» tintorettesca affonda le radici in una tradizione più remota, alla quale anche le *Vite* dello scrittore aretino fanno riferimento. Il primo a formulare la definizione della pittura «presta» per l'artista veneziano fu infatti il poeta Pietro Aretino in una lettera del 1545 nella quale si rivolgeva direttamente all'artista in questi termini:

Et belle, et pronte, et vive in vive, in pronte, et in belle attitudini, da ogni uomo ch'è di perito giudizio sono tenute le due istorie; una in la favola di Apollo e di Marsia, e l'altra in la novella di Argo e di Mercurio, da voi così giovane *quasi dipinte in meno spazio di tempo che non si mise in pensare al ciò che dovevate dipignere* nel palco de la camera che con tanta sodisfazione mia e d'ogniuno, voi m'avete dipinta. Ma se ne le cose che si desiderano il presto e male è nel lor compimento desiderato, che piacere si sente poi che il tosto e bene le dà ispedite?<sup>83</sup>

Aretino invitava così l'artista, in risposta alla rapidità esecutiva con la quale aveva mantenuto fede alla richiesta della committenza – frettolosamente, dice lo scrittore – alla moderazione e al buon utilizzo dei tempi.<sup>84</sup> Si tratta di un passo famoso, che il letterato manda alle stampe nel 1546, nel suo terzo volume di lettere, e da cui verrà preso in prestito dalla letteratura successiva (tra cui Vasari) la quale, a bisogno, ne invertirà a volte il senso per accentuarne i tratti negativi.<sup>85</sup> Marino, da parte sua, lettore di Aretino oltre che di Vasari, non po-

83. Aretino, *Lettere*, vol. III, p. 167, mio il corsivo. E ancora: «E beato il nome vostro, se reduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare. Benché a poco a poco a ciò proveranno gli anni» ivi, vol. IV, p. 266. Sui testi e il rapporto tra Aretino e Tintoretto si veda l'intervento di Procaccioli in *Il giovane Tintoretto*.

84. I rapporti tra Tiziano e Tintoretto dopo il 1550 presero a farsi infatti sempre più tesi, tanto che la scomparsa del secondo dai testi di Aretino sarà da attribuire alla stretta amicizia che legava, invece, questi al primo dei due artisti. Sui rapporti tra Aretino e gli artisti si veda Procaccioli in *Inchiostro per colore*, pp. 255-274; rimando anche a Aretino, *Lettere*, vol. V, p. 132. Per le menzioni a Tintoretto nelle missive del poeta il riferimento è sempre a Aretino, *Lettere*; ai rapporti tra Tiziano, Tintoretto e Aretino accenna anche MORRA 2012, a cui rimando anche per la bibliografia precedente.

85. È questo il caso di Francesco Sansovino, il quale, farà sua la lezione di Aretino per formulare il proprio giudizio sull'artista nel dialogo *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia* del 1556 apparso sotto lo pseudonimo di Anselmo Guisconi. Questo il passo tratto dal dialogo di Sansovino: «VENEZIANO: Né vi voglio lasciare a dietro Jacomo Tintoretto, il quale è tutto spirito e tutta prontezza. Questi ha un suo quadro, in Consiglio e ha diverse

teva di certo ignorare il passaggio preso in esame né la risonanza da esso avuta, tanto da riuscire a individuarlo nel testo del biografo, la più faziosa delle fonti nei riguardi della pittura veneziana. Perciò, sebbene non si esprimerà mai nei termini di prolusioni teoriche sull'arte di Tintoretto, al pari di quanto non farà per altri artisti lui vicini, il poeta non poté ugualmente esimersi dal condensare nella definizione del pittore le conclusioni a cui la critica letteraria del XVI secolo era giunta, finendo per enfatizzare anche lui la rapida abilità esecutiva dell'artista, e preferendola alle formulazioni nuove a cui era arrivata invece la letteratura artistica coeva sul conto del pittore veneziano, di cui Borsieri, uno tra i tanti, era testimone.<sup>86</sup> Se da un lato ciò conferma ancora una volta il gusto per l'erudizione mariniana, e ribadisce la natura essenzialmente testuale del canone della *Pittura*, dall'altro segnala la distanza tra la geografia artistica mariniana e quella delineata da buona parte della letteratura artistica dell'Italia settentrionale. La scomparsa di Tintoretto dai suoi testi si gioca allora tutta sul piano dei rapporti, e dimostra una vicinanza maggiore del poeta alla scrittura d'arte e al mercato centroitaliano.

#### 9.7 *Il canone dei moderni: la lezione del Lamento di Federico Zuccari*

Lo scarso riguardo di Marino per le opere d'arte del veneziano derivava infatti da dinamiche nate sul finire del Cinquecento il cui effetto si riversò nei prodotti di una tradizione testuale con la quale il poeta si trovò a confronto nei primi anni del secolo. Si può indicare il momento scatenante di questa catena di eventi nel 1582: anno nel quale Federico Zuccari si presentò al concorso indetto dalla Serenissima per la realizzazione del telero che doveva sostituire l'affresco del *Paradiso* nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. La sua candidatura figurava in realtà già tra quelle raccolte nella prima chiamata del 1564, ma il secondo tentativo non valse a molto, poiché in entrambe le occasioni il suo nome rimase nel novero dei vinti, e il premio, assegnato prima a Francesco Bassano e Paolo Veronese, finì proprio a Jacopo Tintoretto, il quale portò

opere per tutta la città, ma si desidera in lui più diligenza, che del resto è eccellente. FORESTIERO: Voi dite il vero: anch'io ho considerato il suo quadro: non pare finito: perciò credo che nasca dalla sua molta prestezza»; cfr. GUISSONI 1556, p. 7. Attorno a questo concetto critico nasce il discorso che lega Tintoretto alla produzione letteraria sua coeva, e tra la critica, vi è stato chi vi ha visto un parallelo con il processo creativo dei poligrafi, per i quali la «prestezza», come si è detto in precedenza, si traduceva in meccanismi tecnici di riuso, prestiti e traduzioni testuali e figurative. Per i giudizi dei poligrafi, nelle pagine dei quali la «prestezza» dell'artista da atto meccanico si trasforma in atto creativo, si veda soprattutto NICHOLS 1999; l'ipotesi viene accolta anche in MORRA 2012.

86. Per il *Supplimento* vd. su.

a termine l'opera nel 1592.<sup>87</sup> La vicenda è nota, ed è altrettanto noto quel che ne seguì: Zuccari, per nulla facile a lasciar correre, riversò il suo disappunto in un'opera in versi che diede alle stampe nel 1605 intitolata *Il Lamento della Pittura su l'Onde Venete*, nella quale ripercorreva la storia della pittura della laguna indicando in Tintoretto la causa della sua decadenza. Al suo interno l'attacco a Robusti, reo della vittoria del concorso, veniva espresso con esplicite parole di biasimo che l'autore del testo inseriva in coda, a chiudere un lungo elenco di nomi di eccellenti artisti. Il veneziano veniva così indicato come il termine ultimo e nefasto di una parabola di decadimento, tanto che la Pittura, personificata dalla penna dell'autore, lamentandosi dichiara:

Cadei, misera me, per un Tentore,  
 Che di far cose grandi mi diè segno,  
 Mentre de gli anni suoi era nel fiore.  
 Questi de l'amor suo mi diè per pegno  
 Due manigli; ma poi di bizaria  
 Mi pose sottosopra tutto il regno.<sup>88</sup>

Le rime contro il «Tentore» si fanno poi ancora più aspre in chiusura, quando, stilando un breve prontuario della pittura, Zuccari fa leva sull'importanza del disegno con queste parole:

Chi Disegno non ha, non ha valore;  
 Dove gratia non è, non è bellezza;  
 E dove non è sal, non è sapore.  
 Ma col Disegno s'ha gratia, e vaghezza,  
 Decoro, maestà, concetti, ed arte,  
 Ch'egli ci è scala ad ogni grand'altezza.

Lo scrittore fa così di Tintoretto un capro espiatorio, il caso da additare per far mostra ai praticanti artisti del cattivo esempio da non seguire. Sarebbe meglio infatti, avvisa Zuccari, che il pittore:

Non faccia come quel che un Paradiso,  
 Pinse presso quest'acque sì confuso,  
 Che men l'intende, chi più il mira fiso.  
 Ei fece i cittadini di là suso,

87. La vicenda è trattata in HABERT 2006.

88. Qui e dopo *Il Lamento della Pittura su l'Onde Venete*, p. 115.

Come la plebe posta in un mercato;  
Onde meritatamente egli è deluso.<sup>89</sup>

L'attacco all'autore del telerò della Sala del Gran Consiglio – «di Paradiso», appunto – era dunque diretto, ma altrettanto aperta e dichiarata era la posizione assunta rispetto al dibattito coevo: la riflessione storico-critica su quale delle maniere, se la toscano-romana o la veneziana, meritasse la palma della vittoria, si trasforma nei versi in una personale tenzone tra Zuccari e il pittore. A rendere ancora più aspro l'attacco a Tintoretto è infatti l'esaltazione, nel testo, di altri profili della tradizione artistica veneziana, come Tiziano, «Pittor'egregio»,<sup>90</sup> o Veronese, «Magnanimo, cortese, ed eccellente»,<sup>91</sup> come afferma l'autore. In breve, il *Lamento* presenta al lettore uno spaccato fedele della biografia dell'artista di Sant'Angelo in Vado, che si concreta da un lato in una dichiarata e pubblica accusa a Robusti, dall'altro in «un chant d'amour», come ricorda Michel Hochmann, «pour les oeuvres de Titien et de Véronèse, qui l'avaient fortement influencé lors de ses séjours dans la Dominante, et notamment dans ses peintures pour la chapelle Grimani de Santa Maria Formosa».<sup>92</sup> Impossibile allora, dopo aver osservato gli elementi delle liste mariniane dei pittori e averne valutato l'evoluzione, non creare un ponte tra i testi del poeta e la riflessione critica che sostiene i versi del *Lamento* di Zuccari: accoglienti, entrambi, verso i talenti di Tiziano e Veronese, ma restii a concedere spazio al genio di Tintoretto.

Non è escluso che queste affinità nascano da un legame diretto di reciproca influenza tra il pittore e il poeta. Dopotutto, ricordo nuovamente che dal primo luglio del 1605 al novembre del 1607 Zuccari si trovava a Torino al servizio di Carlo Emanuele, al lavoro sul progetto della Galleria Sabauda<sup>93</sup> e, di lì a poco, Marino avrebbe fatto il suo ingresso a sua volta alla corte torinese. Il poeta si ritrovò quindi a calpestare un terreno sul quale le orme dell'artista erano ancora nitidamente visibili, e finì senz'altro per assorbirne il dibattito artistico-letterario, al quale Zuccari aveva contribuito con prove fresche di stampa – si ricordi, a seguire il *Lamento*, la pubblicazione dell'*Idea* nel 1607.<sup>94</sup> Allontanandosi da Torino il pittore vi lasciava infatti in eredità un insieme di scritti in onore del

89. *Il Lamento della Pittura su l'Onde Venete*, p. 116.

90. *Ivi*, p. 110.

91. *Ivi*, p. 115.

92. Cito da HOCHMANN 1988, p. 66.

93. Zuccari viaggiò molto ed è difficile indicare con esattezza il momento in cui fu più vicino a Marino. È tuttavia probabile che i primissimi contatti risalcano a Roma, dove l'artista risiedette fino al 1603. Per una panoramica sulle vicende biografiche rimando a SPAGNOLO 2020.

94. Si veda *L'Idea de' pittori, scultori e architetti*.

«Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Principe di Piemonte»,<sup>95</sup> a cui, di lì a poco, Marino stesso avrebbe aggiunto in coda il *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello* nel 1608 e le *Dicerie* nel 1614.<sup>96</sup> Prima ancora di arrivare alla corte del duca è tuttavia plausibile che i due siano entrati in contatto nei primi anni del Seicento, quando erano entrambi intenti, per ragioni diverse,<sup>97</sup> a viaggiare tra le corti d'Italia. Suggestisce infatti di un rapporto antecedente al 1605 il testo stesso del *Lamento*, nel quale Zuccari si dimostra abile pescatore di rampino – quasi buon imitatore del metodo mariniano – e, nella *Lettera à Precipici* che pone ad apertura delle terzine, utilizza un passo estratto dalle *Rime* del poeta napoletano, fonte inattesa, se non altro a quel tempo. Rivolgendosi «a voi Precipici, et Signori» con l'intento di sensibilizzarli alla diffusione culturale delle istituzioni accademiche, dovendo ricorrere a brani che argomentassero il potere stupefacente della pittura («arte rara, e mostruosa, che composta di debite descrizioni e lineamenti, e di conveniente accomodatione di colori, genera infinito stupore a riguardanti»),<sup>98</sup> il pittore urbinato ricorre a una rosa di versi efrastici di Bembo, Tasso, Gherardo Borgognoni e Marino; di quest'ultimo ricorda il madrigale numero 162 delle *Rime*,<sup>99</sup> scritto in lode di un *San Sebastiano* detto di mano di Tiziano. Non vi è nulla di stupefacente nella selezione di testi proposta dall'autore, i quali ribadiscono per iperbole la capacità della pittura di creare meraviglia; stupefacente è invece la scelta di inserire Marino nel quartetto, non tanto perché è l'unico poeta vivente nell'insieme di glorie cinquecentesche, quanto perché, per rappresentarlo, Zuccari usa versi andati a stampa solo tre anni prima. Un riconoscimento tale da portare il nome del poeta al pari di quello di Tasso e di Bembo già nel 1605,<sup>100</sup> quando il *corpus* ma-

95. Cito da ivi, frontespizio.

96. Figino subentra a Zuccari in qualità di pittore di corte, su Figino si veda PAVESI 2017. Sul *Ritratto* rimando invece a *Panegirici*, pp. 9-222.

97. Il viaggio torinese di Federico concludeva una lista di tappe lombarde che lo avevano già condotto a Milano e a Pavia. Le due esperienze erano concretamente diverse negli intenti, l'artista, che morirà di lì a poco, nel 1609 nelle Marche, era all'epilogo della sua carriera, Marino, con il suo ingresso alla corte sabauda, riassume invece il corso della sua esperienza brillantemente iniziata e poi bruscamente interrotta dalla fine del pontificato Aldobrandini cercando, in Carlo Emanuele, l'occasione del proprio riscatto.

98. *Lettera à Precipici e signori amatori della Pittura, Il Lamento della Pittura su l'Onde Venete*, p. 112. Anche la vicinanza di Federico ai letterati, usi, per questioni editoriali, a soste frequenti in laguna, giustifica la conoscenza approfondita della cultura veneziana da parte dell'artista; Marco Simone Bolzoni osserva come questa non fosse così profonda tra gli intendenti d'arte coevi. Vd. BOLZONI 2020.

99. Si veda *Lira*, vol. I, p. 388.

100. Ribadisce, in più, quanto già era stato possibile dedurre a partire dalla *Pittura trionfante* di Gigli, ovvero l'eccezionale e immediata diffusione di cui godettero i testi di Marino tra gli scrittori d'arte.

riniano constava, al netto, della sola raccolta di *Rime*, non può che essere frutto di una conoscenza più stretta, se non altro di uno scambio reciproco, lo stesso che con buona probabilità avrà dato luogo ai componimenti della *Galeria* dedicati a *Borea che rapisce Orithia* e a un soggetto di *Ruggiero e Bradamante*, che vanno sotto il nome di Federico Zuccari.<sup>101</sup>

Alla luce di questo, non stupisce che il poeta, imbevuto delle discussioni accademiche romane e bolognesi, e fatto il suo ingresso in una Torino ancora intrisa della lezione zuccaresca, contribuisca a suo modo a rafforzare l'immagine dell'arte per come la dipingeva il *Lamento*: erede di Raffaello, figlia di Michelangelo e promotrice del disegno, ammiratrice sì della pittura di Tiziano e Veronese, ma impietosa di fronte al genio di Tintoretto.

### 9.8 *Una posizione nel panorama italiano: tra Palma e Tintoretto*

Il consolidarsi nel tempo del giudizio mariniano sulle arti, dopo gli anni torinesi e fino alla fine della sua carriera, assicura inoltre che le convergenze tra gli scritti del poeta e le teorie di Zuccari non siano frutto di un passaggio di transizione dovuto al soggiorno presso Carlo Emanuele; per difendere anzi Marino da ogni accusa di facile trasformismo, si ricordi che neppure negli ultimi scritti consegnati alle stampe dimostrerà di avere ripensamenti nel delineare la propria geografia artistica italiana. A nulla valse, a riguardo, nemmeno la reazione dei sostenitori di Tintoretto dalla laguna, i quali risposero per le rime – letteralmente – alla provocazione di Federico. Questo, come già ricordato, era l'intento con cui nacque la *Pittura Trionfante* di Gigli, il cui obiettivo era quello di offrire un canone della pittura moderna inverso a quello presentato da Zuccari nel suo *Lamento*. Delle convergenze tra il poemetto del bresciano e la scrittura mariniana si è detto in precedenza, ma allargando ora i termini del confronto, e paragonando tra loro le liste di nomi del pittore urbinato, quella di Gigli e quelle di Marino – nello specifico di quest'ultimo la lista dei nomi del 1614 e le ottave dell'*Adone* – è evidente che gli scritti dei tre autori abbiano tra loro molti punti di contatto e, primo tra tutti, l'adozione del criterio topografico

101. *Galeria* 30-31, 77. La fortuna di Zuccari nei testi mariniani ha in realtà un percorso tortuoso: i versi della *Galeria* creano un indubbio riferimento di lode al pittore, mentre l'assenza nel *Ritratto* del 1608 è giustificata dal cambio di politiche artistiche avvenute alla corte sabauda e di cui si è detto; più complessa l'assenza del nome del pittore dalla lista del 1614 inviata a Benamati. La presenza al suo interno di altri pittori non più viventi al momento della stesura del documento impedisce di credere che sia da attribuire semplicemente alla morte dell'artista. Piuttosto dunque una dimenticanza, per quanto di peso, su opere eventualmente ricevute da almeno cinque anni. Zuccari, infatti, era morto nel 1609.



pliniano della geografia artistica italiana,<sup>102</sup> che risolve in uno smistamento per città e non per scuole il numero di pittori che ognuno di questi testi riporta. La stampa della *Pittura Trionfante* non sembrerebbe però aver toccato in nessun modo l'assetto che l'arte italiana stava assumendo nelle pagine del poeta e, anzi, anche dopo la pubblicazione del poemetto, la pittura veneta continua ad occupare uno spazio ridotto nelle forme ufficiali della poesia mariniana. Se nel poemetto di Gigli la presenza dei maestri veneziani nel corteo è schiacciante rispetto al numero d'insieme – ben più della metà dei trentasei nomi elencati hanno infatti ricevuto la loro formazione nella Serenissima – le liste mariniane offrono una prospettiva completamente opposta. Solo nella lettera del 1614 gli artisti riconducibili alla laguna sono quattro, segno dei contatti diretti stabiliti con questi pittori (Jacopo Palma, Sante Peranda, Pietro Malombra e Alessandro Maganza), perché anche dopo la pubblicazione della *Pittura*, il numero di questi nei canoni formulati in poesia verrà drasticamente ridotto: tanto nel *Tempio* quanto nell'*Adone* l'unica rappresentanza veneziana è quella di Palma. Ben più numerosi, invece, i nomi dei romani, dei fiorentini e dei bolognesi che, senza ombra di dubbio, assumono un ruolo protagonista. Il poeta predisponeva così nelle stampe ufficiali dei suoi poemi l'esaltazione di una realtà centroitaliana che, ribadendo, sentiva vicina per esperienze biografiche, per ragioni di mercato e per condivisione di interessi culturali.

Anche il suo costante scambio con la laguna, animata a quel tempo da quegli *amateurs* inglesi di cui si è già parlato, in parte favorevolmente propensi alla pittura di Tintoretto, non sembrerebbe aver avuto alcun impatto sulla sua scrittura. In questa categoria di politici e acquirenti d'arte di passaggio a Venezia, attratta dalle novità del mercato,<sup>103</sup> Robusti vantava un grande ammiratore in Sir Henry Wotton,<sup>104</sup> più volte richiamato nelle pagine precedenti, che non solo se ne fece promotore agli occhi di Giacomo I, ma lo descrisse tra i rappresentanti d'eccellenza dell'arte italiana moderna. Nel 1649 andava a stampa un

102. Lo osservava già Maddalena Spagnolo a proposito del poemetto del bresciano SPAGNOLO 1996. Per l'elenco si veda il testo, *La Pittura trionfante*; i canoni di nomi dei moderni stilati da Gigli e Marino aggiornano indubbiamente i profili elencati invece nel *Lamento* di Zuccari, il quale ancora risente molto della letteratura vasariana.

103. Va specificato che vi erano differenze sostanziali rispetto ai nuovi ai quali rivolgevano attenzione e denaro e queste divergenze in fatto d'arte rispecchiavano talvolta opinioni politiche avverse. È stata individuata, ad esempio, una divergenza di interessi tra il collezionismo inglese degli Arundel e quello di Sir Henry Wotton; mossi i primi dalla predilezione per la pittura di Palma il giovane, maestro di una tradizione legata alle forme tizianesche, il secondo, invece, dalla maniera di Tintoretto cfr. WALTERS 2012.

104. Il pittore era tra i prediletti delle trattative inglesi. Nel 1615 cinque tele di Tintoretto prendevano la via dell'Inghilterra grazie agli acquisti di Sir Dudley Carleton; della vicenda ha parlato Pitacco in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a p. 109.

panegirico composto dall'ambasciatore inglese per re Carlo I nel quale Wotton scriveva:

nay I am ready to ask, what more learned then to behold the mute eloquence of lights and shadowes, and silent poesy of lineaments, and as it were living bles? here would the spectator almost swear that the limbs and muscles design'd by *Tentoret* did move: here the birds of *Bassano* doe chirp, the oxen bellow, and the sheep bleat; here the faces of *Rafael* are breathing, and those of *Titian* even speaking: here a man would commend in *Coreggio* sweetness, in *Parmesano* daintiness of limbs.<sup>105</sup>

L'elenco è un tripudio di arte veneta, rappresentata attraverso i nomi di Tiziano, Bassano e Tintoretto, a cui l'autore aggiunge un ristretto numero di glorie extra veneziane – Raffaello, Parmigianino e Correggio. Il campanilismo che contraddistingue il passo è giustificato dall'esperienza biografica dell'ambasciatore,<sup>106</sup> ma non è questo che colpisce l'occhio del lettore, quanto piuttosto l'assenza, nella lista di Wotton, del nome di Palma, a dimostrazione di una scelta ragionata di stile che riflette le dinamiche del mercato del tempo, fortemente diviso tra gli *amateurs* di uno o dell'altro protagonista dell'arte lagunare. Molto più che la lista del *Trionfo* di Gigli, il quale voleva Palma al seguito del «Robusto Tintoretto»,<sup>107</sup> la visione di Wotton, data alle stampe anni e anni dopo quella del bresciano, era netta riguardo alla produzione pittorica lagunare e lo era perché rispecchiava gli interessi collezionistici della sua cerchia.<sup>108</sup> Marino invece, dal canto suo, non subì l'impatto di questo contesto che comunque gli fu vicino negli anni che precedono la sua partenza per la Francia e, mentre l'ambasciatore inglese dava voce al coro di sostenitori di Tintoretto, il poeta cresceva, prima degli anni venti, il numero di coloro che ridimensionavano la fama di Robusti e allievi.

105. WOTTON 1649, p. 105, mio il corsivo; del testo non mi sembra che la critica più aggiornata sulla figura dell'ambasciatore inglese abbia affrontato il contenuto in maniera organica, né in relazione alla tradizione letteraria italiana di anni precedenti. Alcuni accenni al Panegirico in *The image of Venice*, p. 64; WALTERS 2012, p. 245.

106. Si è già detto che Wotton fu a Venezia, con soggiorni intermittenti, dal 1604 al 1621. Rimando a *supra*, p. 119 e sgg., e bibliografia riportata.

107. Cito testualmente da *La Pittura trionfante*, a p. 37.

108. Opposti a quelli della fazione cattolica inglese dei conti di Arundel, ad esempio, dichiarati sostenitori della superiorità di Palma su Tintoretto. Sulla figura di Palma in relazione alla tradizione pittorica centroitaliana imprescindibile ROSAND 1970; ne parla anche Laura Walters in WALTERS 2012.

Mentre quindi la presenza solitaria di Palma nella sestina del *Tempio* e nelle ottave dell'*Adone* si spiega per i contatti diretti stabiliti con il pittore, quanto detto fin qui potrebbe giustificare invece l'assenza di nomi 'tintoretteschi' più o meno vicini all'esperienza del poeta – il quale mai cercherà di avvalersi, per quel che ne sappiamo, di Domenico, che sopravvivrà al padre di ben dieci anni. Soprattutto, questo potrebbe spiegare – e sarà ancora una volta necessario ribadirlo – la presenza mai dichiarata di Fialetti tra i suoi contatti, l'incisore bolognese autore del frontespizio delle *Dicerie* che proprio a bottega da Tintoretto aveva svolto la sua formazione artistica. Lo ricorda a chiarissime lettere Marco Boschini nella *Carta del Navegar Pitoresco*:

Odoardo Fialetti Bolognese,  
 Ma venetian per el so' bravo inzegno,  
 El qual ha havuu tal don d'esser sta degno  
 Che 'l Tentoreto assista a le so imprese.  
 [...]  
 Questo fu sì diletto al Tentoreto,  
 che con gran cortesia lu ghe avertiva  
 I colpi più secreti azo che viva  
 L'opera fusse, e 'l colorir perfeto.<sup>109</sup>

Difatti, né la sua natura di abile disegnatore, né le sue collaborazioni con artisti già inclusi nelle grazie mariniane, come Palma, valsero a serbare anche solo una breve memoria al «diletto» di Tintoretto nella poesia mariniana.<sup>110</sup> Rincarata, in ultimo, la posizione preminente di questa centroitalianità nella poesia di Marino la dimenticanza assoluta di un grande genio dell'arte di fine Cinquecento, ovvero Federico Barocci, il quale non merita, negli scritti del poeta, nemmeno una linea di riconoscimento. Una voluta svista che non a caso Federico Zuccari, già prima del poeta napoletano, non aveva avuto la premura di correggere nel suo *Lamento della Pittura*.<sup>111</sup>

109. BOSCHINI [1660] 1966, p. 502, mio il corsivo.

110. Laura Walters ne riconosce la formazione bolognese ma l'essenziale impronta lasciata dalla maniera tintorettesca: «might be described as based on that of the Carracci but informed by Tintoretto», cfr. *The Image of Venice*, p. 60.

111. Pier Leone Casella al contrario, pur calcando la lezione zuccaresca del *Lamento* nei suoi *Elogia Illustrium Artificium* del 1606, si ricorderà di aggiungere il nome di Federico Barocci nel canone. L'osservazione è di Stefano Pierguidi che ne argomenta i passaggi in PIERGUIDI 2006.

9.9 *Verso un'estetica nuova*

Dalla rosa di casistiche esaminate fin qui, è evidente che il dibattito che animava la riflessione sulle arti ebbe un impatto immediato sulla produzione culturale del tempo, al punto che tutto il mondo intellettuale rispose dimostrando una solida coscienza critica sul tema: Palma stesso<sup>112</sup> cercò in più occasioni il dialogo e il confronto con l'arte centroitaliana, soprattutto dopo la morte di Tintoretto nel 1594, quando, rimasto l'unico rappresentante forte di una tradizione artistica lagunare,<sup>113</sup> comprese l'urgenza di aggiornare la sua pittura con i criteri teorici della lezione carraccesca.<sup>114</sup> E se questo fu l'effetto sul mondo delle arti, il pubblico di spettatori coinvolti, siano essi stati poeti, letterati o collezionisti, non fu certo meno partecipe. Il canone dei pittori moderni mariniano prova dunque l'interesse vivo del poeta per il discorso sull'arte che segna la sua epoca, e con le sue oscillazioni interne – dalla contraddizione che coinvolge la figura di Caravaggio, all'esaltazione numerosa dei pittori romani e bolognesi, al silenzio che avvolge Tintoretto, fino alle lodi sempre generose riservate invece a Palma il Giovane – permette anche di ricondurne la struttura a una riflessione che aveva fissato i suoi fuochi nelle città di Roma e Bologna i cui esponenti, come si è visto fin qui, furono presenze costanti lungo tutta la parabola mariniana.

Il poeta rientra così, seppur a suo modo e di certo non da protagonista, in quella macchina culturale che viaggia in direzione di un canone artistico idealmente stabile e codificato, in grado di rispondere alle novità che avevano modificato lo stato delle arti al cambiare del secolo. Il suo resta però pur sempre lo sguardo dell'osservatore e, dagli scritti del 1614 fino all'*Adone* del 1623, la geografia artistica mariniana riflette un quadro coerente con la sua biografia, fedele al proprio contesto tanto da sapersi aggiornare fin quando possibile, ma mai innovativa al punto da fare scuola. Certo, nel mentre vi erano stati gli anni parigini e la lontananza dall'Italia, e ciò spiega perché quando il poeta imprimeva l'eredità di queste riflessioni nelle ottave dell'*Adone* gli intellettuali nell'Urbe avevano già superato le posizioni, consegnando piuttosto alla cultura del loro tempo una struttura teorica nuova, cucita su misura per quella stagione pittorica che il poeta vide nascere negli anni spesi al servizio dell'Aldobrandini. Come già detto, rispetto a quello che stava nascendo a Roma nell'alveo carrac-

112. PIERGUIDI 2011b.

113. Veronese era a quel punto morto da tempo (1588), ma anche Jacopo Bassano era venuto a mancare due anni prima del decesso di Tintoretto.

114. Lo ha osservato, per primo, David Rosand, ROSAND 1970; del confronto diretto tra Palma e le scuole pittoriche in Italia ha parlato invece PIERGUIDI 2011b.

cesco, Marino occupava in effetti una posizione arretrata, e ciò che la sua scrittura era riuscita ad assorbire nei testi della letteratura artistica degli anni venti aveva assunto già altre forme. Eppure, è proprio dagli ambienti da cui queste teorie presero a diffondersi, e in cui il passaggio del poeta aveva lasciato un segno profondo, che si assiste a una forza di attrazione che richiama Marino a un dibattito al quale, forse, non aveva mai smesso di prender parte.

Nel 1620 per la stamperia di Vittorio Benacci a Bologna viene pubblicata una raccolta di poesie in onore delle nozze del conte Filippo Aldovrandi e Isabella Pepoli. Nel fascicoletto, composto da una cinquantina di pagine, si raccolgono componimenti di intellettuali accademici selvaggi, alcuni nomi dei quali sono ricorrenti nella biografia del poeta – come il più volte nominato Valesio. La serie di componimenti presenta in chiusura dei distici in latino nel quale l'autore, Ettore Ghisileri, istituisce un paragone tra arti sorelle in cui elegge quelli a suo parere ritenuti il miglior pittore e il miglior poeta del suo tempo. Il testo recita:

Ecce Isabella foras prodit, quis pinget Apelles?  
 Quis digno scribet carmine Moenides?  
 Inveni, astra favent, depinget Rhenus Apelles,  
 Marinus scribet carmine Moenides.<sup>115</sup>

I versi di Ghisileri consegnano al lettore un'immagine di Marino impensabile per una storia degli studi che ha fatto di lui il capofila della letteratura barocca; che ne aveva anzi evidenziato l'incapacità «a intendere la classicità al di fuori dello schema secentesco del perfezionamento arguto»,<sup>116</sup> come afferma Ezio Raimondi, il quale disegnava così il ritratto di un Marino istrione, da opporre invece all'intellettuale Agostino Mascardi, sostenitore vero del classicismo seicentesco, amante di Reni e Poussin.<sup>117</sup> Ora, se si volesse cercare giustificazione a questo apparente attrito, si dovrebbe in primo luogo tenere conto della risonanza che poteva vantare l'opera del poeta nel momento in cui i versi di Ghisileri vengono consegnati alle stampe, il quale, non solo era già stato nominato poeta ufficiale di Luigi XIII, ma aveva già attraversato le corti e le accademie d'Italia che lo menzionavano tra i loro iscritti, e dato alle stampe, da un anno, la tanto attesa *Galeria*. La sua fama, incontrastata in quanto a fortuna letteraria coeva, rende il riconoscimento della voce di Ghisileri sincero e dovuto, al pun-

115. Cito da Archiginnasio di Bologna, Manoscritti e Rari, 17. Nozze (Aldovrandi - Pepoli) 1, già trascritto in BOILLET 2011, p. 47.

116. RAIMONDI 1966, p. 28.

117. Ivi, pp. 29-31.

to da giustificare il posto a pari merito con il vanto della Felsina, Guido Reni. Un paragone che, ricorda Malvasia, sarebbe stato replicato anche da un poeta vicinissimo a Marino, Andrea Barbazza, in un sonetto di cui l'autore riporta il testo nella vita del pittore bolognese. Al di là della fortuna poetica, è indicativo che il confronto derivi proprio da Bologna, culla di quelle forme classiciste che avevano risolto il contrasto tra disegno tosco-romano e colorito veneziano nella dottrina dell'ideale, pacificando così la diversità delle espressioni pittoriche italiane e inaugurando una stagione artistica che mai, per affinità stilistica,<sup>118</sup> si accosterebbe oggi alla poesia mariniana.

In questi versi si ritrova in conclusione il manifesto poetico di un'epoca nata in seno alle accademie letterarie, erede di quelle iniziative collettive in cui pittori e poeti partecipavano all'unisono, sostenitrice di una poetica degli affetti che indicava i suoi epicentri artistico-letterari nei modelli sentiti più vicini: quelli di Reni e Marino in questo caso.<sup>119</sup> In questa corrispondenza la geografia artistica che il poeta delinea nei suoi testi e quella prodotta in seno alle accademie che ne avevano accompagnato la formazione collimano fino a toccarsi, dichiarando, soprattutto, un senso di appartenenza reciproca che finisce per annullare la divergenza che oggi saremmo portati a individuare tra i due principali esponenti della cultura artistica e letteraria di primo Seicento: il classico Guido e il Marino barocco.

118. Rimando ancora per le affinità di stile tra Marino e Reni a CROPPER 1992.

119. L'immagine di paragone tra arti e lettere che elegge a esponenti maggiori Marino e Reni doveva essere diffusa tra gli intellettuali bolognesi, vd. *The life of Guido Reni*, vol. I, p. 192. Di questo si è parlato in ISEPPÌ TOMEI 2022, a p. 213 e sgg., a cui rimando.

## Tavole



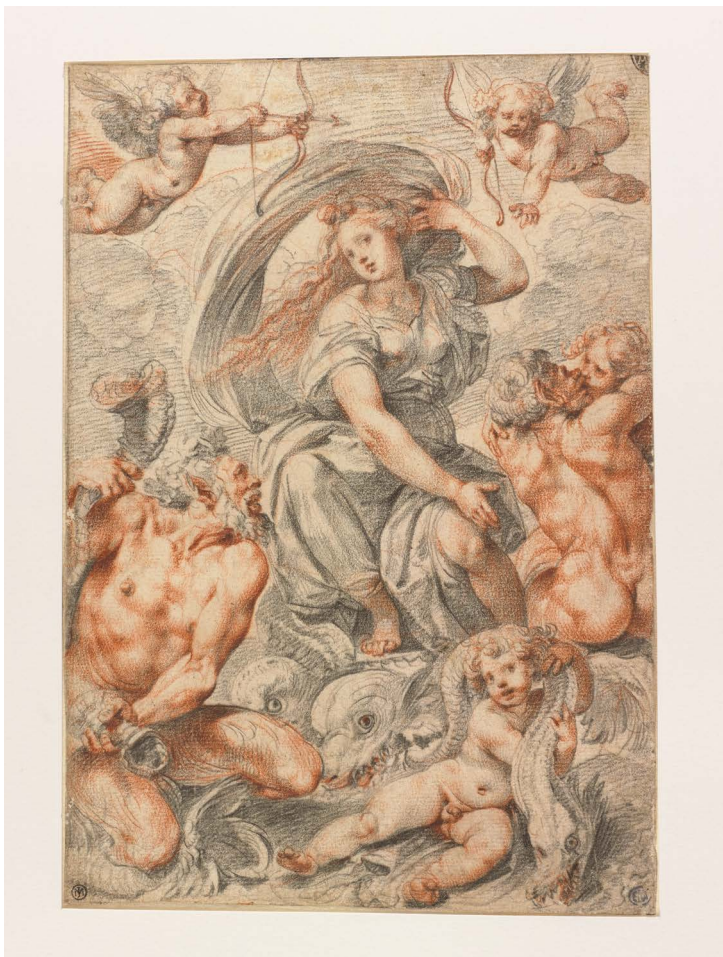




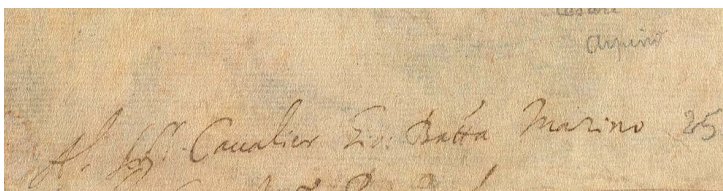
TAV. 1 Frans Pourbus il giovane, *Ritratto di Giovan Battista Marino*,  
olio su tela, 106,4 × 90,5 cm, Detroit, Institute of Arts, inv. 89.52,  
dono di James E. Scripps, 1619



TAV. 2 Luca Cambiaso, *Maddalena penitente*,  
olio su tela, 172,5 × 114 cm, 1566 ca., collezione privata  
(già collezione Affronti-Marchetti, Savona)



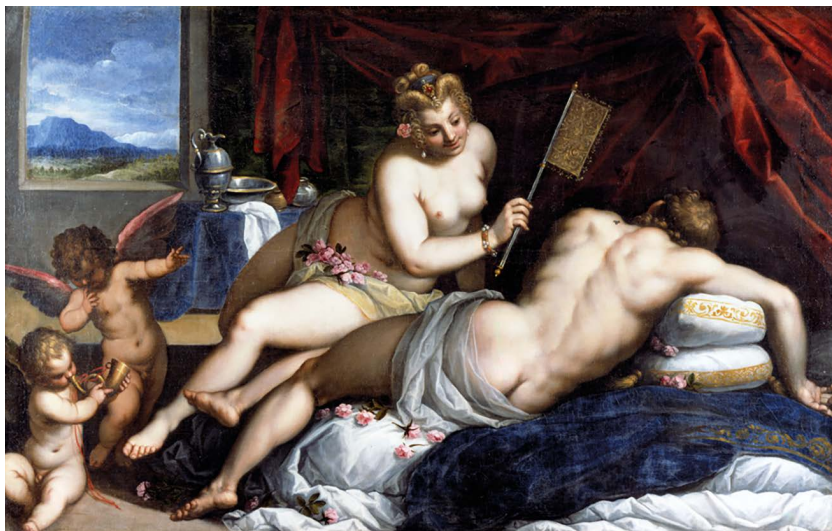
TAV. 3 Cavalier d'Arpino, *Trionfo di Galatea*,  
disegno (matita nera e rossa), 22,7 × 16 cm, Parigi, École Nationale Supérieure  
des Beaux-Arts, inv. 2547, 1615-20 (ca.) © image Beaux-arts de Paris



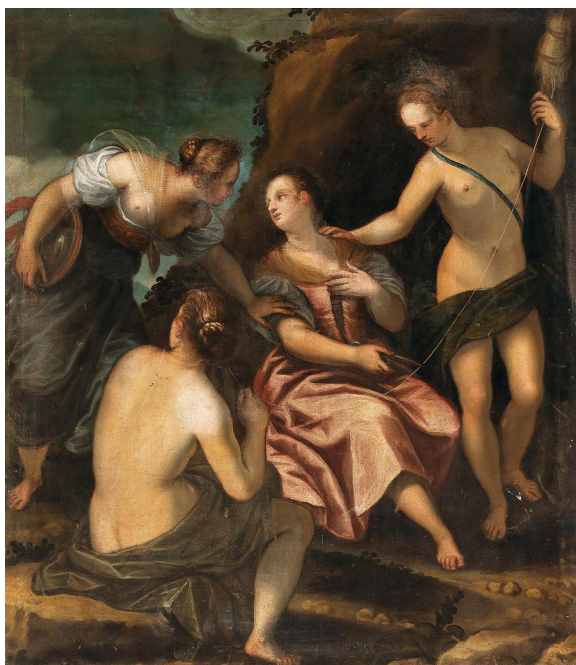
TAV. 4 Cavalier d'Arpino, *Trionfo di Galatea*,  
(part. del retro)



TAV. 5 Cavalier d'Arpino, *La Fama*,  
disegno (matita nera, matita rossa, lumeggiature a gessetto bianco), 25 × 15,9 cm,  
New York, Metropolitan Museum of Arts, inv. 1986.318, 1590



TAV. 6 Jacopo Palma il giovane, *Venere e Adone*,  
olio su tela, Magonza, Landesmuseum, 140 × 221 cm, inv. n. 229, 1610 ca.



TAV. 7 Alessandro Maganza, *Minerva vieta alle Parche di tagliare il filo*,  
olio su tela, 76,5 × 70,5 cm, collezione privata, 1615 ca.



TAV. 8 Paolo Caliari, *Cristo e la vedova di Nain*,  
olio su tela, 102 × 136 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG\_52, 1565-1570 ca.



TAV. 9 Jacopo Palma, *Pietà con tre angeli*,  
olio su lavagna, 45 × 65 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1590 ca.



TAV. 10 Francesco Valesio (da Simon Vouet), *Ritratto di Giovan Battista Marino*, stampa, 8,2 × 12 cm, Milano, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, inv. RI p. 111-47, 1633



TAV. 11 Bernardo Castello, *Narciso*, disegno (penna e inchiostro su carta turchina, biacca), 21,5 × 15 cm, collezione privata, 1613



TAV. 12 Giovan Battista Paggi, *Strage degli Innocenti*,  
olio su tela, 255 × 178 cm (frammento), Museo San Pietro, Comune di Colle di Val d'Elsa,  
1604, foto di Mario Maccantelli





TAV. 13 Guido Reni, *Strage degli Innocenti*,  
olio su tela, 268 × 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 439, 1611,  
su concessione del Ministero della Cultura-Musei Nazionali di Bologna



TAV. 14 Guido Reni, *David con la testa di Golia*,  
olio su tela, 268 × 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 439, 1611,  
su concessione del Ministero della Cultura-Musei Nazionali di Bologna



TAV. 15 Ludovico Carracci, *Salmace ed Ermafrodito*,  
olio su tela, 114,3 × 151,8 cm, 1602-1604, collezione privata



TAV. 16 Ludovico Carracci, *Arianna e Bacco*,  
olio su tela, 105 × 80 cm, Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna,  
inv. 1906, XIV, 29



TAV. 17 Francesco Albani, *Salmacide nel bagno respinta da Ermafrodito*, olio su tela, 184 × 231 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. 382, 1645-1650



TAV. 18 Domenico Zampieri (Domenichino), *La Caccia di Diana*, olio su tela, 225 × 320 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 053, 1616-1617



TAV. 19 Antonio Tempesta, *Lotta tra Centauri e Lapiti*,  
olio su rame, 35 × 42 cm, Firenze, mercato antiquario, ultimo decennio del Cinquecento ca.



TAV. 20 Giovanni Baglione, *Ecce Homo*,  
olio su tela, 159 × 115 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 321, 1606





## Tavola delle lettere



A partire da un esame complessivo del carteggio del poeta, secondo le modalità di cui si è detto in *Introduzione*, sono stati selezionati e riportati in tabella i testi contenenti le notizie più importanti su opere e artisti menzionati da Marino. Lo schema segue i seguenti criteri:

- *Numero*: si contrassegna con 'G + num' l'edizione Guglielminetti, mentre le lettere indicate con 'num + lettera' sono quelle che non compaiono nella stampa del 1966 (se ne indica il luogo di pubblicazione in seguito alla numerazione).
- *Estremi lettera*: si riporta qui destinatario, data e luogo di stesura della lettera. Limitatamente alle missive scritte da Parigi si precisa, tra parentesi quadre, la data proposta da Giorgio Fulco sulla base di un riordinamento di queste pubblicato nel 2001 (in *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, contenuto in *La «meravigliosa» passione: studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Salerno editrice, Roma, pp. 195-215).
- *Contenuto*: per estrema necessità di sintesi, il contenuto citato non esaurisce il testo della lettera presa in esame ma riguarda i soli fatti d'arte. Tra parentesi quadre si indicano i rimandi interni al carteggio con il numero della lettera di riferimento.
- *Descrizione opere/Suggerimenti iconografici*: si riportano qui le notizie sintetiche delle opere, laddove individuabili i soggetti o, per citazione diretta dal testo (tra caporali), le descrizioni e i suggerimenti iconografici.
- *Esito*: Opera ottenuta/Non ottenuta/Trattativa in sospenso/Commissionata per terzi/Ricevuta in dono: l'ultima colonna deve servire a trarre un bilancio dell'esito delle richieste del poeta; Trattativa in sospenso indica le opere di cui l'epistolario fa menzione senza poi registrarne l'esito.

Per le immagini si riporta il riferimento all'appendice delle figure quando è stato possibile ricondurle a un esemplare esistente/noto o ipotetico.

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 24	Bernardo Castello 1603, Roma	Marino era in attesa di una <i>Venere</i> di mano del pittore, che finalmente riesce ad ottenere. La tela arriva però «guasta», così la affida al restauro di Cavalier d'Arpino.
G 31	Bernardo Castello 1604, Roma	Riceve una seconda <i>Venere</i> di mano di Castello.
G 34 (-37)	Bernardo Castello Aprile 1605, Roma	Marino promette che a breve darà alle stampe i componimenti scritti in lode delle opere del pittore. Castello gli aveva chiesto gli argomenti delle poesie per replicarne le iconografie. Marino presenta i seguenti soggetti: <i>Adone, Polifemo cieco, Strage degl'innocenti, Il pescatore, I sospiri d'Ergasto</i> , e due panegirici, uno per Leone XI e un altro per Anna di Danimarca. Lo informa che la tavola che Castello aveva realizzato per San Pietro è stata apprezzata da tutti, come gli avrà comunicato il Cavalier d'Arpino.
G 35	Bernardo Castello 1606, Ravenna	Commissiona a Castello una «fantasietta» per conto di un «personaggio principale, a cui non posso mancare». Rimette il soggetto a Castello, ma che sia un chiaroscuro a inchiostro o a matita, e il foglio deve essere orizzontale «come sogliono i libri da musica». Chiede venga spedito a Ravenna.
G 40	Ludovico Carracci 1607, Ravenna	Ha ottenuto un disegno di Ludovico Carracci per un «personaggio che lo desiderava» di Genova. Domanda un disegno «tirato o con lapis o con acquarella» di soggetto mitologico. Specifica che il disegno deve rimanere nello studio di un signore.
G 41	Ludovico Carracci 1607, Ravenna	Ha visto la <i>Salmace</i> di Ludovico «appena abbozzata». Chiede al pittore di non spedirla al momento in cui sarà finita, ma di attendere che il suo ritorno a Bologna. In caso di necessità di denaro gli comunica che può rifarsi a Cesare Rinaldi e a Raffaello Rabbia.

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggerimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
Un quadro di <i>Venere</i>	Opera ottenuta
Un quadro di <i>Venere</i>	Opera ottenuta
<p>- <i>Adone</i>                      «il quale è diviso in tre libri», nel primo «potrebbe entrare una figura di 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 vaghegiarlo», nel secondo «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 innanzi a loro», nel terzo «la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato»</p> <p>- <i>Polifemo</i>                      «qui si potrebbe fare l'immagine dello stesso ciclope in atto di tirare un sasso ad una nave che fugge»</p> <p>- <i>I sospiri di Ergasto</i>                      «potrà rappresentarsi un pastore, che guarda la sua greggia, assiso in una selva con un cane vicino, in atto di star pensoso e dolente, quasi lamentandosi»</p> <p>- <i>Panegirico per Leone XI</i>                      «potrà ritrarre il Tebro che esce fuor della sua spelonca di mezzo al fiume rivoltandosi verso Roma, ed un pastore che sedente in un prato lo sta ascoltando mentre che parla. Il che s'introduce esser di notte serena»</p> <p>- <i>Panegirico per Anna di Danimarca</i>                      «si potrà metter la stessa fama volante con le sue trombe»</p>	Trattative in sospeso
Un disegno di Bernardo Castello (soggetto ignoto)	Opera commissionata per terzi, trattativa in sospeso
<p>Un disegno di Ludovico Carracci                      Un disegno di <i>Salmace ed Ermafrodito</i></p>	Opere commissionate per terzi, trattative in sospeso
Quadro di <i>Salmace ed Ermafrodito</i>	Opera ottenuta

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
41 a	Ferraù Fenzoni 12 giugno 1607, Ravenna	Riceve una lettera dell'artista con annesso un suo disegno di «Marte e Venere assai più belli nel foglio di v. s. che non sono nelle lor proprie sfere», destinato a un terzo 'signore' a cui però Marino non ha ancora consegnato il foglio perché «pretendo di goderlo prima qualche giorno con gli amici». Ringrazia e chiedi sia rinnovata la fatica di lapis dell'artista con nuove opere.
G 52	Giovan Battista Ciotti 1609, Ravenna	Ciotti gli ha inviato un quadro che era stato promesso al cardinale di Savoia. Marino vorrebbe accompagnarlo con uno di Malombra «il quale già per sua gentilezza me ne diede un pezzo fa intenzione». Chiede a Ciotti di intercedere per ottenere un'opera di Malombra, promettendo «che se non potrò pagarle come fanno i prencipi, le contraccambierò secondo la proporzione dello stato mio». [G 133]
G 53	Tommaso Stigliani 1609, Ravenna	Chiede di avere il ritratto di Tommaso Stigliani di mano di Jacopo Palma per poterne fare una copia.
G 56	Andrea Barbazza 1609, Ravenna	Chiede di sollecitare Ridolfo Campeggi a inviargli il suo ritratto e Cesare Rabbia a inviargli quello di Claudio Achillini.
G 59	Giacomo Antonio Castello 1610, Torino	Chiede opere del fratello Bernardo, di soggetto favoloso.
G 60	Bernardo Castello 1610, Torino	Aspetta dal pittore l'invio di una «testa bizzarra». Chiede due disegni «in carta turchina» per metterli in un suo «libro di scelta». [G 70]
61 b <sup>1</sup>	Ferraù Fenzoni 30 ottobre 1610, Torino	Domanda all'artista un disegno «di lapis nero. Una figurina sola mi basterà, e la materia sia a sua elezzione; né mi curo di cosa oscena purché non sia spirituale ma tiri al favoloso. Il foglio ha da esser picciolo, cioè quanto una di queste facciate dove io al presente scrivo a v. s., ma vorrei che fosse finito con somma diligenza perché ha da entrare in un libro dove è la scelta e 'l fiore di tutti i valenti uomini». Avvisa inoltre che questo favore non lo svincola dalla promessa di una «mezza figura o d'una testa colorita di sua mano», che si contenta sia fatta però «con sua commodità». [81 a]
G 70	Bernardo Castello 1612, Torino	Attende ancora l'invio del ritratto promesso. [la «testa bizzarra» di G 60]
G 71	Annibale Mancini 4 settembre 1612, Torino	Commissiona uno o più disegni di soggetto favoloso.

1. Vd. Giambonini in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, pp. 307-330

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
Un disegno di <i>Marte e Venere</i>	Opera commissionata per terzi
Un quadro di Pietro Malombra (soggetto ignoto)	Opera commissionata per terzi, non ottenuta
Copia di un ritratto di Tommaso Stigliani da un originale di Jacopo Palma	Trattativa in sospeso
Ritratti di: - Ridolfo Campeggi - Claudio Achillini	Trattative in sospeso
Disegni (?) soggetto ignoto	Trattative in sospeso
Due disegni: - <i>Galatea sopra un delfino</i> (TAV. 3-4) - <i>Venere assisa in una conca marina</i>	Trattative in sospeso
Disegno di un soggetto 'favoloso'	Opera ottenuta
Disegno di una mezza figura	Trattativa in sospeso
	Trattativa in sospeso
Disegno/i soggetto ignoto	Trattativa in sospeso

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 78	Bernardo Castello 1613, Torino	Commissiona tre disegni per la <i>Galeria</i> . [G 81]
G 81	Bernardo Castello 1613, Torino	Riceve il <i>Narciso</i> e chiede gli venga inviato un altro dei due soggetti di cui gli aveva scritto. Chiede gli sia spedita anche un'Europa per Lorenzo. [G 78]
81 a	Ferraù Fenzoni 2 marzo 1613, Torino	Tornato da Genova, dove si era trattenuto per circa tre mesi, trova una lettera di Ferraù Fenzoni. In allegato a essa un disegno dello stesso e uno di Ludovico Carracci. [61 b]
G 82	Guido Coccapani 28 ottobre 1613, Torino	Marino presenta il progetto della <i>Galeria</i> e chiede di poter ottenere un disegno di Ercole Abati, dicendo che Giuseppe Fontanelli gliene aveva fatto promessa. Chiede a Coccapani di informarsi riguardo alla lettera che ha inviato a Fontanelli e, se ha occasione di incontrare quest'ultimo di persona, di riscuotere il disegno e spedirglielo. Infine, chiede di sollecitare Lucilio Gentiloni che «son cinque o sei anni che mi è debitore di un paesino di sua mano». [G 42; 117; 119]
G 83	Fortuniano Sanvitale 1613/14, Torino	Schedoni ha mancato una richiesta del poeta, Marino ne chiede un'altra («qualche cosetta di suo gusto».) [G 84]
G 84	Fortuniano Sanvitale 1613/14, Torino	Specifica che da Bartolomeo Schedoni desidera un disegno «in pergamina, d'una o due figurine favolose, ma non oscure, fatte però con diligenza» di carta «alta poco più d'un palmo e larga meno». Lo desidera al posto di un disegno grande che Bartolomeo Schedoni gli donò ma poi volle indietro. Chiede a Sanvitale che «col mezzo di qualche amico potente» ottenga anche un altro disegno di Giovan Battista Trotti detto il Malosso. Dice di aver visto da un tal Trombetta un disegno di Giove che baciava Ganimede di mano di Giulio Romano. Marino ne mette in dubbio l'autorialità, ma poiché il disegno è piccolo chiede di acquistarlo a suo nome. Serve ad allestire un libro «di scelta di così fatti». [G 83; 89; 97; 100]
G 89	Guidobaldo Benamati 1613 o 1614, Torino	Informa di aver ricevuto il disegno di Malosso. È ancora in attesa di quello di Bartolomeo Schidoni. [G 84]
G 97	Guidobaldo Benamati 1614, Torino	Precisa le modalità di spedizione per il quadro di Bartolomeo Schidoni. Onofrio Muti gli dà notizia di aver inteso da Camillo Cavalca che quest'ultimo gli ha trovato un disegno e che glielo consegnerà di persona. [G 84; 173; 178]



TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
Un disegno: <i>Venere in mare Europa</i>	Trattative in sospeno
<i>Narciso</i> (TAV. 11)	Opera ottenuta
Un disegno (?) di un'Europa	Opera ricevuta in dono
Un disegno di Ludovico Carracci (soggetto ignoto)	Opere ottenute
Un disegno di Ferrau Fenzoni descritto come «un concilio di tutti gli dei»	
Un disegno di Ercole Abati (soggetto ignoto)	Trattative in sospeno
Un paesino di Lucilio Gentiloni	
Suggestimenti iconografici per il disegno di Bartolomeo Schedoni: <i>Adone e Venere, Medoro e Angelica, Rinaldo e Armida, Enea e Didone, Cefalo e Aurora, Aci e Galatea, Borea e Orizia, Zefiro e Clori, Vertumno e Pomona, Nesso e Deianira.</i>	Opera ottenuta
Disegno di Giovan Battista Trotti (soggetto ignoto)	Opera ottenuta
Disegno di Giulio Romano: <i>Giove e Ganimede</i>	Trattativa in sospeno
Un disegno (soggetto e autore ignoti)	Opera ricevuta in dono

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 100	Guidobaldo Benamati 1614, Torino	Informa di aver ricevuto il disegno di Bartolomeo Schedoni, che giudica «un miracolo». Sottolinea che le figure dovevano però «essere situate per diritto conforme all'altezza e non alla larghezza». Spera che l'incisore possa ovviare al problema. Invia la «nota di tutti i maestri» che hanno collaborato al progetto della Galleria. [G 84]
104 a	Ferrante Carli 28 giugno 1614	Carli promette a Marino un disegno di Polidoro da Caravaggio che lui accetta di buon grado.
G 111	Giovan Battista Ciotti 1615, Torino	Domanda un ritratto di Angelo Grillo e uno di Battista Guarini «che fusse naturale». Chiede di poter avere qualche cosa da Jacopo Palma. [G 113]
G 113	Giovan Battista Ciotti 1615, Torino	Marino si trova ancora a Torino, informa Ciotti di aver ricevuto la lettera di Angelo Grillo, ma senza il ritratto incluso. Chiede di informarsi e di inviarlo se riesce a trovarlo. Ha ricevuto gli schizzi di Jacopo Palma, ma non della misura che aveva chiesto. [G 111]
G 117	Lorenzo Scoto 1615, Parigi	Informa Scoto che resterà a Parigi per qualche mese e chiede di darne notizia anche a Ludovico Tesauo. Nel <i>post-scriptum</i> dice che da Firenze gli hanno dato notizia di un disegno inviato a Luigi Marliani a Milano. Chiede di informarsi e di ottenerlo, poi di conservarlo fino al suo ritorno. Chiede di recuperare anche un disegno di Lucilio Gentiloni da Modena che era pronto per essere inviato. [G 42; 82; 119]
G 119	Lorenzo Scoto 1615, Parigi	Chiede a Scoto che, se dovesse mettersi in contatto con la corte di Modena, di sollecitare il suo amico ad andare a trovare Lucilio Gentiloni ricordandogli il disegno che gli deve. [G 42; 82; 117]
122 a <sup>2</sup>	Ridolfo Campeggi 15 giugno 1618, Parigi	Ricorda a Ridolfo Campeggi di inviargli il proprio ritratto.
G 132	Giovan Battista Ciotti 1619, Parigi	Chiede di trovare per lui tra i «mercanti di Fiandra» una «scelta di alcune carte buone», stampe «di figure». Dice di averne accumulato già «un buon numero in parecchi libri». [G 141]

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
Un disegno di Polidoro da Caravaggio (soggetto ignoto)	Trattativa in sospeso, opera ricevuta in dono
Ritratti: - Angelo Grillo - Battista Guarini	Trattative in sospeso
Tre disegni di Jacopo Palma (soggetti ignoti)	
Un disegno (soggetto e autore ignoti)	Trattativa in sospeso, opera ricevuta in dono
Ritratto di Ridolfo Campeggi	Trattativa in sospeso
Stampe di: Giulio Bonasone, Marcantonio Raimondi, Antonio Tempesta, Agostino Carracci.	Opere ottenute

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 133	Giovan Battista Ciotti 1619, Parigi	Risaluta il Palma, aspetta i suoi disegni. Chiede nuovamente delle stampe, sa che a Venezia se ne possono trovare. Domanda «tre quadretti in tela»: uno da Pietro Malombra e due da Jacopo Palma. Vuole che Malombra replichi la stessa iconografia di un disegno che il pittore gli mostrò quando Marino visitò casa sua a Venezia, invece, una delle due iconografie richieste a Palma dice essere stata dipinta dal Palma per lui «in un quadro grande», da lui poi donato a Giovan Carlo Doria. I quadri li vuole tutti della medesima misura e allega alla missiva il disegno di come vuole che siano posizionate le figure. Chiede che Palma usi «azzurro e alacca, perché in queste tinte è mirabile». Dice che il Malombra fino ad ora non ha mai voluto corrispondere alle sue richieste. I quadri saranno piccoli, stima una dozzina di ducatonì al pezzo, ma lascia che Ciotti contratti per il prezzo richiesto dagli artisti. [G 52; 139; 141; 158; 163]
G 136	Lorenzo Scoto 1620, Parigi	Risponde a una lettera di Scoto che gli aveva scritto il 22 gennaio inviandogli un «pachetto dei paesaggi»; Specifica essere «del Brugolo» e ringrazia, «se bene non sono tutti, perché ve ne mancano molti secondo i numeri de' fogli».
G 139	Giovan Battista Ciotti 1620, Parigi	Conferma a Ciotti di aver ricevuto una serie di stampe di Antonio Tempesta che riconosce non essere però originale «ma di sua invenzione intagliata in Fiandra». Invia 20 ducatonì da versare come acconto per un'opera a Jacopo Palma. [G 133]
G 141	Giovan Battista Ciotti 1620, Parigi	Avvisa di aver ricevuto le stampe insiste per acquistare ciò che si trova «nella libreria ch'ella dice» dallo stesso venditore, gliene manderà l'acconto. Aspetta con impazienza i quadretti di Palma e chiede se con essi arriverà anche il quadretto del fiammingo «conforme al soggetto che ne diede». [G 132; 133]
G 143	Fortuniano Sanvitale 1620, Parigi	Informa che un pacchetto che gli è stato inviato tramite Camillo Cavalca è andato perduto. Ha ricevuto delle stampe di Enea Vico, ringrazia. Resta in attesa di due quadri promessi. Domanda a Ciotti di sollecitare Lionello spada per l'invio del quadro di cui gli ha mandato le misure (G 153). [G 153; 154]
G 145	N. N. 1620, Parigi	Chiede di essere avvisato nel caso si trovi qualche «bel disegnetto ben finito», gli invierà denaro per acquistarlo. Cerca il ritratto di Pomponio Torelli, domanda «se si potrebbe avere in un pezzaccio di tela, ancorché non fusse di mano tanto esquisita».

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggerimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
<p>Chiede un dipinto di mano di Pietro Malombra, soggetto:                      - <i>Giudizio di Mida</i>                      «la favola di Pan e d'Apollo, quando Mida è fatto giudice del canto loro»</p> <p>Due dipinti di mano di Jacopo Palma:                      - <i>Morte di Adone</i>                      «Adone morto o moribondo e Venere che lo piagne, con qualche amorino attorno»                      (FIG. 10)                      - <i>Marte e Venere</i>                      «Marte, che si fa spogliar l'armatura da una ninfa per andarsi a corcar con Venere, la quale ignuda l'aspetta in letto» (FIG. 9)</p>	<p>Trattative in sospeso</p>
<p>Serie di paesaggi di Jan Brueghel il Vecchio</p>	<p>Opera ottenuta</p>
<p>Una serie di <i>Vita di Romolo</i> di Antonio Tempesta</p>	<p>Opera ottenuta</p>
<p>Un quadretto di un pittore fiammingo (soggetto ignoto)</p>	<p>Trattativa in sospeso</p>
<p>Anton Francesco Doni, <i>Le Medaglie del Doni fiorentino. D'oro, d'argento, di rame; et false. Divise in quattro libri, Prima parte</i>, Venezia, Giolito, 1550; con i ritratti di Enea Vico.</p>	<p>Opera ottenuta</p>
<p>Ritratto di Pomponio Torelli</p>	<p>Trattativa in sospeso</p>

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 146	Giovan Battista Ciotti 1620, Parigi	Invia tramite Ciotti ringraziamenti a Paolino Berti, priore di Lucca, per un dono ricevuto e promette di sdebitarsi. Rivolgendosi a Ciotti dice invece che se vorrà inviargli una «nota delle sue pitture notabili» ne farà accenno nella <i>Galeria</i> . Ha ricevuto dei disegni che reputa molto bella «e la maniera mi pare d'Andrea del Sarto», non li ritiene tutti originali ma comunque di buona mano. Allude ad un quadro di un San Giovanni il cui dono accetterebbe volentieri. Ringrazia per le stampe e aspetta ancora il quadro del Palma.
G 147	Paolino Berti 1620, Parigi	Lettera di ringraziamento per i tanti «nobilissimi disegni» che il priore gli ha inviato. Marino informa Berti che se vorrà inviargli anche le pitture di cui gli parla le accoglierà nel suo museo.
G 148	Paolino Berti 1620, Parigi	Riceve un quadro di un <i>San Giovanni</i> , che descrive diffusamente. Ricorda a Berti della promessa di procurargli una copia della <i>Giuditta</i> di Cristoforo Allori («un esempio ben corretto e delineato con qualche diligenza»), ne vuole fare un pendant con una <i>Susanna</i> che dice di avere di Caravaggio. Chiede gli sia specificato il prezzo.
G 152	Lorenzo Scoto 1620, Parigi [novembre 1620]	Scrive a Scoto per sapere dei quadri di Louis Brandin e chiede conferma che il prezzo concordato sia 36 ducaton. Ottiene il proprio ritratto di mano di Frans Pourbus. Parla di quanto di suo è rimasto in casa di Ludovico Tesauo, ovvero «due casse non molto grandi, un baullo mediocre ed un piccolo tamburetto, dove sono molte cose che mi importano». Dice che vuole spedirle in Italia con altre cose che ha in Francia, per farlo chiede a Scoto che gli siano inviate. [G 155; 176; 178]
G 153	Fortuniano Sanvitale 1620, Parigi [seconda metà luglio 1620]	Dà notizie della stampa dell'Adone, discute le difficoltà del testo e parla della guerra francese. Domanda di trovare per lui stampe e disegni. Accetta in dono due quadri di Santi di Tito. Commissiona a Lionello Spada un quadretto di soggetto mitologico. Informa che il ritratto di Cavalca non gli è pervenuto. [G 143]
G 154	Fortuniano Sanvitale 1620, Parigi [metà agosto 1620]	Attende un ritratto che non arriva. Sollecita un quadretto di mano di Lionello Spada, afferma che se il pittore vorrà compiacerlo lo assolverà dalla promessa non mantenuta dei disegni. Torna a replicare il soggetto che vorrebbe Spada realizzasse. [G 143; 153]

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestioni iconografici</i>	<i>Esito</i>
Stampe (soggetti e autore ignoto)	Opere ottenute
<hr/>	
Disegni (autori e soggetti ignoti)	Opere ottenute
<hr/>	
Un quadro di un <i>San Giovanni</i>	Opera ricevuta in dono
Copia di <i>Giuditta e Oloferne</i> , Cristoforo Allori	Trattativa in sospeno
<i>Susanna e i vecchioni</i> , Caravaggio	Opera ottenuta
<hr/>	
Ritratto di Marino di mano di Frans Pourbus; (TAV. 1)	Opera ottenuta
<hr/>	
Stampe (stessi nomi di G 132 a cui aggiunge: Martin Rota, Enea Vico, Giovan Battista de' Cavalieri, Battista Franco)	Opere ottenute
Due quadri di Santi di Tito (soggetto ignoto)	Opere ricevute in dono
Un quadretto di Lionello Spada: <i>Apollo e Pitone</i>	Trattativa in sospeno
<hr/>	
Disegni di Lionello Spada (soggetto ignoto)	Trattativa in sospeno
<hr/>	

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 155	Lorenzo Scoto 1620, Parigi [seconda metà sett. 1620]	Scrivo in risposta a una lettera di Scoto del 15 settembre. Si dispiace che Carlo Emanuele non sia più passato per la corte francese. Dice che Francesco Bontempo vuole favorirlo di alcune cose che vuole donargli, chiede che gli siano spedite. Chiede a Lorenzo Scoto di intercedere per ottenere tre quadretti da Louis Brandin. [G 152; 176; 178]
G 158	Giovan Battista Ciotti 1621, Parigi [marzo 1621]	Attende il quadretto che ha commissionato a Palma un anno prima e, con esso, quello del pittore fiammingo. Domanda un altro quadretto di Francesco Vanni, lasciando intendere di aver ottenuto già qualcosa di sua mano di «buona riuscita». Lascia al pittore la scelta del soggetto tra una rosa di proposte. Le misure devono essere le stesse del precedente e le figure «intiere, proporzionate alla grandezza della tela». [G 133]
G 162	Giovan Battista Ciotti 1621, Parigi [aprile/maggio 1621]	Marino sollecita le risposte di Ciotti che tardano ad arrivare. Informa di aver ricevuto il quadro di Palma per mezzo del «signor Dominici». Non è stato giudicato «delle miglior cose ch'egli abbia fatte» ma chiede di non riportare questo giudizio al pittore e anzi di sollecitarlo ad inviargli il secondo soggetto richiesto. Aspetta ancora il quadro del pittore fiammingo.
G 163	Giovan Battista Ciotti 1621, Parigi [14 giugno 1621]	Marino riceve un pacchetto di «carte del signor Contarini» (Giorgio di lettera G 139) oltre che «quelle del signor Guinigi, il qual con quest'ultimo mi ha inviato un pacchetto di figure del [Battista] Franco, che mi sono state carissime, perché se bene io ne aveva alcune, me ne mancavano molte». Insiste perché gli vengano recapitate altre stampe degli stessi autori. Chiede che sia sollecitato Jacopo Palma per i quadri richiesti, dice di aver fatto mostra di alcuni disegni di sua mano in suo possesso. [G 133]
G 165	Giulio Strozzi 1621, Parigi [fine marzo 1621]	Giulio Strozzi gli aveva chiesto di modificare un passaggio di Adone, Marino avvisa che il canto è già stampato. Nel <i>post-scriptum</i> dice di avergli lasciato il suo ritratto prima di andar via da Roma, ora chiede che gli invii il proprio, di buona mano perché deve esporlo nel suo museo.



TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
Tre quadri di Louis Brandin: - <i>Mercurio e Apollo</i> «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» - <i>Toietta di Venere</i> «Venere, quando si fa acconciare la testa innanzi allo specchio delle tre Grazie, come quello che fece al signor conte Gioia, se ben non ha da esser sì grande né così largo per traverso» - <i>Morte di Adone</i> «Venere in atto dolente, quando gli amorini gli menano il cinghiale innanzi, conforme a quel disegnetto che me ne fece»	Trattative in sospeso
Disegno di Louis Brandin <i>Morte di Adone</i>	Opera ottenuta
Un quadretto di Francesco Vanni, tra i seguenti: - <i>Minerva e le Muse</i> - <i>Mercurio Batto e Apollo</i> - <i>L'educazione di Amore</i> - <i>Anfione edifica Tebe</i>	Trattative in sospeso
Un quadro di Francesco Vanni (soggetto ignoto)	Opera ottenuta
Un quadro di Jacopo Palma tra <i>Morte di Adone</i> e <i>Marte e Venere</i>	Opera ottenuta
Stampe di Battista Franco	Opere ottenute
Ritratto di Giulio Strozzi	Trattativa in sospeso

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 167	Lorenzo Scoto 1622, Parigi [agosto 1621]	Chiede a Scoto, appena rientrato a Torino da Roma, se il pacchetto indirizzato a Onorato Claretti è arrivato. All'interno vi è una lettera per Sinibaldo Scorza che vuole gli sia recapitata. Il pittore gli aveva scritto per informarlo che il quadretto era quasi terminato, Marino ora vuole che sia spedito a Parigi. Chiede inoltre di avvertire Scorza che il suo ritratto di mano di Frans Pourbus è finito da due mesi, secondo la misura che gli era stata richiesta; chiede le modalità per inviarlo a Torino. Aggiunge di non aver ancora inviato il denaro a Louis Brandin perché il pittore non ha dato cenno di soddisfare la richiesta. [G 152; 155; 168; 173; 178]
G 168	Lorenzo Scoto 1622, Parigi [agosto 1622]	Ha ricevuto le lettere di Lorenzo Scoto, del principe Tommaso di Savoia, del Viglioni e dello Scorza. Chiede a Scoto di consegnare a Sinibaldo Scorza il suo ritratto in rame di mano del Frans Pourbus per trarne una copia. Informa di star ancora aspettando il quadro di Sinibaldo Scorza. Si rallegra che Louis Brandin ha accettato di compiacere alla sua richiesta dei quadri. Parla di un pittore «venuto col serenissimo principe cardinale» Carlo Emanuele affermando che, se è valido, «gliene daremo a fare un altro» alludendo a un quadro. Desidera ottenere un quadro da Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, «perché egli è uomo eminente e di singolar valore» e i due disegni che possiede di sua mano sono piaciuti a tutti coloro a cui li ha mostrati. Commissiona a Morazzone un soggetto aggiungendo che, se non è di suo gradimento, lo assegnerà a qualche altro pittore di minor valore. Chiede di farne fare il disegno e di inviarglielo prima. Scoto ha avvertito Marino di aver ricevuto da Scorza il disegno di un quadro che già possedeva, Marino lo desidera. Avverte di possedere già le Battaglie del Vecchio Testamento del Tempesta, gli manca solo la Gierusalemme del Tasso, chiede che gli sia inviata. Aspetta il suo «baullo grande col librazzo de' disegni», al solito dovrebbe essere inviato a Lione al Guinigi. [G 152; 155; 167; 173; 178]
G 170	Simon Carlo Rondinelli 1622, Parigi [settembre 1621]	Marino ricorda a Rondinelli che gli deve delle stampe di «satiri lascivi».
G 173	Lorenzo Scoto 1622, Parigi [dicembre 1621]	Ottiene la «Gierusalemme del Tempesta». Sollecita l'invidia dei quadri di Brandin, lamentando che sono trascorsi due anni dalla richiesta. Alla stessa maniera chiede che sia sollecitato Scorza per il quadro. Attende ancora i disegni che Muti gli ha promesso. [G 97; 168]

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
Un quadro di mano di Sinibaldo Scorza (soggetto ignoto)	Opera ottenuta
<hr/>	
Copia del ritratto di Marino in rame, di mano di Sinibaldo Scorza da Frans Pourbus	Trattativa in sospeso
<hr/>	
Un quadro di mano di Morazzone: - <i>Contrasto tra Minerva e Nettuno</i> Due disegni di mano di Morazzone (soggetti ignoti) Antonio Tempesta: - <i>Battaglie del Vecchio Testamento</i> - Torquato Tasso, <i>Gerusalemme Liberata</i>	Opere ottenute
<hr/>	
Stampe: - Agostino Carracci, <i>Lascivie</i> , 1590 ca. (?)	Trattativa in sospeso
<hr/>	
<hr/>	

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 176	Lorenzo Scoto 1623, Parigi [prima metà marzo 1622]	Marino manda una rimessa di ducatonì 36 tramite i Lumague a Torino ai signori Baronis, vuole che si rigirino a Louis Brandin per i quadri che aveva commissionato. Informa che il connestabile (Charles Luynes) è morto. Rassicura che pagherà i quadri di Brandin e chiede che gli siano inviati i due completati e, se è pronto, che venga spedito anche quello di Sinibaldo Scorza. Chiede, nel caso in cui il cardinale di Savoia vada a Parigi di farsi portare i bagagli. [G 152; 155]
G 178	Lorenzo Scoto 1623, Parigi [fine febbraio/marzo 1622]	Marino ha dovuto ritardare il suo rientro in Italia a causa di un malore e chiede, per ristorarsi, l'invio del quadro restante di Brandin. Allo stesso tempo domanda a Scoto che gli invii i quattro ritratti a olio che si trovano depositati in casa sua, insieme a un «disegno di quella battaglia d'acquarella». Il resto chiede che sia conservato ancora a Torino nelle sue casse. Ricorda che un «signor Muti» gli doveva «qualche pezzo di disegno di quegli stracci» che già Onofrio Muti gli aveva promesso quando era in vita. Si informa su dove si trovi Scorza per sapere dove recapitargli lettere. [G 97; 155; 168]
G 183	Giacomo Scaglia 1623, Parigi [agosto 1622]	Aspetta i ritratti di Guido Casoni e Celio Magno. Informa Scaglia che non invierà per il momento il proprio autoritratto, come gli chiede, perché «qui [a Parigi] non vi è pittore che vaglia, ed io voglio che l'abbiate di buona mano». Lo rimborsa per un ritratto del «Cremonino». [G 190]
G 190	Giovan Battista Parchi Luglio 1623, Roma	Comunica che non è riuscito a ottenere il ritratto di Celio Magno. [G 183]
G 191	Fortuniano Sanvitale Luglio 1623, Roma	Informa Sanvitale che accetterà volentieri il proprio ritratto se vorrà inviarglielo. [G 195]
G 193	Bernardo Castello 1623, Roma	Informa il pittore di aver ricevuto il disegno di Luca Cambiaso e di essere in attesa di quello di mano di Raffaello. Chiede di portare i suoi saluti a Castellino Castello e dice di attendere l'Annunziata «piccola in un pezzetto di tela o di rame, ma con sua commodità».
G 195	Fortuniano Sanvitale 1623, Roma	Marino riceve il ritratto di Fortuniano Sanvitale e informa che a Roma di lui sono stati fatti molti ritratti. [G 191]
G 197	Lorenzo Scoto 1623, Roma	Invia a Scoto una lettera da consegnare a Sinibaldo Scorza. Con la risposta, chiede gli venga consegnato anche il disegno di <i>Orfeo</i> del pittore.

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggestioni iconografici</i>	<i>Esito</i>
Due dei tre quadri di Louis Brandin	Opere ottenute
Un quadro di Brandin	Trattativa in sospeno
Ritratto di Celio Magno	Opera non ottenuta
Ritratto di Guido Casoni	Trattativa in sospeno
Ritratto di Cremonino	Opera ottenuta
Ritratto di Fortuniano Sanvitale	Opera ricevuta in dono
Un disegno di Luca Cambiaso	Opera ottenuta
Un disegno di Raffaello	Trattative in sospeno
Un quadro di un'Annunziata di Castello Castello	
Ritratto di Fortuniano Sanvitale	Opera ottenuta
Un disegno di Sinibaldo Scorza - Orfeo	Trattativa in sospeno

<i>Numero</i>	<i>Estremi lettera</i>	<i>Contenuto</i>
G 208	Lorenzo Scoto 1624, Roma	Marino lamenta la perdita dei suoi beni avvenuta al rientro in Italia. Chiede a Scoto che siano rifatti i quadri persi con i medesimi soggetti.
G 211	Antonio Bruni 1624, Napoli	Marino chiede a Bruni di far recapitare tre ritratti a olio, inviati da Scaglia da Venezia, in mano di Emilio Buonalingua, da consegnare in casa Crescenzi. Procedura che chiede sia replicata per un altro ritratto di mano di Scaglia.
G 221	Antonio Bruni 1624, Napoli	Marino aveva scritto ad Andrea Barbazza di inviargli un disegno che però non è mai arrivato. Dice che medesima sorte ebbe un altro. Chiede a Bruni di inviargli i libri a Roma e chiede dove può lasciarli in deposito. Vorrebbe farli recapitare in casa di Crescenzi. Fa assoluto divieto di aprire le sue casse.
G 222	Antonio Bruni 1624, Napoli	Marino allude a un disegno di Giacomo Sementi pervenuto nelle sue mani, e aggiunge che Bruni potrà riferire ad Andrea Barbazza che se Sementi vorrà «accompagnarlo con alcun altro de' suoi, sì come mi promise, mi sarà doppio favore».

TAVOLA DELLE LETTERE

<i>Descrizione opere / Suggerimenti iconografici</i>	<i>Esito</i>
<p>Chiede a Louis Brandin:                      - <i>Venere e le grazie</i>                      «Venere quando si fa acconciar la testa dalle Grazie con lo specchio innanzi»                      - <i>Venere e il cinghiale</i>                      «Venere quando parla al cinghiale menatole inanzi dagli Amori»                      Chiede a Sinibaldo Scorza:                      - <i>Orfeo</i>                      «della medesima grandezza e della medesima maniera come quello che mi mandò a Parigi»</p>	
<p>Tre ritratti a olio                      Un ritratto</p>	Trattative in sospenso
<p>Un disegno (soggetto e autore ignoti)</p>	Trattativa in sospenso
<p>Un disegno di Giacomo Sementi (soggetto ignoto)</p>	Opera ottenuta





## Bibliografia



ASC Archivio Storico Capitolino  
ASTE Archivio di Stato di Teramo  
ASTo Archivio di Stato di Torino

### *Opere di Giovan Battista Marino*

#### *Adone* 1988

*Adone*, a cura di Giovanni Pozzi con dieci disegni di Nicolas Poussin, Milano, Adelphi, 1988.

#### *Adone* 2013

*Adone*, a cura di Emilio Russo, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

#### *Dicerie Sacre*

*Dicerie Sacre*, a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.

#### *Galeria* 1979

*La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 2 voll., 1979.

#### *Galeria* 2005

*La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra, 2005.

#### *Lettera Claretti*

*Lettera Claretti*, in Emilio Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 101-188.

#### *Lettere*

*Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Nuova Universale Einaudi, 1966.

#### *Lira*

*La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, RES, 3 voll., 2007.

#### *Panegirici*

*Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni, Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.

#### *Panegirici & Epithalami*

*Panegirici & Epithalami*, a cura di Diego Varini, Alessandra Ruffino, Luana Salvarani e Laura Madella, Trento, La Finestra, 2012.

#### *Sampogna*

*La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1993.

#### *Scritti vari*

*Scritti vari*, a cura di Lorenzo Geri, Pietro Giulio Riga, Roma, Edizione di storia e letteratura, 2017.

#### *Strage degl'Innocenti*

*Dicerie Sacre e La Strage degl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.

## Testi

*Appunti di Carel Van Mander*

Maurice Vaes, *Appunti di Carel Van Mander su vari pittori italiani, suoi contemporanei*, Roma, Cremonese, [1573-1577] 1931.

Aretino, *Lettere*

Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, voll. 6, 1997-2002.

## BAGLIONE 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a' tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, 1642.

## BAIACCA [1625] 2011

Giovan Battista Baiacca, *Vita del Cavalier Marino*, In Venezia, Appresso Giacomo Sartzina, edizione commentata a cura di Clizia Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bologna, I libri di Emil, [1625] 2011.

## BALDINUCCI [1681-1728] 2013

Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, [1681-1728] 2013.

## BELLORI [1672] 2009

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 2 voll., [1672] 2009.

## BELLORI MARTINELLI 1664

Giovanni Pietro Bellori, Fioravante Martinelli, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, in Roma, appresso Biagio Deversin, e Felice Cesaretti, nella stamperia del Falco, 1664.

## BORGHINI 1584

Raffaello Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584.

## BOSCHINI [1660] 1966

Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, a cura di Anna Pallucchini, Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, [1660] 1966.

## BOSCHINI [1676] 2008

Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza, cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città*, edizione critica illustrata a cura di Waldemar H. de Boer, Firenze, Centro Di, [1676] 2008.

## BRUNI 1625

Antonio Bruni, *La ghirlanda elogio del Bruni per l'altezza serenissima di Francescomaria II Feltrio della Rovere, Duca VI d'Urbino*, In Roma, Appresso l'Erede di Bartolomeo Zannetti, 1625.

## CAPPONI 1606

Giovanni Capponi, *Oziose Occupazioni di Giovanni Capponi Porrettano l'Animoso Accademico Selvaggio di Bologna all'Illustrissimo Sig. Galeazzo Paleotti Cavaliere di S. Giacomo e Senatore di Bologna, e Protettore dell'Accademia de' Selvaggi*, in Parma per Erasmo Viotti, 1606.

## BIBLIOGRAFIA

### CAPPONI 1609

Giovanni Capponi, *Delle Rime di Giovanni Capponi Porrettano l'Animoso Accademico Selvaggio di Bologna*, parte prima e seconda, in Venezia, presso Evangelista Deuchino e Giovan Battista Pulciano, 1609.

### CELIO 1638

Gaspere Celio, *Memoria fatta dal Signor Gaspere Celio dell'habito di Christo: Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Napoli, Bonino, 1638.

### CHIARO 1632

Francesco Chiaro, *Vita del cavalier Marino*, Napoli, Beltrano, 1632.

### *Considerazioni sulla pittura*

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi, Luigi Salerno, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, [1619-1621] 1956-1957.

### *Cronaca di Modena*

Giovan Battista Spaccini, *Cronaca di Modena*, a cura di Albano Biondi, Rolando Bussi, Modena, Panini, voll. 6, [1602-1636] 1993-2008.

### *Discorsi sulle arti e sui mestieri*

Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di Anna Banti, Firenze, Sansoni, 1981.

### FABERIO 1603

Lucio Faberio, *Il funerale d'Agostin Carraccio: fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati academici del disegno*, In Bologna, Presso Vittorio Benacci, 1603.

### *Felsina Pittrice*

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo Autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 2 voll., 1841.

### FERRARI 1633

Francesco Ferrari, *Vita del Cavalier Gio. Battista Marino*, in Giovan Battista Marino, *Strage de gli Innocenti*, In Venezia, Presso Giacomo Scaglia, 1633, pp. 63-93.

### *Gli scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia*

*Gli scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di Lea Marzocchi, Maurizio Armaroli, Luciano Anceschi, Bologna Edizioni ALFA, 1983.

### GUISCONI 1556

Anselmo Guisconi, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia*, In Venetia, 1556.

### *Il Lamento della Pittura su l'Onde Venete*

Federico Zuccari, *Il Lamento della Pittura su l'Onde Venete. Nel quale si come si duole d'essere al presente mal trattata; così si loda di molti eccellenti pittori passati, annoverando i doni, che le fecero; et insegna à moderni il modo di farsi valenti huomini*, Mantova, Osanna, 1605.

### *Il Trionfo del pennello*

*Il Trionfo del pennello: raccolta d'alcune compositioni nate a gloria d'un ratto d'Helena di Guido*, Bologna Nicolò Tebaldini, 1633.

## BIBLIOGRAFIA

### *La carta del navegar pitoresco*

Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, a cura di Anna Pallucchini, edizione critica, Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, [1660] 1966.

### LANDI 1655

Landi, *Racconto di pitture, di statue, e d'altre opere eccellenti, che si trovano nel tempio della cattedrale di Siena*, 1655.

### *La Pittura trionfante*

Giulio Cesare Gigli, *La Pittura trionfante*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

### LANZI [1792-1809] 1968

Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del secolo*, Firenze, Sansoni, a cura di Martino Cappucci, Firenze, Sansoni, vol. I, 1968.

### *Le Maraviglie dell'arte*

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte Ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Descritte da Carlo Ridolfi*, Padova, Cartallier, [1648] 1837.

### *Le vite*

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, voll. 11, 1966-1997.

### *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio*

Riccardo Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze, L. S. Olschki Editore, 2021.

### LOMAZZO [1587] 1968

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Hildesheim, Olms, [1587] 1968.

### LOREDAN 1633

Giovanni Francesco Loredan, *Vita del Cavalier Marino*, In Venezia, Presso Giacomo Sarzina, 1633.

### MAIA MATERDONA 1629

Giovan Francesco Maia Materdona, *Rime di Gianfrancesco Materdona Distinte in tre parti*, Urbino 1629.

### *Metamorfosi*

Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di Gianpietro Rosati, Giovanna Faranda Villa, Rossella Corti, Milano, BUR, 1994.

### MORANDO 2003

Gabriello Chiabrera, *Lettere*, a cura di Simona Morando, Firenze, L. S. Olschki Editore, 2003.

### MURTOLA 1603

Gasparo Mustola, *Rime del sig. Gasparo Murtola. Cioe occhi d'Argo. Le lacrime. I baci. I pallori. Le Veneri. I nei. Gl'amori. Dedicati all'Illustrissimo, et reverendiss. Mons. Alessandro Centurione*, In Venezia, appresso Roberto Meglietti, 1603.

### *Notizie dei professori del disegno*

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, opera di Filippo Baldinucci. Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 7 voll., [1681-1728] 1974-1975.

## BIBLIOGRAFIA

- PASSERI [1670 ca.] 1934  
 Giovan Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien*, a cura di Jacob Hess, Leipzig, Keller, [1670 ca.] 1934.
- Parere dell'Instabile Academico Incaminato*  
 Giovan Luigi Valesio, *Parere dell'Instabile Academico Incaminato. Intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca. Contra una particella, che tratta della Pittura nelle ragioni del Conte Lodovico Tesauero. In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino*, In Bologna, Per Vittorio Benacci, 1614.
- Pinacotheca*  
 Gian Vittorio Rossi, *Jani Nicii Erythraei Pinacotheca altera imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum*, Apud Iodocum Kalcovium et socios, 1645.
- PINO 1548  
 Paolo Pino, *Dialogo di pittura di messe Paolo Pino nuovamente dato in luce*, In Vinegia per Paolo Gherardo, 1548.
- RINALDI 1603  
 Cesare Rinaldi, *Rime Nuove di Cesare Rinaldi bolognese all'Illustriss. et eccellentiss. Ferrante Gonzaga*, In Bologna, Presso gli heredi di Giovanni Rossi, 1603.
- RINALDI 1620  
 Cesare Rinaldi, *Delle lettere di Cesare Rinaldi. All'Illustriss. et Reverendiss. Sign. il signor card. d'Este*, In Bologna presso Bartolomeo Cochi, ad istanza di Pellegrino Golfarini, voll. 2, 1620.
- ROSSINI 1693  
 Pietro Rossini, *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne, cioè de' Palazzi, Ville, Giardini et altre rarità della medesima*, in Roma, per Giovanni Molo, 1693.
- SANSOVINO 1604  
 Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII Libri et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa*, In Venetia, Salicato, 1604.
- SCAMOZZI [1615] 1714  
 Vincenzo Scamozzi, *Dell'idea della architettura universale*, In Venezia, Per Girolamo Albrizzi, 1714.
- SOPRANI RATTI 1768  
 Raffaello Soprani Patrizio Genovese, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*, in questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti, in Genova, Casamara, 2 voll., 1768.
- SORANZO 1606  
 Giovanni Soranzo, *Delle rime di Giovanni Soranzo, Al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Principe di Piemonte dedicata*, Milano, Per l'her. di Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, parte I di IV, 1606.
- UGURGIERI AZZOLINI 1649  
 Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi, o' vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato, scritta dal padre maestro fr. Isidoro Ugurgieri Azzolini dell'ordine de' Predicatori*, In Pistoia, nella stamperia di Pier'Antonio Fortunati, 1649.

## BIBLIOGRAFIA

VAN MANDER [1603-1604] 1994

Karel van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boek (1603-1604)*, edited by Hessel Miedema, Doornspijk, Davaco, 6 voll., 1994-1999.

VANOLI 2015

Paolo Vanoli, *Il libro di lettere di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 6 voll., 2015.

Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Resurrettione et Ascensione di Dio Humanato

*Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Resurrettione et Ascensione di Dio Humanato. Raccolti dal Clariss. Sig. Leonardo Sanudo in versi lirici da più famosi Autori di questo secolo, et donati alle stampe dal S. Don Paolo Bozi per frutto, e diletto spirituale del Christiano*, In Venetia, appresso Santo Grillo e Fratelli, 1614.

WOTTON 1649

Sir Henry Wotton, *A Panegyrick of King Charles being observations upon the inclination, life, and government of our Sovereign Lord the King*, London, Printed for Richard Marriot, 1649.

ZUCCARI 1607

Federico Zuccari, *L'idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*, Torino, Disserolio, 1607.

### *Cataloghi e Repertori*

*Andrea Boscoli*

*Mostra di Disegni di Andrea Boscoli. Con la partecipazione del Gabinetto nazionale delle stampe di Roma*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Firenze Olschki, 1959.

AURIGEMMA 2013

Maria Giulia Aurigemma, *Carlo Saraceni 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Rossella Vodret Adamo, Emanuela Settimi, Roma, catalogo della mostra (Saloni Monumentali del Palazzo di Venezia, 29 novembre 2013-2 marzo 2014), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013.

BASTOGI 2008

Nadia Bastogi, *Andrea Boscoli*, Firenze, Edifir, 2008.

BAROCCHI 1971

*Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano, Ricciardi, vol. 1, 1971.

BARTSCH

*The illustrated Bartsch*, general editor Walter L Strauss, John T. Spike, Isabelle de Ramaix, Jane Campbell Hutchison, Mark J. Zucker, New York, Abaris Books, (più voll.), 1978.

BEVILACQUA QUINTAVALLE 1970

Alberto Bevilacqua, Arturo Carlo Quintavalle, *L'opera completa del Correggio*, Milano, Rizzoli, 1970.

BOETTO 2015

Casa d'Aste Boetto, Genova, 28 sett-2015.

BOLZONI 2013

Simone Bolzoni, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma, Bozzi, 2013.



## BIBLIOGRAFIA

### BOTTARI TICOZZI 1976

Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Hildesheim, Olms, 8 voll., 1976.

### BRIGSTOCKE 2020

Hugh Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini: life and work, with a catalogue of his paintings*, Torino, Allemandi, 2020.

### BROGI 2001

Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Edizioni Tipoarte, 2 voll., 2001.

### BROGI 2016

Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci - Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, 2016.

### *Caravaggio e i genovesi*

*Caravaggio e i genovesi: committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Palazzo della Meridiana, Genova, 14 febbraio-24 giugno 2019), a cura di Anna Orlando, Lauro Magnani, Genova, Sagep Editori, 2019.

### *Caravaggio. La cappella Contarelli*

*Caravaggio. La cappella Contarelli*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 marzo-15 ottobre 2011), a cura di Maria Beatrice Ruggieri, Giorgio Leone, Rossella Voldret Adamo, Roma, L'«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2011.

### *Caravaggio. Mecenati e pittori*

*Caravaggio. Mecenati e pittori*, a cura di Maria Cristina Terzaghi, Palazzo Gallavresi, Caravaggio (25 settembre-12 dicembre 2010), Milano, Silvana Editoriale, 2010.

### *Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino - Die Zeichnungen*

*Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino - Die Zeichnungen*, a cura di Herwarth Röttgen, Stuttgart, Opus Magnum, 3 voll., 2012-2013.

### CASTAGNETTI 2003

Marina Castagnetti, *La Caprarola ed altre gallerie: gli epigrammi su opere d'arte di Aurelio Orsi e Maffeo Barberini*, Palermo, ILA Palma, 2003.

### CHIAPPINI DI SORIO 1975

Ileana Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo, Banca Popolare, 1975.

### CIARDI 1968

Roberto Paolo Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968.

### DE GRAZIA 1984

Diane De Grazia, *Le stampe dei Carracci: catalogo critico*, a cura di Antonio Boschetto, Bologna, Edizioni Alfa, 1984.

### DE MIERI 2005

Stefano De Mieri, *Imperato e Santafede - due protagonisti a confronto*, catalogo della mostra (Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Napoli, Michele Gargiulo antiquario, 2015.

### *Domenichino 1581-1641*

*Domenichino 1581-1641*, a cura di Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi, Richard E. Spear, Milano, Electa, 1996.

## BIBLIOGRAFIA

### *Donne, cavalieri, incanti, follia*

*Donne, cavalieri, incanti, follia: viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di Lina Bolzoni, Carlo Alberto Girotto, Lucca, Pacini Fazzi, 2013.

### DOROTHEUM 2015

Dorotheum Casa d'aste, *Old master paintings, part II*, Wien, Dorotheum, 21 aprile 2015.

### DOROTHEUM 2018

Dorotheum Casa d'aste, *Old master paintings, part II*, Wien, Dorotheum, 24 aprile 2018.

### DUCOS 2011

Blaise Ducos, *Frans Pourbus Le Jeune (1569-1622): le portrait d'apparat à l'aube du Grand siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, Faton, 2011.

### *Francesco Vanni*

*Francesco Vanni. Art in late Renaissance Siena*, catalogo della mostra (Yale University Art Gallery, 27 settembre 2013 - 5 gennaio 2014), a cura di John Marciari, Suzanne Boorsch, New Haven, Yale University Press, 2013.

### ERBENTRAUT 1989

Regina Erbentraut, *Der Genueser Maler Bernardo Castello: 1557?-1629*, Freren, Luca, 1989.

### GALLI MICHERO 1999

Lavinia M. Galli Michero, *Il Museo Borgogna a Vercelli: guida alle collezioni*, Torino, Altemandi, 1999.

### GIAMBONINI 2000

Francesco Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Roma, Olschki, 2 voll., 2000.

### *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*

*Giambologna, court sculptor to Ferdinando I his art, his style and the Medici gifts to Henry IV*, edited by Alexander Rudigier, Blanca Truyols, Georg Steinmetzer, London, Ad ilissum, 2019.

### *Guido Reni e l'Europa*

*Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, catalogo della mostra (Schirn Kunsthalle, Francoforte, 12 dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, 1988.

### *Guido Reni a Roma*

*Guido Reni a Roma: il sacro e la natura*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 marzo-22 maggio 2022), a cura di Francesca Cappelletti, Venezia, Marsilio, 2022.

### *I Giustiniani e l'antico*

*I Giustiniani e l'antico*, catalogo della mostra (Palazzo Fontana di Trevi, Roma, 26 ottobre 2001-27 gennaio 2002), a cura di Giulia Fusconi, Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2001.

### *Il Cerano (1573-1632)*

*Il Cerano (1573-1632): protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio-5 giugno 2005), a cura di Marco Rosci, Milano, Federico Motta, 2005.

## BIBLIOGRAFIA

### *I segreti di un collezionista*

*I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, Roma, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di Francesco Solinas, Roma, De Luca, 2000.

### KRUGTEN 2010

Duco van Krugten, *Die Anholter Gemäldesammlung: Höhepunkte der fürstlichen Gemäldesammlung Anholt*, Anholt, Wasserburg Anholt, 2010.

### LACCHIA SCHIAVI 2001

*Museo Borgogna: storia e collezioni*, a cura di Cinzia Lacchia, Alessia Schiavi, Cologno Monzese, Silvia Editrice, 2001.

### *La Celeste Galleria*

*Gonzaga: la Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te - Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), a cura di Raffaella Morselli, Ginevra, Skira, 2002.

### *La natura morta italiana*

*La natura morta italiana: da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 giugno-12 ottobre 2003), a cura di Mina Gregori, Milano, Mondadori Electa, 2003.

### *Le stampe dei Carracci*

*Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, a cura di Diane De Grazia, Antonio Boschetto, Bologna, Edizione Alfa, 1984.

### *Le raccolte del principe Eugenio*

*Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, catalogo della mostra *I quadri del Re. Una quadreria alla Reggia: le raccolte del principe Eugenio*, (Reggia di Venaria, Sala delle Arti, 5 aprile-9 settembre 2012), a cura di Carla Enrica Spantigati, Milano, Silvana Editoriale, 2012.

### *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis Verlag, 10 voll., 1981-1999.

### *Lo specchio dell'arte italiana*

Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 4 voll., 2009.

### *Luca Cambiaso 2007a*

*Luca Cambiaso: 1527-1585*, a cura di Jonathan Bober, Milano, Silvana Editoriale, 2007.

### *Luca Cambiaso 2007b*

*Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo*, a cura di Pietro Boccardo, Franco Boggero, Milano, Silvana Editoriale, 2007.

### *Maîtres français 1550-1800*

*Maîtres français 1550-1800. Dessins de la donation Mathias Polakovits à l'École des Beaux-Arts*, sous la direction de Akiya Takahashi, Musée National d'Art Occidental, 1989.

### *Maestri lombardi in Piemonte*

*Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, a cura di Anna Maria Bava, Torino, Allemandi, 2003.

### *Maria de' Medici*

*Maria de' Medici (1573-1642): una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della

## BIBLIOGRAFIA

- mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti 19 marzo-4 settembre 2005), a cura di Caterina Caneva, Francesco Solinas, Livorno, Sillabe, 2005.
- MASON RINALDI 1984  
Stefania Mason, *Palma il giovane: l'opera completa*, Milano, Alfieri, Gruppo Editoriale Electa, 1984.
- MASON RINALDI 1990  
Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane: 1548-1628. Disegni e dipinti*, Milano Electa, 1990.
- Massimo Stanzione  
*Massimo Stanzione. L'opera completa*, a cura di Sebastian Schütze, Thomas Willette, Napoli, Electa, 1992.
- MAYLENDER  
Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Sala Bolognese, Forni, voll. 5, 1926-1930.
- Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Come nascono i capolavori*  
*Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, a cura di Mina Gregori, Milano, Electa, 1991.
- MONDUCCI 2002  
Elio Monducci, *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba, Edizioni Merigo Art Books, 2002.
- NEGRO ROIO 1997  
Emilio Negro, Nicosetta Roio, *Pietro Faccini, 1575/76-1602*, Modena, Artioli, 1997.
- Notizie degli scrittori bolognesi*  
Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperie di San Tommaso D'Aquino, 1783.
- NOVELLI 2008  
Maria Angela Novelli, *Scarsellino*, Ferrara, Fondazione Carife, 2008.
- Opere di Battista Guarini*  
*Opere di Battista Guarini*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, UTET [II ed.], 1971.
- Orazio Borgianni  
*Orazio Borgianni: un genio inquieto nella Roma di Caravaggio*, Milano, Skira, 2020.
- PALLUCCHINI ROSSI 1982  
Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto: le opere sacre e profane*, Venezia, Alfieri, voll. 2, 1982.
- PANDOLFINI 2011  
Pandolfini Casa d'Aste, *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi provenienti dalla famiglia Antinori-Buturlin e altre proprietà private*, Firenze, 11-12 ottobre 2011.
- PAVESI 2017  
Mauro Pavesi, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Roma, Aracne editrice, 2017.
- PEPPER 1988  
Stephen D. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1988.
- Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*  
*Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi), 1988.

## BIBLIOGRAFIA

- fizi, Aula Magliabechiana, 27 novembre 2019-1° marzo 2020), a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, Milano-Firenze, Giunti, 2019.
- PUGLISI 1999**  
 Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, London, Yale University Press, New Haven and London, 1999.
- ROSCI 2000**  
 Marco Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000.
- RÖTTGEN 2002**  
 Herwarth Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002.
- RÖTTGEN 2012-2013**  
 Herwarth Röttgen, *Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino - Die Zeichnungen*, Stuttgart, Opus Magnum, 3 voll., 2012-2013.
- SASSU CAPPELLETTI 2017**  
 Giovanni Sassu, Francesca Cappelletti, *Carlo Bononi: l'ultimo sognatore dell'Officina ferrarese*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2017.
- SCAGLIETTI KELESCIAN 2019**  
 Daniela Scaglietti Kelescian, *Alessandro Turchi detto l'Orbetto, 1578-1649*, Verona, Scripta edizioni, 2019.
- SCHEDE VESME**  
 Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 3 voll., 1963-1968.
- SCHÜTZE 1992**  
 Sebastian Schütze, *Massimo Stanzione: l'opera completa*, Napoli, Electa, 1992.
- Sinibaldo Scorza**  
*Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, a cura di Anna Orlando, Raffaella Besta, Genova, Sagep editori, 2017.
- Sinibaldo Scorza (1589-1631)**  
*Sinibaldo Scorza (1589-1631): "avezzo a maneggiare la penna disegnando"*, a cura di Pietro Boccardo e Margherita Priarone, Genova, Sagep editori, 2017.
- Sovrane passioni**  
*Sovrane passioni: studi sul collezionismo estense*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense 3 ottobre - 13 dicembre 1998) a cura di Jadranka Bentini, Milano, Motta, 1998.
- STOPPA 2003**  
 Jacopo Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 5 continent, 2003.
- TAKAHASHI 2007**  
 Kenichi Takahashi, *Giovanni Luigi Valesio: Ritratto de "l'Instabile academico incamminato"*, Bologna, clueb Edizioni, 2007.
- The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo**  
*The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné: Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Library, the British Museum, the Institut de France and other Collections*, (AA. VV.), London, Royal Collection Enterprises, voll. 14, 1996-2013.

## BIBLIOGRAFIA

### *The new Hollstein*

*The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, edited by Ger Luijten (et al.), Rotterdam, Sound & Vision Interactive, voll. 48., 1996-2021.

### THIEME BECKER

*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme, Felix Becker, Zwickau, Ullmann, 37 voll., 1964-1966.

### TICOZZI 1818

Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano, Ferrario, 2 voll., 1818.

### VIALE 1969

Vittorio Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna: i dipinti*, a cura di Vittorio Viale, Vercelli, 1969.

## *Studi*

### ACKERMAN 1961

Gerald Ackerman, *Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory*, «The art bulletin», 43, 1961, pp. 326-336.

### ALBL EBERT-SCHIFFERER 2019

Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer, *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, Roma, Campiasano editore, 2019.

### ALEI 2019

Paolo Alei, *Building family Identity: the Orsini castle of Bracciano from fiefdom to duchy (1470-1698)*, Oxford, Bern, Berlin, Peter Lang, 2019.

### ALEMANNO 1995

Laura Alemanno, *L'Accademia degli Umoristi*, in «Roma moderna e contemporanea», III/1, 1995, pp. 97-120.

### ALOISI 2014

Stefano Aloisi, *Pietro Mera il "Fiammingo": dipinti per il Friuli*, «Atti dell'Accademia San Marco di Pordenone», 16, 2014, pp. 549-564.

### ALONZO 2010

Giuseppe Alonzo, *Per una bibliografia illustrata dei ritratti di Giambattista Marino*, «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIII, I, 2010, pp. 295-315.

### ANGELINI 1989

Alessandro Angelini, *Il Beccafumi e la volta dipinta della camera di casa Venturi: l'artista e i suoi committenti*, «Bulettno senese di storia patria», 96, 1989, pp. 371-383.

### ANNIBALDI 1988

Claudio Annibaldi, *Il mecenate 'politico'. Ancora sul patronato musicale del cardinale Pietro Aldobrandini (II)*, «Studi musicali», XVII/1, 1988, pp. 101-178.

### ANSELMI 2003

Salvatore Enrico Anselmi, *La prima committenza Giustiniani nel palazzo di Bassano Romano (1603-1606)*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3, 26, 2003 (2004), 58, pp. 159-187.

## BIBLIOGRAFIA

ARDOUIN 1984

Idelette Ardouin, *Les Familles du peintre Jacob Bunel et de sa femme Marguerite Bauche de 1517 à 1636*, Tour, Centres généalogique de Touraine, 1984.

*Arte e Artisti nel Piemonte del '600*

*Arte e Artisti nel Piemonte del '600. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, a cura di Franco Monetti, Arabella Cifani, Cavallermaggiore, Gribaudo Editore, 1990.

*Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento*

*Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento - studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di Andrea Zezza, Roma, Officina libraria, 2020.

ARVILLA GREIST 2014

Alezandra Arvilla Greist, *A rediscovered text for a drawing book by Odoardo Fialetti*, «The Burlington magazine», 156, 1330, 2014, pp. 12-18.

AVELLINI 1982

Luisa Avellini, *Tra "Umoristi" e "Gelati": l'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, Firenze, L. S. Olschki Editore, 1982.

AVELLINI MICHELACCI 2009

Luisa Avellini, Lara Michelacci, *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico: un genere fra epistola, relazione diplomatica e resoconto di viaggio*, Bologna, I libri di Emil, 2009.

*Aver disegno*

*"Aver disegno": studi per Anna Forlani Tempesti*, a cura di Lorenza Melli, Serena Padovani, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Firenze, Centro Di, 2022.

AVERY 2001

Charles Avery, *Studies in Italian sculpture*, London, Pindar Press, 2001.

BAKER-BATES CALVILLO 2018

Piers Baker-Bates, Elena Calvillo, *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, Boston, Brill, 2018.

BALDASSARRI 1983

Guido Baldassarri, «Acutezza» e «ingegno»: *teoria e pratica del gusto barocco*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Girolamo Arnaldi, vol. 4/1, *Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 223-247.

BALDASSARRI F. 2005

Francesca Baldassarri, *I pittori fiorentini a Roma dall'Anno Santo 1600 fino all'avvento del papato di Urbano VIII*, in *Luce e ombra: caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, a cura di Pierluigi Carofano, Pisa, Felici, 2005, pp. LXXIX-LXXXIX.

BANTI 1981

Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri. Vincenzo Giustiniani*, a cura di Anna Banti, Firenze, Sansoni, 1981.

BARBIERATO 2005

Federico Barbierato, *Luterani, calvinisti e libertini. Dissidenza religiosa a Venezia nel secondo Seicento*, «Studi Storici», 46, 3, 2005, pp. 797-844.

BARTALINI 1997

Roberto Bartalini, *Siena medicea: l'accademia di Ippolito Agostini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 3, 25, 1997, 4, pp. 1457-1530.

BARTALINI 1998

Roberto Bartalini, *Su Alessandro Casolani e ancora sull' "accademia" di Ippolito Agostini*, «Prospettiva», 87/88, 1998, pp. 146-156.

## BIBLIOGRAFIA

- BÉGUIN 1998  
 Sylvie Béguin, *Pour Jacob Bunel*, in *Claude Vignon en son temps*, a cura di Claude Mignot, Paola Bassani, Parigi, Klincksieck, pp. 83-86.
- BELLINI 1995  
 Paolo Bellini, *Dizionario della stampa d'arte: calcografi - silografi - litografi - stampatori - editori - movimenti artistici - scuole regionali e nazionali - riviste illustrate - tecniche*, Milano, Vallardi, 1995.
- BENOCCI 1989  
 Carla Benocci, *Ville cinquecentesche romane, sedi di collezioni artistiche: Villa Celimontana e Villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli*, Roma, Palombi, 1989.
- BENOCCI 1990  
 Carla Benocci, *Collezionismo archeologico e restauri alle sculture della Villa Aldobrandini a Roma dal XVII secolo ai giorni nostri*, «Xenia», 20, 1990, pp. 75-104.
- BENOCCI 2013  
 Carla Benocci, Orsini, Paolo Giordano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013.
- BENSI 2020  
 Paolo Bensi, *La tecnica del Caravaggio in rapporto ai procedimenti della pittura veneta*, in *Evidenza Caravaggio*, a cura di Roberta Lapucci, Roma, Etgraphiae, 2020, pp. 175-190.
- BENZONI 1996  
 Gino Benzoni, *Gonzaga, Ferdinando (duca di Mantova e dei Monferrato)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, 1996.
- BERTELLI 2023  
 Paolo Bertelli, *Un ritratto ritrovato di Vincenzo I Gonzaga: nuovi appunti sull'iconografia del quarto duca di Mantova*, Mantova, Publi Paolini, 2023.
- BERTI TOESCA 1952  
 Elena Berti Toesca, *Il Cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, «Nuova Antologia», LXXXVII, 1952, pp. 51-66.
- BERTOLOTI 1881  
 Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano, Hoepli, voll. 2, 1881.
- BERTOLOTI 1962  
 Antonino Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1962.
- BERTRAND DEWSNAP 2008  
 Anne Bertrand Dewsnap, *Les portraits italiens de Vouet: le langage pictural de l'âme*, in *Simon Vouet*, sous la direction de Blandine Chavanne, Domonique Jacquot, Adeline Collange, Paris, Hazan, 2008, pp. 39-48.
- BESCHI 1976  
 Luigi Beschi, *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, «Aquileia nostra», 47, 1967, pp. 1-44.
- BESOMI 1969  
 Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969.
- BESOMI 1988  
 Ottavio Besomi, *Fra i ritratti del Giovio e del Marino. Schede per la "Galeria"*, «Lettere italiane», XL, 1988, pp. 510-521.
- BETTI 2000  
 Gianluigi Betti, *Scrittori politici bolognesi nell'età moderna*, Genova, Name, 2000.



## BIBLIOGRAFIA

BETTI 2006

Gianluigi Betti, *Il processo per magia di un «bellissimo ingegno» nella Bologna del Seicento*, «Bruniana & Campanelliana», 12, 1, 2006, pp. 113-136.

BIONDI 1981

Albano Biondi, *Aspetti della cultura cattolica post-tridentina. Religione e controllo sociale*, Torino, Einaudi, 1981.

BOCCARDO 1988

Pietro Boccardo, *Gio. Carlo Doria e la serie degli Apostoli di G. C. Procaccini*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», Suppl. al num. 28-29-30, I-IV, 1988.

BOGGERO 1990

Franco Boggero, *Per la pittura genovese tra Cinque e Seicento: il percorso dell'«eretico» Cesare Corte*, «Arte Cristiana», 741, 78, 1990, pp. 417-434.

BOHN 1997

Babette Bohn, *I disegni di Giovan Luigi Valesio*, «Grafica d'arte», 8, 1997, pp. 29-35.

BOHN 2001

Babette Bohn, *Valesio, the Archiginnasio, and the first American at the University of Bologna*, «L'Archiginnasio», 96, 2001, pp. 1-16.

BOILLET 2011

Danielle Boillet, *Il testo e l'immagine: a proposito del doppio contributo di Giovanni Luigi Valesio a raccolte per nozze (1607-1622)*, *Line@editoriale*, Presses universitaires du Midi, 2011.

BOLOGNA 1983

Ferdinando Bologna, *Tre note caravaggesche*, «Prospettiva», 33/36, 1983, pp. 202-211.

BOLZONI 2016

Simone Bolzoni, *Connoisseurship e disegno: il caso della "compagnia" di Giuseppe Cesari d'Arpino*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di Stefan Albl, Alina Aggujaro, Roma, Artemide, pp. 65-84.

BOLZONI 2020

Simone Bolzoni, *Rome looking at Venice: the Zuccaro brothers and the "colorito" vs. "disegno" debate*, «Master drawings», 58, 2, 2020, pp. 169-194.

BONARDI 1987

Pietro Bonardi, *Alcune notizie su Fortuniano Sanvitale*, «Malacoda», 3, 14, pp. 31-44.

BONARDI 2003

Pietro Bonardi, *Fortuniano Sanvitale "delli Conti di Sala", letterato e pittore*, Sala Baganza, Editoria Tipolitotecnica, 2003.

BONNEFOIT 1997

Régine Bonnefoit, «*Aurum omnia vincit*», *Lo «Studiolo della Ricchezza» dell'umanista romano Antonio degli Effetti*, «Dialoghi di Storia dell'arte», 4/5, 1997, pp. 74-99.

BORZELLI 1898

Angelo Borzelli, *Il Cavalier Marino con gli artisti e la Galeria*, Napoli, Tipografia Cosmi, 1898.

BORZELLI NICOLINI 1911

Angelo Borzelli, Fausto Nicolini, *Epistolario*, «Scrittori d'Italia», Bari, Laterza, voll. 2., 1911.

BOSSAGLIA 1978

Rossana Bossaglia, *Castello, Castellino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, 1978.

BOYER 2016

Jean-Claude Boyer, *L'image d'un peintre et sa fabrication. Martin Fréminet héros de roman*,

## BIBLIOGRAFIA

- héraut de la peinture*, in *Henri IV: art et pouvoir*, sous la direction de Colette Nativel, Luisa Capodiecì, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, pp. 285-302.
- BREJON DE LAVERGNÉE 1980**  
 Arnould Brejon de Lavergnée, *Les portraits des poètes italiens par Simon Vouet et Claude Mellan à Rome*, «*Revue de l'art*», 13, 50, 1980, pp. 51-57.
- BREJON DE LAVERGNÉE 2020**  
 Arnould Brejon de Lavergnée, *Une hypothèse sur Simon Vouet et le poète Ansaldo Cebà (1565-1622)*, «*Viridarium novum*», 47, 2020, pp. 317-322.
- BRISTOT 1980**  
 Annalisa Bristot, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, «*Saggi e memorie di storia dell'arte*», 12, 1980, pp. 31-77.
- BRUGEROLLES GUILLET 2010**  
 Emmanuelle Brugerolles, David Guillet, *Lucas Kilian, dessinateur et graveur*, in *L'estampe au grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, sous la direction de Pere Fuhring, Barbara Brejon de Lavergnée, Marianna Grivel, Maxime Préaud, Paris Bibliothèque Nationale de France, 2010, pp. 79-96.
- BRUGNOLI 1957**  
 Maria Vittoria Brugnoli, *I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, «*Bollettino d'arte*», 4, 42, 1957, pp. 241-254.
- BRUNO 2006**  
 Silvia Bruno, *Lorenzo Azzolino e Giovan Battista Marino, amici di Andrea Boscoli*, «*Paragone*», 57, 3, 70, 2006, pp. 36-50.
- BRUNO 2020**  
 Silvia Bruno, *Vanni, Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2020.
- BURECA 2003**  
 Agostino Bureca, *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: dalla storia al restauro*, Roma, Gangemi, 2003.
- BURY 1990**  
 Michael Bury, *Giulio Sanuto. A Venetian Engraver of the Sixteenth Century*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1990.
- BURY 2001**  
 Michael Bury, *The Print in Italy: 1550-1620*, London, British Museum Press, 2001.
- BURY 2003**  
 Michael Bury, *Giulio Mancini and the organization of a print collection in early seventeenth-century Italy*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, edited by Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 79-84.
- BUTLER 1936**  
 Kathleen Theresa Butler, *Two unpublished letters of Giambattista Marino*, «*The Modern Language Review*», XXXI, 1936, pp. 550-555.
- CAFFARELLI 1959**  
 Filippo Caffarelli, *I Caffarelli*, Firenze, Mignani Bandettini, 1959.
- CAMPANINI 1993**  
 Maria Silvia Campanini, *Faberio, Lucio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, 1993.
- CANTAFIO CASAMAGGI 2003**  
 Valerio Cantafio Casamaggi, *I fratelli della "Marescialla d'Ancre": le alterne fortune di due fiorentini del Seicento*, «*Bollettino della Società di Studi Fiorentini*», 7/8, 2003, pp. 45-51.

## BIBLIOGRAFIA

### CAPPELETTI 2018

Francesca Cappelletti, *Caravaggio, il ritratto, il cavalier Marino: qualche riflessione per un nuovo collezionista?*, in *Il giovane Caravaggio: "sine ira et studio"*, a cura di Alessandro Zuccari, Roma, De Luca editori, 2018, pp. 132-137.

### CARACCIOLIO 2018

Daniela Caracciolo, *L'elogio dell'artista nella Roma barocca: il caso di Antonio Bruni*, «Storia della critica d'arte», 314, 2018, pp. 209-238.

### CARACCIOLIO 2023

Francesco Caracciolo, *Alessandro Maganza: pittore eccellentissimo della Controriforma a Vicenza. Le vicende di un pittore vicentino eclettico ed intraprendente (1548-1632)*, Messina, Di Nicolò edizioni, 2023.

### CARAMEL 1966

Luciano Caramel, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, Milano, Vita e pensiero, 1966.

### CARANDINI 1990

Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

### *Caravaggio e i Giustiniani*

*Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001.

### *Caravaggio e i letterati*

*Caravaggio e i letterati*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Laura Teza, Todi, Ediart, 2020.

### CARDERI 1968

Benedetto Carderi, *Caravaggio in Abruzzo?*, «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di studi abruzzesi», VI, 2-3, 1968, pp. 420-423.

### CARMINATI 2008

Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Padova, Antenore, 2008.

### CARMINATI 2010

Clizia Carminati, *Un ritratto del Cavalier Marino a Ravenna*, «Filologia & Critica», Roma, Salerno editrice, 2/3, 2010, pp. 217-226.

### CARMINATI 2012

Clizia Carminati, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti*, «Studi Secenteschi», Firenze, Leo S. Olschki Editore, LIII, 2012, pp. 313-341.

### CARMINATI 2013

Clizia Carminati, *Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi*, «Filologia & Critica», Salerno editrice, Roma, II, (maggio-agosto), 2013, pp. 219-238.

### CARMINATI 2016

Clizia Carminati, *Reti epistolari intorno a Marino (e a Chiabrera)*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario internazionale di Bergamo (11-12 dicembre 2014), a cura di Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Verona, Edizioni QuiEdit, 2016.

### CARMINATI 2020

Clizia Carminati, *Tradizione, imitazione, modernità: Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020.

## BIBLIOGRAFIA

### CARMINATI 2024

Clizia Carminati, *Stigliani, Vouet, Urbani VIII: percorsi di una canzone ecfrastica*, «Studi secenteschi», LXV, 2024, i.c.s.

### CARMINATI MORANDO 2021

Clizia Carminati, Simona Morando, *Un fascicolo autografo di rime del Marino*, «Studi secenteschi», LXII, 2021, pp. 277-281.

### CARRARA 2010

Eliana Carrara, *La fortuna delle Vite del Vasari tra Firenze, Modena e Roma nel primo Seicento: il caso dell'esemplare giuntino 29.E.4-6 della biblioteca Corsiniana*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno, (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008), a cura di Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 217-233.

### CARRARA 2012

Eliana Carrara, *Spigolature vasariane. Per un riesame delle "Vite" e della loro fortuna nella Roma di Primo Seicento*, «Meitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 1, 2012, pp. 155-184.

### CARRARA 2014

Eliana Carrara, *Ristretto delle bellezze delle città di Firenze. Giovanni de' Bardi*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

### CARROL 1976

Eugene Albert Carrol, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, New York-Londra, Garland, 2 voll., 1976.

### CARUSO 2002

Carlo Caruso, *Saggio di commento alla Galleria di G. B. Marino. 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», X, 2002, pp. 71-89.

### CARUSO 2006

Carlo Caruso, *Un'ipotesi per "La strage degli Innocenti" di Nicolas Poussin (Chantilly, Museo Condé)*, «Aprosiana», 13, 2006, pp. 17-26.

### CARUSO 2009

Carlo Caruso, *"Orrore" and "diletto": G.B. Marino's La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni*, «Letteratura & Arte», 7, 2009, pp. 101-115.

### CARUSO 2013

Carlo Caruso, *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

### CASTRONOVO 1977

Valerio Castronovo, *Il Piemonte*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di Valerio Castronovo, Silvio Lanaro, Piero Bevilacqua, Giorgio Mori, Maurie Aymard, Torino, Einaudi, vol. 1, 1977.

### CAUSA 2012

Stefano Causa, *Due episodi nella storia seicentesca di Fabrizio Santafede*, «Napoli nobilissima», 6, 3, 2012, 3/4, pp. 139-141.

### CAVARZERE 2018

Marco Cavarzere, *Libri eterodossi e mercato editoriale nella Venezia del Seicento*, «Ateneo veneto», 205, 17/1, 2018, pp. 110-124.

### CAVAZZINI 2004

Patrizia Cavazzini, *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento: collezionisti ordinari e mercanti*, «Quaderni storici», 39, 116 (2), 2004, pp. 353-374.

## BIBLIOGRAFIA

### CELLINI 2005

Marina Cellini, *Giovanni Laurentini detto l'Arrigoni (Sant'Agata Feltria, 1550 circa-Rimini, 1633)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosi Massari, Marina Cellini, Milano, Motta, 2005, pp. 186-197.

### CERASA 2010

Massimo Cerasa, *Milesi, Marzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010.

### CHAPPELL KIRWIN 1974

Miles Chappell, William Chandler Kirwin, *A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII*, «Storia dell'arte», 21, 1974, pp. 119-170.

### CHELAZZI DINI 1997

Giulietta Chelazzi Dini, *Pittura senese*, Milano, Motta, 1997.

### CHERCHI 1996

Paolo Cherchi, *Le metamorfosi dell'Adone*, Ravenna, Longo, 1996.

### CHERCHI 1998

Paolo Cherchi, *Polimattia di riuso: mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

### CHIESA 2019

Federica Chiesa, *Per un primo inquadramento delle lettere di Cesare Rinaldi*, in *“Testimoni dell'ingegno”: reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 261-324.

### CIAMPOLINI 2005

Marco Ciampolini, *Ventura Salimbeni: (Siena, 1569-1613)*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Marina Cellini, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Milano, Motta, 2005, pp. 370-393.

### CIAMPOLINI 2010

Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, Siena Nuova Immagine, 3 voll., 2010.

### CIERI VIA 2017

Claudia Cieri Via, *La Strage degli Innocenti dal racconto figurato al dramma barocco: variazioni sul tema*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di Francesca Baldassarri, Alessandro Agresti, Roma, Etgraphiae, 2017, pp. 139-148.

### CICALI 2013

Giulia Cicali, *La committenza di Concino Concini: riflessioni e prospettive di ricerca*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di Patrizia Agnorelli, Siena, Betti Editrice, 2013, pp. 55-64.

### CICALI 2015

Giulia Cicali, *Le florentin Francesco Bordoni, sculpteur des rois Henri IV et Louis XIII*, «ArtItalies», 21, 2015, pp. 98-107.

### CICERI 2016

Antonio Ciceri, *Maria Maddalena nell'immaginario culturale/devozionale del XVI secolo*, in *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, Milano, Skira, 2016, pp. 207-216.

### CLEOPAZZO 2021

Nicola Cleopazzo, *Alla corte di Matteo di Capua (1568 circa-1607), tra palazzi, arti e lettere: riflessioni e qualche aggiunta a margine di un libro recente*, «Storia della critica d'arte», 42, 2021, pp. 9-27.

### COCCHIARA 2010

Francesca Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano dei Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara (Padova), Il Prato Casa Edizioni, 2010.

## BIBLIOGRAFIA

- COCCHIARA 2011  
 Francesca Cocchiara, "in Spadaria al segno della Sorte": Francesco Valesio e l'editoria calcografica a Venezia tra Cinque e Seicento, «Venezia Cinquecento», 21, 2011, 42, pp. 149-230.
- COCCONI 2022  
 Giulia Cocconi, "Convenir nella maniera del Caravaggio": pittori e committenti tra Parma e Roma (1610-1622), Roma, Campisano Editore, 2022.
- COLANTUONO 1997  
 Anthony Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen: the politics and the rhetoric of painting in seventeenth-century Europe*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997.
- COLLOMB 2012  
 Anne-Laure Collomb, *Splendeurs d'Italie. La peinture sur pierre à la Renaissance*, Tour, Presses Universitaires François-Rabelais, 2012.
- COLOMBO 1993  
 Angelo Colombo, *Gli autografi torinesi di G. B. Marino*, «Philologica», II, 2-3, 1993, pp. 101-141.
- COLOMBO 1996  
 Angelo Colombo, "Ora l'armi scacciano le Muse", *Ricerche su Giovan Battista Marino (1613-1615)*, Roma, Archivio Guido IZZI, 1996.
- COLOMBO C. 1967  
 Carmela Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova, Casa Editrice Antenore, 1967.
- COLZANI 2021  
 Camilla Colzani, *Figino e i letterati. Un'ipotesi per il Ms. King's 323*, «Studi Secenteschi», LXII, 2021, pp. 125-137.
- COMINCINI 2010  
 Mario Comincini, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Sant'Angelo Lodigiano, In Curia Picta, 2010.
- CONTARINO 1989  
 Rosario Contarino, *Della Marra, Ferrante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, 1989.
- CORDELLIER 1988  
 Dominique Cordellier, *Martin Fréminet, «aussi savant que judicieux»: à propos des modèles retrouvés pour la Chapelle de la Trinité à Fontainebleau*, «Revue de l'art», 81, 1988, pp. 57-72.
- CORDELLIER 2010  
 Dominique Cordellier, *Toussaint Dubreuil. Louvre. Cabinet des Dessins*, Milan, 5 Continents Editions, 2010.
- CORNICE 1978  
 Alberto Cornice, *Casolani, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, 1978.
- CORRADINI 2010  
 Marco Corradini, *Tancredi e il cinghiale, Sfida, omaggio, parodia*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Mari Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, V&P, 2010, pp. 479-502.
- CORRADINI 2012  
 Marco Corradini, *In terra di letteratura: poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012.
- COSMA 2007  
 Alessandro Cosma, *Malombra, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, 2007.

## BIBLIOGRAFIA

- COSTELLO 1955  
Jane Costello, *Poussin's drawings for Marino and the new classicism: I. Ovid's Metamorphoses*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 18, 1955, pp. 296-317.
- CROPPER 1991  
Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, «Metropolitan Museum Journal», 26, 1991, pp. 193-212.
- CROPPER 1992  
Elizabeth Cropper, *Marino's "Strage degli Innocenti": Poussin, Rubens, and Guido Reni*, «Studi secenteschi», 33, 1992, pp. 137-164.
- DANESI SQUARZINA 1997  
Silvia Danesi Squarzina, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I*, «The Burlington Magazine», 139, 1997, pp. 766-791.
- DANESI SQUARZINA 2003  
Silvia Danesi Squarzina, *La Collezione Giustiniani*, Milano, Einaudi, 3 voll., 2003.
- DANESI SQUARZINA 2012  
Silvia Danesi Squarzina, *I Giustiniani, collezionisti di Caravaggio*, in *Roma al tempo di Caravaggio (1600-1630)*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia (16 novembre 2011-15 febbraio 2012), a cura di Rossella Vodret Adamo, Milano, Skira, 2012, pp. 235-249.
- DARGENT THUILLIER 1965  
Georgette Dargent, Jacques Thuillier, *Simon Vouet en Italie. Essai de catalogue critique*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 4, 1965, pp. 25-63.
- DE MIRANDA 2000  
Girolamo De Miranda, *Una quiete operosa: forma e pratica dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.
- DELCORNO 1963  
Carlo Delcorno, *Appunti per l'epistolario di G. B. Marino*, «Studi secenteschi», IV, 1963, pp. 83-108.
- DELCORNO 1975  
Carlo Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi Secenteschi», XVI, 1975, pp. 69-150.
- DELLA PERGOLA 1960  
Paola Della Pergola, *Gli inventari Aldobrandini*, «Arte antica e moderna», 12, 1960, pp. 425-444.
- DELLA PERGOLA 1962  
Paola Della Pergola, *Gli inventari Aldobrandini: l'inventario del 1682*, «Arte antica e moderna», 1962, pp. 316-322.
- DELLA PERGOLA 1963a  
Paola Della Pergola, *Gli inventari Aldobrandini: l'inventario del 1682; 2*, «Arte antica e moderna», 1963a, pp. 61-87.
- DELLA PERGOLA 1963b  
Paola Della Pergola, *Gli inventari Aldobrandini: l'inventario del 1682; 3*, «Arte antica e moderna», 1963b, pp. 175-191.
- DE MARCHI 2016  
Andrea De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj: catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2016.

## BIBLIOGRAFIA

- DE MIERI 2017  
Stefano De Mieri, *Santafede, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017.
- DE MIRANDA 1993  
Girolamo De Miranda, *Giambattista Marino, Virginio Orsini e Tommaso Melchiori in materiali epistolari inediti e dimenticati*, «Quaderni d'italianistica», XIV, 1, 1993, pp. 17-32.
- DENAROSI 2003  
Lucia Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma. Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- DE RENZI SPARTI 2007  
Silvia De Renzi, Donatella Livia Sparti, *Mancini, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, 2007.
- DE ROBERTIS 2013  
Antonetta De Robertis, *La vestizione di S. Chiara in un dipinto inedito di Cesare Corte*, «La Casana», 55, 2, 2013, pp. 30-33.
- DE ROBERTIS 2019  
Antonetta De Robertis, *Riflessi della pittura romana in due dipinti poco noti di Bernardo Castello*, «Ligures», 14-15 (2016-2017), 2019, pp. 53-66.
- DI MACCO 1984  
Michela Di Macco, *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica editrice, vol. 1, 1984, pp. 323-341.
- DIMIER 1926  
Louis Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1890), avec un épilogue allant jusqu'à nos jours*, Paris, Delagrave, 1926.
- DONADONO 2006  
Laura Donadono, *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, Gangemi Editore, 2006.
- DONATI 2022  
Andrea Donati, *Farnese e Aldobrandini: due modelli di corte a confronto*, in *Per un epistolario farnesiano*, a cura di Paolo Marini, Enrico Parlato, Paolo Procaccioli, Manziiana, Vecchiarelli, 2022, pp. 223-254.
- D'ONOFRIO 1963  
Cesare D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma, Staderini, 1963.
- D'ONOFRIO 1964  
Cesare D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, «Palatino», 8, pp. 15-20, 158-162, 202-2011.
- DOWNEY 2017  
Erin Downey, *Sculptures in Print: The «Galleria Giustiniana» as Exemplar and Agent of Taste*, in *Idols and museum pieces*, Paris, École du Louvre, 2017, pp. 19-34.
- DUCOS 2009  
Blaise Ducos, *Court Culture in France among the First Bourbons*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 83, 1-4, 2009, pp. 12-21.
- EBERT-SCHIFFERER 2012  
Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio, the artist and his work*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2012.



## BIBLIOGRAFIA

### ECONOMOPOULOS 2012

Harula Economopoulos, *Il cardinale Paolo Sfondrati committente di Giovanni Baglione*, in *Roma al tempo di Caravaggio*, a cura di Rossella Vodret, Milano, Skira, 2012, pp. 145-169.

### EICHE 1983

Sabine Eiche, *On the dispersal of Cardinal Bembo's collections*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 3, 1983, pp. 353-359.

### EMILIANI 2018

Andrea Emiliani, *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte*, Rimini, NFC edizioni, 2018.

### FABBRI 2014

Carlo Fabbri, *Concino Concini maresciallo d'Ancre: ascesa e caduta di un gentiluomo toscano alla corte di Francia (1600-1617)*, Firenze, Aska, 2014.

### FAGIOLO DELL'ARCO 1996

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *La vera "Galeria" del Cavalier Marino: l'apparato in morte (1625) nell'Accademia degli Humoristi*, «Strenna dei Romanisti», 57, 1996, pp. 293-303.

### FAILLA 2009

Maria Beatrice Failla, *Ludovico Brandin e la pittura di battaglia alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti, Savigliano, L'artistica Edizioni, 2009, pp. 78-79.

### FAIETTI 2005

Marzia Faietti, *Carte lascive e disoneste*, in *Mythologica et erotica: arte e cultura dall'antichità al secolo*, a cura di Ornella Casazza, Riccardo Gennaioli, Livorno, Sillabe, 2005, pp. 98-103.

### FAIETTI 2009

Marzia Faietti, *Carte lascive e disoneste di Agostino Carracci*, in *L'arte erotica del Rinascimento*, a cura di Michiaki Koshikawa, Seiyō Bijutsukan Kokuritsu, atti del colloquio internazionale (Tokyo, National Museum of Western Art), Tokyo, The Yomiuri Shim-bun, 2009, pp. 81-99.

### FALLANI 2001

Valentina Fallani, *Artisti-collezionisti nella Siena del Seicento*, «Proporzioni», 1, 2001, pp. 107-131.

### FALDI 1957

Italo Faldi, *Paolo Guidotti e gli affreschi della "Sala del Cavaliere" nel Palazzo di Bassano Romano di Sutri*, «Bollettino d'arte», 4, 42, 1957, pp. 278-295.

### FARINA 2002

Viviana Farina, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002.

### FASANO GUARINI 1960a

Elena Fasano Guarini, *Aldobrandini, Cinzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, 1960.

### FASANO GUARINI 1960b

Elena Fasano Guarini, *Aldobrandini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, 1960.

### FECI 2000

Simona Feci, *Bruni, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, 1972.

## BIBLIOGRAFIA

- FECI BORTOLOTTI 2001  
 Simona Feci, Luca Bortolotti, *Giustiniani, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, 2001
- FECI BORTOLOTTI BRUNI 2001  
 Simona Feci, Luca Bortolotti, Franco Bruni, *Giustiniani, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, 2001.
- FERRATINI 1976  
 Teresa Ferratini, *Bertusi (Bertuosio), Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, 1967.
- FERRO 2011  
 Roberta Ferro, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Liberinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di Andrea Spiriti, Milano, Franco Angeli editore, 2011, pp. 97-125.
- FERRO 2016a  
 Roberta Ferro, *Tessere di letteratura italiana in epistolari latini lombardi di inizio Seicento: Girolamo Bossi, Aquilino Coppini, Sigismondo Boldoni*, «Aevum», 90, 3, 2016, pp. 629-644.
- FERRO 2016b  
 Roberta Ferro, *Preti, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016.
- FERRO 2018a  
 Roberta Ferro *Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629): i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, a cura di Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi, Giuseppe A. Liberti, Pamela Palomba, Valentina Panarella, Aldo Stabile, Lorenzo Battistini, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-13.
- FERRO 2018b  
 Roberta Ferro, *Carteggi del tardo Rinascimento. Lettere di Giovan Battista Strozzi il Giovane e Girolamo Preti*, Pisa, ETS, 2018.
- FERRONI 2019  
 Alice Ferroni, *Restaurare Sinibaldo Scorza: tracce per una ricerca futura*, in *Conservazione e restauro della carta*, a cura di Luca Fiorentino, Gianni Carlo Sciolla, Alice Ferroni, Firenze, Edifir, 2019, pp. 63-70.
- FINOCCHI GHERSI 2015  
 Lorenzo Finocchi Ghersi, *La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini nella villa Monte Magnanapoli*, Verona, AFAT, 33, 2015, pp. 55-70.
- FIRPO 1979  
 Luigi Firpo, *Castelvetro, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, 1979.
- FIRPO 1981  
 Massimo Firpo, *Ciotti, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 25, 1981.
- FOGLIO 1979  
 Emiliana Foglio, *Un manoscritto autografo de "La Galeria" di Giovan Battista Marino*, «Lettere italiane», XXXI, 4, 1979, pp. 559-563.
- FONTANA 2018  
 Mauro Vincenzo Fontana, *L'officina del Cavaliere. La bottega del Pomarancio negli anni di Clemente VIII*, in *L'autunno della Maniera: studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di Michela Corso, Alessia Ulisse, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 87-84.

## BIBLIOGRAFIA

### FORLANI TEMPESTI 1971

Anna Forlani Tempesti, *Boscoli, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971.  
*Forme e vicende per Giovanni Pozzi*

*Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedroietta, Padova, Antenore, 1988.

### FRANCUCCI 2015

Massimo Francucci, *Giovan Giacomo Sementi tra Bologna e Roma*, «Paragone», 66, n. 123-124, 2015, pp. 21-35.

### FRASCAROLO 2013

Valentina Frascarolo, *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella “contrada di Porta Nova”: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo*, a cura di Lauro Magnani, Micaela Antola, Roma, Gangemi, 2013, pp. 101-116.

### FRASCAROLO 2017

Valentina Frascarolo, *Gio. Bapt. Paggius Genuensis F.: la Nobilissima scienza della pittura di Giovanni Battista Paggi*, «Venezia arti», 26, 2017, pp. 185-196.

### FRASCAROLO 2018

Valentina Frascarolo, *Disegno genovese: dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, Genova, Sagep editori, 2018.

### FRASCARELLI TESTA 2004

Dalma Frascarelli, Laura Testa, *La casa dell'eretico: arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2004.

### FULCO 1979

Giorgio Fulco, *Il sogno di una “Galeria”: nuovi documenti sul Marino collezionista*, «Antologia di belle arti», 3, 1979, pp. 84-99.

### FULCO 2001

Giorgio Fulco, *La “Meravigliosa” passione: studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001.

### FULCO 2010

Giorgio Fulco, *Documenti mariniani*, «Filologia e Critica», XXXV, 2010, pp. 369-450.

### FULCO 2011

Giorgio Fulco, *Marino e la tradizione figurativa*, «Filologia e Critica», XXXVI, 2011, pp. 413-433.

### FUMAROLI 1995

Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995.

### FURLOTTI 2012

Barbara Furlotti, *A Renaissance baron and his possessions: Paolo Giordano I Orsini, Duke of Bracciano (1541-1585)*, Turnhout, Brepols, 2012.

### FURLOTTI 2021

Barbara Furlotti, *Tutte le strade portano a Venezia: commercio e collezionismo antiquario nei territori della Serenissima*, in *La fabbrica del Rinascimento*, a cura di Guido Beltramini, Favide Gasparotto, Mattia Vinco, Edoardo Demo, Venezia, Marsilio Arte, 2021.

### FUSCONI 1978

Giulia Fusconi, *Il concettismo di Gabriello Chiabrera e le figurazioni simboliche di Bernardo Castello*, «Atti e memorie», atti del convegno (29-30 aprile 1978) Savona, Marco Sabatelli Editore, 1978, pp. 39-52.

## BIBLIOGRAFIA

FUSCONI 1988

Giulia Fusconi, *Gabriello Chiabrera: iconografia e documenti*, Genova, Sagep, 1988.

GABBARELLI 2017

Jamie Gabbarelli, *Cornelis Galle I between Genoa and Antwerp*, «Print Quarterly», 34, I, 2017, pp. 20-31.

GAGE 2009

Francis Gage, *Complexion and palette in Giulio Mancini's Theory of Beauty and his critique of Caravaggio*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari, 2009, pp. 391-423, 589-595.

GAGE 2016

Francis Gage, *Painting as medicine in early modern Rome: Giulio Mancini and the efficacy of art*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2016.

GANDOLFI 2020

Riccardo Gandolfi, «*Li copì in fretta per la gelosia che ne haveva*»: *Gaspare Celio e il disegno a Roma tra XVI e XVII secolo*, in *La scintilla divina*, a cura di Stefan Albl, Marco Simone Bolzoni, Roma, Artemide, 2020, pp. 39-61.

GALASSI 2000

Maria Clelia Galassi, *La Strage degli Innocenti di Giovan Battista Paggi per Gio. Carlo Doria: un abbozzo inedito e qualche ipotesi per una "nobile gara"*, in *L'arte nella storia*, a cura di Valerio Terraroli, Franca Varallo, Laura De Fanti, Milano, Skira, 2000, pp. 369-377.

GALASSI 2014

Maria Clelia Galassi, *L'underdrawing del disegno genovese: dentro la genesi dell'opera grafica attraverso l'esami nell'infrarosso*, Genova, De Ferrari, 2014.

*Galassia Ariosto*

*Galassia Ariosto: il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di Lino Bolzoni, Roma, Doncelli editore, 2017.

GALLETTI 2012

Sara Galletti, *Le palais du Luxembourg de Marie de Médicis (1611-1621)*, Paris, Picard, 2012.

GALLO 1992

Marco Gallo, *Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, «Storia dell'arte», 76, 1992, pp. 296-345.

GALLO 2013

Marco Gallo, *Piedi nudi sulla pietra. Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di San Pietro*, Roma, Gangemi Editore, 2013.

GALLO 2013b

Marco Gallo, *Per Monsignor Torquato Perotti, accademico humorista un collezionista della cerchia di Maffeo e Francesco Barberini*, «Valori tattili», 1, 2013, pp. 66-69.

GARDI 2011

Andrea Gardi, *Riflessioni sui primi Gelati (1588-1598)*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di Andrea Csillaghy, Antonella Rien Natale, Milena Romeso Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben, Lisa Gasparotto, Udine, Forum, voll. 2, 2011, pp. 423-434.

GAUNA 2017

Chiara Gauna, *La sfida delle stampe: Parigi-Torino 1650-1906*, Università degli studi di Torino, Torino, Editris, 2017.

## BIBLIOGRAFIA

### GAZZARA 2006

Loredana Gazzara, *Un'altra nota sul perduto ritratto di Giovan Battista Marino di mano del Caravaggio*, «Confronto», 6/7, 2006, pp. 77-95.

### GENOVESE 2014

Gianluca Genovese, "D'oro, d'argento, di rame et false": le "Medaglie" di Anton Francesco Doni, «Intersezioni», XXXIV, 1, 2014, pp. 35-52.

### *Geografia del collezionismo*

*Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di Olivier Bonfait, Michel Hochmann, Giuliano Briganti, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma (19-21 settembre 1996), Rome, École Française de Rome, 2001.

### GERI 2011

Lorenzo Geri, *L'epistola eroica in volgare: stratigrafie di genere seicentesco: da Giovan Battista Marino ad Antonio Bruni*, «Studi (e testi) italiani», *Miscellanea seicentesca*, 28, 2011, pp. 79-156.

### GIACHINO 2017

Luisella Giachino, Rossi, Gian Vittorio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, 2017.

### GINZBURG CARIGNANI 2000

Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli, 2000.

### *Giovanni Baglione (1566-1644)*

*Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di Stefania Macioce, Roma, Lithos, 2002.

### GIUNTA 2018

Fabio Giunta, *Tra retorica e pittura: la letteratura figurativa di Giovan Battista Marino*, in *La letteratura italiana e le arti, La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, a cura di Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi, Giuseppe A. Liberti, Pamela Palomba, Valentina Panarella, Aldo Stabile, Lorenzo Battistini, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-9.

### GHETTI 2018

Enrico Ghetti, *Spada, Leonello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, 2018.

### GRELLE IUSCO 1961

Anna Grelle Iusco, *I Crescenzi e l'Accademia di via S. Eustachio*, «Commentari», 12, 1961, pp. 120-138.

### GRELLE IUSCO 1989

Anna Grelle Iusco, *Francesco Villamena, Notizie biografiche*, in *Claude Mellan, gli anni romani*, a cura di Luigi Ficacci, Roma, Multigrafica, 1989, pp. 128-129.

### GRIFFITH 1989

Antony Griffith, *The print collection of Cassiano dal Pozzo*, «Print Quarterly», VI, 1989, pp. 3-10.

### GROOTVELD LAMAL 2014

Emma Grootveld, Nina Lamal, *Impious Heretics or Simple Birds? Alexander Farnese and Dutch Rebel in Post-Tassian Italian Poems*, «Quaderni d'italianistica», 35, 2014, pp. 63-97.

### GROSS 2022

Christoph Gross, *Folle chi crede agli occhi! Bewunderung und Verwunderung als affective*

## BIBLIOGRAFIA

- Konstituenten des ästhetischen Urteils bei Giambattista Marino*, in *Die Kunst des Urteils in und über Literatur and Kunst*, a cura di Peter Huon, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2022.
- GUGLIELMINETTI 1989  
 Marziano Guglielminetti, *Marino e l'editore veneziano Ciotti: o la parte del correttore nella trasmissione del testo*, in *Culture et professions en Italie (fin XVIe-debut XVIIe siècle)*, études réunies et présentées par Adeline Charles Fiorato, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 117-132.
- GUARDIANI 1987  
 Francesco Guardiani, *Marinismo e manierismo nella lirica di primo Seicento*, «Critica letteraria», 15, 1987, pp. 675-89.
- GUARDIANI MARTINI 1994  
 Francesco Guardiani, Alessandro Martini, *Il manierismo e Giovan Battista Marino*, «Colloquium Helveticum», XX, 1994, pp. 51-70.
- GUERRERI BORSOI 2002  
 Maria Barbara Guerreri Borsoi, *Greuter, Matthäus*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 2002.
- HABERT 2006  
 Jean-Pierre Habert, *Le Paradis de Tintoret: un concours pour le palais des Doges*, Catalogue de l'expositions, Milano, 5 Continents Edition, 2006.
- HASKELL 1985  
 Francis Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985.
- HEIDEMAN 1982  
 Johanna Elfriede Louise Heideman, *The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam, Academische Pers, 1982.
- HEIKAMP 1963  
 Detlef Heikamp, *Il "libro di debitori e creditori" di Andrea Boscoli*, «Proporzioni», IV, 1963, pp. 177-208.
- HEIKAMP 1966  
 Detlef Heikamp, *La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scià Abbās di Persia*, Milano, Mondadori, 1966.
- HOCHMANN 1988  
 Michel Hochmann, *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari: la réaction anti-vasarienne à la fin du XVI siècle*, «Revue de l'art», 80, 1988, pp. 64-71.
- HOCHMANN 1992  
 Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, École Française, 1992.
- HOCHMANN 1998  
 Michel Hochmann, *A propos de quelques collections de prélat; le goût pour les peintures vénitiens et Corrège à Rome à la fin du XVI siècle*, in *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoin Schnapper*, Parigi, Flammarion, 1998, pp. 277-284.
- HOCHMANN 2004  
 Michel Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peintures et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.

## BIBLIOGRAFIA

### HOCHMANN 2011

Michel Hochmann, *Venise et Paris, 1500-1700: la peinture vénitienne et la Renaissance et sa réception en France*, Actes de colloques de Bordeaux et de Caen (24-25 février 2006, 6 maggio 2006), Genève, Droz, 2011.

### HOCHMANN 2013

Michel Hochmann, *Hans Rottenhammer e Pietro Mera: cabinet paintings tra Venezia e Roma*, in *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, giornata di studio internazionale, Ferrara, Fondazione Ermitage Italia (12 settembre 2011), a cura di Carlo Cordato, Bernard Aikema, Treviso, ZeL Edizioni, 2013, pp. 90-103.

### *Il collezionismo d'arte a Venezia*

*Il collezionismo d'arte a Venezia: dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rosella Lauber, Stefaia Mason Rinaldi, Venezia, Marsilio, 2008.

### *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Stefania Mason Rinaldi, Linda Borean, Venezia, Marsilio, 2007.

### *Il giovane Tintoretto*

*Il giovane Tintoretto*, a cura di Roberta Battaglia, Paola Marini, Vittoria Romani, Venezia, Marsilio, 2018.

### *Il Manso ovvero de l'amicizia*

*Il Manso ovvero de l'amicizia: vita e cultura di un gentiluomo nella Napoli spagnola (1567-1645)*, a cura di Roberto Mondola, Pietro Giulio Riga, Chiara Allocca, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2021.

### *Il ritratto equestre di Giovan Carlo Doria*

*Il ritratto equestre di Giovan Carlo Doria e Palazzo Spinola di Pellicceria al tempo di Rubens*, a cura di Gianluca Zanelli, Genova, Sagep editori, 2023.

### *Il trionfo dei sensi*

*Il trionfo dei sensi: nuova luce su Mattia e Gregorio Preti*, a cura di Yuri Primarosa, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2019.

### *Inchiostro per colore*

«*Inchiostro per colore*», *arte e artisti in Pietro Aretino*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli Roma, Salerno editrice, 2019.

### *Intrecci virtuosi*

*Intrecci virtuosi*, a cura di Carla Chiummo, Antonio Geremicca, Patrizia Tosini, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017.

### IOVINE 2021

Maria Fiammetta Iovine, *L'Adone e gli Umoristi tra censura e difesa da un codice Vaticano appartenuto a Girolamo Aleandro. Con il ritrovamento di alcune proposte di correzione del poema mariniano e una censura anonima della prima epistola eroica di Antonio Bruni*, «Studi secenteschi», LXII, 2021, pp. 55-121.

### IOVINE 2022

Maria Fiammetta Iovine, *L'Académie des Humoristes. Savoir et pouvoir dans la Rome baroque*, Thèse de doctorat, Université Rabdoud de Nimègue, Université de Toulouse II, soutenue publiquement le 7 juin 2022.

### ISEPPI TOMEI 2022

Giulia Iseppi, Beatrice Tomei, «*Humanista delle tele*»: *Guido Reni pittore dei poeti*, Roma, Campisano, 2022.

## BIBLIOGRAFIA

JULLIAN 1959

René Jullian, *Un portrait du Cavalier Marino au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, «Bulletin des musées lyonnais», 2, 4, 1959, pp. 53-65.

JUŘEN 2002

Vladimir Juřen, *Cigoli et Marino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2002, pp. 510-517.

KLIEMANN 2001

Julian Kliemann, *Il bersaglio dell'arte. La Caccia di Diana di Domenichino nella Galleria Borghese*, Roma, Artemide Edizioni, 2001.

*L'arme e gli amori*

*L'arme e gli amori: la poesia di Ariosto, Passo e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001.

LAFRANCONI 1998

Matteo Lafranconi, *Antonio Tronsarelli: a Roman collector of the late Sixteenth Century; documents for the history of collecting*, «The Burlington Magazine», 140, 1998, pp. 537-550.

LAFRANCONI 2003

Matteo Lafranconi, *A Roman collector of the late Sixteenth Century: Antonio Tronsarelli, in Collecting prints and the drawings in Europe, c. 1500-1750*, edited by Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 55-78.

*La Grande Galleria*

*La Grande Galleria: spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Franca Varallo, Maurizio Vivarelli, Roma, Carocci editore, 2019.

LAIENA TOMEI 2024

Serena Laiena, Beatrice Tomei, *Cronache romane di fine Cinquecento: arti, storia e spettacoli attorno all'Accademia degli Umoristi*, «Studi secenteschi», LXV, pp. 133-198.

*La «Meravigliosa» passione*

*La «Meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001.

LANDI 2017

Marco Landi, *Ecfrasi mariniane: La Galeria nell'autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino*, «L'Ellisse: studi storici di letteratura italiana», XII, 1, 2017, pp. 145-212.

*La présence des Bourbons en Europe*

*La présence des Bourbons en Europe*, actes de la table ronde (Institut Cervantès, Paris, 1er décembre 2000, École normale supérieure, Paris, 2 décembre 2000), sous la direction de Lucien Bély, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

LAZZARINI 2011

Andrea Lazzarini, *Una testimonianza di Tommaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 40, 1, 2011, pp. 73-85.

LAZZARINI 2019

Andrea Lazzarini, *Tassoni, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, 2019.

*Le accademie a Roma nel Seicento*

*Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Emilio Russo, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2020.



## BIBLIOGRAFIA

### LECOEUR 2006

Daniel Lecoœur, *Daniel Dumonstier: 1574-1646*, Paris, Arthena, 2006.

### *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*

*Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Giovanni Romano, Anna Maria Bava, Torino, Editris, 1995.

### *Le Collezioni Gonzaga*

Barbara Furlotti, *Le Collezioni Gonzaga: il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

### *Lectura Marini*

*Lectura Marini: l'Adone letto e commentato da Guido Baldassarri*, a cura di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989.

### LEE 1993

Mary Alice Lee, "Hic domus": *The Decorative Programme of the Sala Barberina in Rome*, dissertation submitted to The Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1993.

### *Le magnificenze del XVII-XVIII secolo*

*Le magnificenze del XVII-XVIII secolo alla Biblioteca reale di Torino*, a cura di Giovanna Giacobello Bernard, Andreina Griseri, Milano, Electa, 1999.

### *Le meraviglie del mondo*

*Le meraviglie del mondo: le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Anna Maria Bava, Enrica Pagella, Genova Sagep editori, 2016.

### LEONE DE CASTRIS 1991

Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606: l'ultima maniera*, Napoli, Electa, 1991.

### LEONE DE CASTRIS 1996

Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573: fasto e devozione*, Napoli, Electa, 1996.

### LEONE DE CASTRIS 2005

Pierluigi Leone de Castris, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, «Napoli nobilissima», 5, 6, 2005, pp. 161-178.

### LEPRI 2011

Valentina Lepri, *L'editore Giovan Battista Ciotti tra mercato e politica*, «Actum Luce», Lucca, Istituto Storico Lucchese, 40, 1/2, 2011, pp. 413-428.

### LEPSCHY 1998

Anna Laura Lepschy, *Davanti a Tintoretto: una storia del gusto attraverso i secoli*, Venezia, Marsilio, 1998.

### *Les Arts au temps d'Henri IV*

*Les Arts au temps d'Henri IV*, actes du colloque (20 et 21 septembre 1990, Château de Fontainebleau), Pau, Biarritz, 1992.

### LEUSCHNER 1999

Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta's Drawings for a "Gerusalemme Liberata"*, «Master Drawings», 37, 2, 1999, pp. 138-155.

### LEUSCHNER 2003

Eckhard Leuschner, *Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Contest of Roman Printmaking ca. 1600*, in *The Art Market in Italy. 15th-17th Centuries*, a cura di Marcello Fantoni, Louisa Chevalier Matthew, Sara F. Matthews-Grieco, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, pp. 65-75.

## BIBLIOGRAFIA

### LEUSCHNER 2005

Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta: Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, Michel Imhof Verlag, 2005.

### *Le virtuose adunanze*

*Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVII secolo*, a cura di Clizia Gurrieri, Ilaria Bianchi, Avellino, Edizioni sinestesie, 2015.

### *Libri e album di disegni 1550-1800*

*Libri e album di disegni 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, Roma, De Luca editori d'arte, 2018.

### *Linee, lumi et ombre finte*

*Linee, lumi et ombre finte. Disegni dei maestri genovesi tra '500 e '700*, a cura di Valentina Frascarolo, Chiara Vignola, Novi Ligure, Comune di Novi Ligure, 2016.

### LO CONTE 2021

Angelo Lo Conte, *The Procaccini and the business of painting in early modern Milan*, York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

### LOFANO 2014

Francesco Lofano, *Accademie e collezioni: considerazioni sulle dimore di due aristocratici letterati nella Napoli di prima metà del XVII secolo*, «Letteratura & arte», 12, 2014, pp. 55-88.

### LONGHI 1957

Roberto Longhi, *Una traccia per Filippo Napoletano*, «Paragone», VIII, 95, 1957, pp. 33-62.

### LUCIOLI 2013

Francesco Luciola, *Amore punito e disarmato: parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2013.

### LUCCIONI 2014

Lorena Luccioni, *Residenze storiche a Filottrano*, Firenze, Altralinea Edizioni, 2014.

### LUKEHART 2012

Peter M. Lukehart, *Ut icona poesis: Gabriello Chiabrera, Bernardo Castello, and the Sacro Volto of Genoa*, in *Gift in return*, edited by Melinda Schlitt, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2012, pp. 363-392.

### LUZIO 1974

Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Roma, Bardi editore, [I ed. 1913], 1974.

### MACCHERINI 1997

Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, «Prospettiva», LXXXVI, 1997, pp. 71-92.

### MACCHERINI 1999

Michele Maccherini, *Novità su Bartolomeo Manfredi nel carteggio familiare di Giulio Mancini: lo "Sdegno di Marte" e i quadri di Cosimo II granduca di Toscana*, «Prospettiva», 1999, pp. 131-141.

### MACCHERINI 2005

Michele Maccherini, *Giulio Mancini. Committenza e commercio di opere d'arte fra Siena e Roma*, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Squarcialupi), a cura di Bruno Santi e Claudio Strinati, Siena, Protagon Editori, 2005, pp. 393-401.

## BIBLIOGRAFIA

- MACIOCE 2023  
Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti, 1532-1724*, Roma, Bozzi, [III ed. aggiornata], 2023.
- Maestri genovesi in Piemonte  
*Maestri genovesi in Piemonte*, a cura di Paola Astrua, Anna Maria Bava, Carlenrica Spanzigati, Torino, Allemandi, 2004.
- MAFFEI 2004  
Sonia Maffei, *Tortuose storie di parole e immagini: un'impresa di Anton Francesco Doni*, «Bollettino Roncioniano», Prato, IV, pp. 5-18.
- MAGINI 2000  
Alessandro Magini, *Giovanni Bardi de' Conti di Vernio e la Camerata Fiorentina*, in "Per un regale evento". *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 5 ottobre - 30 novembre 2000), pp. 121-144.
- MAGISTER 2020  
Sara Magister, *Caravaggio: il vero Matteo. I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma: storia e significato*, Roma, Campisano editore, 2020.
- MALANIMA 1983  
Paolo Malanima, *Corsi, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, 1983.
- MAMONE 2021  
Sara Mamone, *Una graziosa principessa da maritare. Maria de' Medici e il ritratto di Ottavio Leoni (tra gli altri)*, «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», 71, 85, 2021, pp. 109-121.
- MANDARANO 2010  
Nicolette Mandarano, "Morte in si bel viso è bella": *Giovan Battista Marino, Alessandro Turchi e l'iconografia della Morte di Adone*, «Notizie da Palazzo Albani», 38, pp. 53-60.
- MANNO 1879  
Antonio Manno, *I principi Savoia amatori d'arte*, Torino, Stamperia Reale di G. B. Paravia e Comp., 1879.
- MANNO 1895  
Antonio Manno, *Il patriziato subalpino: notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, Firenze, Stabilimento Giuseppe Civelli, 1895.
- MANZITTI 2015a  
Anna Manzitti, *Luciano Borzone: 1590-1645* Genova, Sagep Editori, 2015.
- MANZITTI 2015b  
Anna Manzitti, *Luciano Borzone: pittore vivacissimo nella Genova di primo Seicento*, Genova, Sagep Editori, 2015.
- MARINI 2001  
Maurizio Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma, Newton & Compton, 2001.
- MARINI 2003  
Maurizio Marini, *Michelangelo da Caravaggio, Gaspare Murtola e la chioma avvelenata di Medusa*, Venezia, Marsilio, 2003.
- MARINI 2004  
Maurizio Marini, *Caravaggio, Murtola e "la chioma avvelenata di Medusa"*, «Artibus et Historiae», 25, 49, 2004, pp. 175-184.
- MARINELLI 2008  
Sergio Marinelli, *L'altalena del genio: Alessandro Maganza*, in *L'attenzione e la critica*, a

## BIBLIOGRAFIA

- cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Augusto Gentili, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 209-215.
- Marino e il Barocco**  
*Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, atti di convegno (Basilea, 7-9 giugno 2007), a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- Marino e l'arte tra Cinque e Seicento**  
*Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, a cura di Emilio Russo, Patrizia Tosini, Andrea Zezza, Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, («L'Ellisse», XIV), 2021.
- MARITI 2013**  
 Luciano Mariti, *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, «Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», 34, 2013, pp. 75-142.
- MARSILI 2002**  
 Marcella Marsili, *Graziani, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, 2002.
- MARTINELLI 1959**  
 Valentino Martinelli, *Cristoforo Stati e il gruppo di "Venere e Adone"*, «Rivista d'arte», 32, 1959, pp. 233-242.
- MARTINI 2013**  
 Elisa Martini, *Il Tasso istoriato. La "Gerusalemme" tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti di Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Daniela Caracciolo, Massimiliano Rossi, atti del convegno di studi (20-21 settembre 2012), Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 213-231.
- MARTINONI 1983**  
 Renato Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale: politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Antenore, 1983.
- MARZULLO 2019**  
 Giacomo Marzullo, *La raccolta di lettere di Ottavio Rossi*, in «*Testimoni dell'ingegno*»: reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento, a cura di Clizia Carminati, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 325-356.
- MASON RINALDI 1972**  
 Stefania Mason Rinaldi, *Disegni preparatori per dipinti di Jacopo Palma il Giovane*, «Arte veneta», 26, 1972, pp. 92-110.
- MASON RINALDI 1973**  
 Stefania Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, «Arte veneta», 27, 1973, pp. 125-143.
- MASON RINALDI 1992**  
 Stefania Mason Rinaldi, *Una coppia di amanti fra mito e allegoria: addenda a Palma il Giovane*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 33, 1992 pp. 209-216.
- MATARRESE 2002**  
 Ornella Matarrese, *Precisazioni sulla produzione grafica di Alessandro Maganza e della sua bottega*, in *Disegni del Veneto fra Cinque e Seicento*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Calepino di disegni, 2002, pp. 47-90.
- MATT 2002**  
 Luigi Matt, *Grillo, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, 2002.
- MATTOZZI 1989**  
 Ivo Mattozzi, «*Mondo del libro*», e *decadenza a Venezia (1570-1730)*, «Quaderni storici», 24, 72, 1989, pp. 743-786.

## BIBLIOGRAFIA

### MAUGERI 1984

Vincenza Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento*, «Musei ferraresi», 13/14, 1984, pp. 59-70.

### MAUGERI 1997

Vincenza Maugeri, *Fialetti, Odoardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 47, 1997.

### MAZZETTI DI PIETRALATA 2007

Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Dal nord Europa al Mediterraneo: i palazzi Giustiniani di Roma e Bassano nel Seicento, crocevia di incontri artistici*, in *Bassano Romano-Chios: antichi legami e nuovi percorsi nello spirito europeo*, atti del convegno internazionali di studi (6-10 settembre 2006), a cura di Enrico Giustiniani e Paraskevi Papacosta, Roma, 2007, pp. 87-94.

### MCLEAN 2013

Ian McLean, *Ciotti and Plantin. Italy, Antwerp and the Frankfurt Book Fair in autumn 1587*, «La Bibliofilia», 115, 1, 2013, pp. 135-146.

### MEIJER 1996

Bert W. Meijer, *Per Pietro Malombra disegnatore e per Ascanio Spineda*, «Arte veneta», 49, 1996, pp. 30-35.

### MEIJER 2000

Bert W. Meijer, *Pietro Mera e le Metamorfosi di Ovidio*, in *L'arte nella storia*, a cura di Valerio Terraroli, Franca Varallo, Laura De Fanti, Milano, Biblioteca d'arte Skira, 2000, pp. 275-283.

### MERLIN 1991

Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei: la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele*, Torino, SEI, 1991.

### MÉROT 2022

ALAIN MÉROT, *Poussin: le peintre et le poète*, Paris, Klincksieck, 2022.

### METLICA 2007

Alessandro Metlica, *Ecfrasis e Tecnomachia. Il mito di Anfione nella poesia di Marino*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 165, 2007, pp. 401-418.

### METLICA 2020

Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace: Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, Il Mulino, 2020.

### MIGLIORATO 2005

Alessandra Migliorato, *Un'aggiunta al catalogo di Giovan Battista Caccini, scultore e architetto fiorentino*, «Commentari d'arte», 7/8, 2005, pp. 78-90.

### Mito - movimento - meraviglia

*L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito - movimento - meraviglia*, atti del convegno internazionale, (Humboldt-Universität zu Berlin, 1-2 luglio 2019), a cura di Roberto Ubbidiente, Roma, Aracne editrice, 2021.

### MORANDOTTI 1997

Alessandro Morandotti, *Scarsellino fra ideale classico e maniera internazionale*, «Arte a Bologna», 4, pp. 27-48.

### MORETTI 2015

Massimo Moretti, *Committenti, intermediari e pittori tra Roma e Venezia attorno al 1600: i ritratti di Domenico Tintoretto per il nunzio Graziani e una perdita "Pentecoste" di Palma il giovane per Fabio Biondi*, «Storia dell'arte», 141, 41, 2015, pp. 21-42.

### MORETTI 2017

Raffaele Moretti, *Salimbeni, Alessandro, detto Ventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, 2017.

## BIBLIOGRAFIA

### MORETTI 2018

Massimo Moretti, *Antonio Maria Graziani e le fatiche della carriera. L'altare di famiglia a Sansepolcro e la commissione dell'«Assunta» a Palma il Giovane*, «Storia dell'arte», 2, 2018, pp. 19-68.

### MORRA 2012

Eloisa Morra, *L'arte di descrivere. Su alcuni aspetti della storia della ricezione di Tintoretto tra Cinque e Seicento*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», 41, 3, 2012, pp. 81-108.

### MORSELLI 2012

Raffaella Morselli, *Guido Reni da Bologna a Roma e ritorno*, in *Roma al tempo di Caravaggio*, a cura di Rossella Vodret, Milano, Skira, 2012, pp. 285-293.

### MORSELLI 2015

Raffaella Morselli, «*Francesco Purbis fiamengo*» al servizio di Vincenzo I Gonzaga, in *La corona del principe: iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga. Saggi in memoria di Cesare Mozzarelli*, a cura di Chiara Continisio, Mantova, Il Rio, 2015, pp. 88-107.

### MORSELLI 2018a

Raffaella Morselli, *Il «Lamento di Arianna» di Guido Reni*, «Storia della critica d'arte», 2018, pp. 239-275.

### MORSELLI 2018b

Raffaella Morselli, *Francesco Albani e altri «giovani di grand'aspettazione a Roma»*. Dinamiche di aggregazione di un gruppo di artisti bolognesi, in *Roma e gli artisti stranieri: integrazione, reti e identità (XVI-XX)*, a cura di Ariane Varela Braga, Thomas-Leo True, Roma, Artemide, 2018, pp. 141-154.

### MORUCCI 2018

Valerio Morucci, *Baronial patronage of music in early modern Rome*, London, New York, Routledge, 2018.

### MUSI 1996

Aurelio Musi, *Mercanti genovesi nel regno di Napoli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1996.

### MUTINI 1976

Claudio Mutini, *Capponi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, 1976.

### NALEZYTY 2017

Susan Nalezty, *Considered judgement and prestigious provenance Bartolomeo della Nave's acquisitions from the collection of Pietro Bembo*, in *Early Modern Merchants as Collectors*, edited by Christina M. Anderson, London, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017, pp. 100-114.

### NALEZYTY 2021

Susan Nalezty, *The social life of Bartolomeo della Nave's art collection in Seicento Venice*, «Journal of the history of collections», 22, 2, 2021, pp. 175-186.

### NARDONE 2018

Jean-Luc Nardone, *La Miscellanea dell'Accademia degli Umoristi (ms. San Pantaleo 44) de la Bibliotheque Nationale de Rome: sur les notions d'oeuvre collective et d'oeuvre collectif au XVII siècle*, Le Verger - bouquet XIII, 2018.

### Napoli, Genova, Milano

*Napoli, Genova, Milano: scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, atti di convegno (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di Lauro Magnani, Ales-

## BIBLIOGRAFIA

- sandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno, Milano, Scalpendi, 2020.
- NATALUCCI 1969  
 Mario Natalucci, *Filottrano nella storia*, Filottrano, Città di Castello, Arti Grafiche, 1969.
- Natura-cultura*  
*Natura-cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 5-8 ottobre 1996), a cura di Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi, Attilio Zanca, Firenze, Olschki, 2000.
- NESI MEONI 2019  
 Alessandro Nesi, Carlo Meoni, *Il giovane Andrea Boscoli*, Firenze, Maniera, 2019.
- NEWCOME-SCHLEIER 1985  
 Mary Newcome-Schleier, *Castiglione's teacher Giovanni Battista Paggi*, «Paragone», 36, 419/423, 1985, pp. 193-201.
- NEWCOME-SCHLEIER 1991  
 Mary Newcome-Schleier, *Drawings by Paggi, 1577-1600*, «Antichità viva», 30, 4/5, 1991, pp. 14-23.
- NEWCOME-SCHLEIER 1995  
 Mary Newcome-Schleier, *Drawings and paintings by G. B. Paggi*, «Antichità viva», 34, 1/2, 1995, pp. 14-21.
- NICHOLS 1996  
 Tom Nichols, *Tintoretto, "pretezza", and the "poligrafi": a Study of the Literary and Visual Culture of Cinquecento Venice*, «Renaissance Studies», X, 1, 1996, pp. 72-100.
- NICHOLS 1999  
 Tom Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity*, London, Reaktion Books, 1999.
- NICOLACI 2011  
 Michele Nicolaci, *Sul naturalismo di Giovanni Baglione. Il Cristo in meditazione sulla Passione del 1606*, «Roma moderna e contemporanea», 2, 2011, pp. 487-508.
- NICOLACI 2014  
 Michele Nicolaci, *Giulio Mancini critico e collezionista: considerazioni intorno al suo inventario dei beni*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento protagonisti e comprimari*, a cura di Francesca Parrilla, Roma, Campisano, 2014, pp. 59-77.
- NICOLACI 2017a  
 Michele Nicolaci, *Giovanni Baglione in bianco e nero: inediti del pittore dalle fototeche pubbliche e private*, in *Atti delle giornate di studi "Caravaggio e i suoi"*, a cura di Pierluigi Carofano, 2017, pp. 33-57.
- NICOLACI 2017b  
 Michele Nicolaci, *Giovanni Baglione nelle Marche*, in *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Deplpriori, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 45-61.
- NICOLACI 2018  
 Michele Nicolaci, *Aggiornamenti e nuove proposte per Paolo Borghese Guidotti tra Roma e Lucca*, in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, a cura di Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer, Michele Nicolaci, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 32-47.
- NOVELLI 1971  
 Maria Angela Novelli, *Bononi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, 1971.

## BIBLIOGRAFIA

### O'NEIL 2002

Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

### OBERHUBER 1999

Konrad Oberhuber, *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova-Vienna, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di Konrad Oberhuber, Achim Gnann, Milano, Electa, 1999, pp. 17-29.

### ORBAAN 1920

Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Società Romana di Storia Patria, Roma, 2 voll., 1920.

### ORLANDO 2022

Anna Orlando, *Il ritrovato ritratto di Bernardo Castello a Gabriello Chiabrera*, in *Il tempio delle arti*, a cura di Laura Stagno, Daniele Sanguineti, Lauro Magnani, Genova, Sagep editori, 2022, pp. 409-413.

### PACELLI 2013

Vincenzo Pacelli, *Questioni metodologiche, nuove proposte e qualche puntura sul primo Seicento a Napoli*, «Studi di storia dell'arte», 24, 2013, pp. 189-236.

### PALMA 1985

Adriana Palma, *Disegni di Pietro Malombra*, «Arte veneta», 38, 1985, pp. 72-78.

### PANOFSKY 1933

Erwin Panofsky, *Der gefesselte Eros*, Oud-Holland, Leiden, 1933.

### PANZARIN 2000

Francesca Panzarin, *Il collezionismo inglese a Venezia nel Seicento: Henry Wotton letterato, agente, collezionista, mecenate e il suo rapporto con Odoardo Fialetti*, «Arte in Friuli, arte e Trieste», 20, 2000, pp. 37-60.

### PAPI 1993

Gianni Papi, *Orazio Borgianni*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1993.

### PAPI 2006

Gianni Papi, *La "schola" del Caravaggio: dipinti della Collezione Koelliker*, Milano, Skira, 2006.

### PAPI 2018

Gianni Papi, *Senza più attendere a studio e insegnamenti: scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli, aststudiopaparo, 2018.

### PAPI 2020

Gianni Papi, *Un misto di grano e di pula: scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Roma-Napoli, editori paparo, 2020.

### PAPI F. 2011

Federica Papi, *Nuovi studi e considerazioni su due dipinti del Cavalier d'Arpino, l'Ecce Homo di Baglione, il San Giovannino Borghese di Caravaggio e una versione romana della Fiasca di Forlì*, «Roma moderna e contemporanea», 19, 2, 2011, pp. 509-532.

### Parola all'immagine

*Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2019.

### PAUNET 2015

Marianne Paunet, *La Compagnie de Jésus: de la chapelle du château de Fontainebleau au*



## BIBLIOGRAFIA

- retable de l'église de la maison professe à Paris*, in *La fabrique des saintes images. Rome-Paris (1580-1660)*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 2 avri-29 juin 2015), sous la direction de Louis Frank, Philippe Malgouyres, Paris, Louvre Éditions d'Art, 2015, pp. 170-175.
- PEARSALL SMITH 1907  
 Logan Pearsall Smith, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon Press, 2 voll., 1907.
- PEGAZZANO 2009  
 Donatella Pegazzano, *Musica e scultura: l'Orfeo di Cristoforo Stati e l'Euridice fiorentina del 1600*, «Ricerche di storia dell'arte», 98, 2009, pp. 81-89.
- PEGAZZANO 2010  
 Donatella Pegazzano, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento: la famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze, Edifir, 2010.
- PEGAZZANO 2019  
 Donatella Pegazzano, *Stati, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, 2019.
- PEDROIA 1997  
 Luciana Pedroia, *Un ignoto corrispondente del Marino: Annibale Mancini, "pittore d'istorie"*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, I, 1997, pp. 371-380.
- Peiresc et l'Italie*  
*Peiresc et l'Italie*, actes du colloque international (Naples, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Palazzo Serra di Cassano, 23-24 giugno 2006), Paris, Baudry, 2009.
- PELLICCIARI 1984  
 Armanda Pellicciari, *Giovan Giacomo Sementi, allievo di Guido Reni*, «Bollettino d'arte», 6, 24, 1984, pp. 25-40.
- PELLICCIARI 2012  
 Armanda Pellicciari, *Il carattere cosmopolita della scuola di Guido Reni: alcuni inediti di Sementi, Gessi e Desubleo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 347-369.
- PELLIZZER 1993  
 Sonia Pellizzer, *de' Medici, Eleonora (duchessa di Mantova)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, 1993.
- PEPPER 1971a  
 Stephen D. Pepper, *Guido Reni's Roman account book: I, the account book*, «The Burlington magazine», 113, 1971, pp. 309-317.
- PEPPER 1971b  
 Stephen Pepper, *Guido Reni's Roman account book: II, the commissions*, «The Burlington magazine», 113, 1971, pp. 372-386.
- PEPPER 1983  
 Stephen Pepper, *Bacchus and Ariadne' in the Los Angeles County Museum: the 'Scherzo' ad artistic mode*, «The Burlington magazine», 125, 1983, pp. 68-74.
- PEPPER 1992  
 Stephen Pepper, *Guido Reni's Davids: The Triumph of Illumination*, «Artibus et historiae», 25, 1992, pp. 129-144.
- Per la Galeria*  
 Giorgio Fulco, *Per la Galeria del Marino*, (ined.), Centro Pio Rajna di Roma, cc. sciolte.

## BIBLIOGRAFIA

- Per Giorgio Fulco: in memoriam*  
*Per Giorgio Fulco: in memoriam*, «Filologia e critica» (fascicolo speciale), Roma, Salerno editrice, 2010.
- PERICOLO 2002  
 Lorenzo Pericolo, *Le "fantasiette" di Nicolas Poussin per Giovan Battista Marino*, «Critica d'arte», 8, 64, 12, 2002, pp. 35-45.
- PERICOLO 2003  
 Lorenzo Pericolo, *"smoderato piacer termina in Doglia": sul "Trionfo d'Ovidio" della Galleria Corsini, attribuito a Nicolas Poussin*, «Annuali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere», 4, 2003, pp. 263-292.
- PERICOLO 2008  
 Lorenzo Pericolo, *Caravaggio's The Cardsharps and Marino's "Gioco di primera" a case of intertextuality?*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 53, 2008, pp. 129-152.
- PERINI 1990  
 Giovanna Perini, *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.
- PERINI 1995  
 Giovanna Perini, *Ut pictura poesis: l'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in *Italian academies of the Sixteenth Century*, edited by David Sanderson Chambers, London, Warburg Institute Colloquia, 1995, pp. 113-126.
- PERINI 2003  
 Giovanna Perini, *Poems by bolognese Painters from the Renaissance to the Late Baroque*, in *Poetry on Art: Renaissance to Romanticism*, a cura di Thomas Frangenberg, Donington, Shaun Tyas, 2003.
- PERINI 2020  
 Giovanna Perini, *Pittura e poesia, arti sorelle nella Bologna rinascimentale e barocca*, «Letteratura & Arte», 18, 2020, pp. 67-80.
- Percorsi caravaggeschi*  
*Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Rosanna Arena, Torino, Fondazione CRT, 1999.
- Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*  
*Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di Angela Guidotti, Massimiliano Rossi, Roma, Maria Pacini Fazzi editore, 2000.
- PEROTTO 1986  
 Enrico Perotto, *Barocco "moderato". Girolamo Borsieri poeta e critico della letteratura*, «Studi Secenteschi», XXVII, 1986, pp. 219-248.
- PERRELLA 1973  
 Nicolas J. Perrella, *The critical fortune of Battista Guarini's Il pastor Fido*, Firenze, L. S. Olschki Editore, 1973.
- PESENTI 1986  
 Franco Renzo Pesenti, *La pittura in Liguria artisti del primo Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986.
- PIAI 1995  
 Andrea Piai, *Proposte per Pietro Malombra disegnatore*, «Arte documento», 8, 1994, pp. 167-170.
- PIAI 1999  
 Andrea Piai, *Le lunette di San Giacomo di Rialto e altre opere di Pietro Malombra*, in Pit-

## BIBLIOGRAFIA

- tura veneziana dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Bernard Aikema, Egidio Martini, Venezia, Arsenale Editrice, 1999, pp. 94-98.
- PIAI 2007  
 Andrea Piai, *Pietro Malombra prima del 1600*, in *Arte nelle Venezia: scritti di amici per Sandro Sponza*, a cura di Chiara Ceschi, Pierluigi Fantelli, Francesca Flores d'Arcais, Saonara, Il Prato, 2007, pp. 115-120.
- PIAI 2012  
 Andrea Piai, *Un pittore nell'ombra di Palma e Tintoretto*, in *Aldèbaran*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Scripta edizioni, 2012, pp. 117-135.
- PIAI 2021  
 Andrea Piai, *Pietro Malombra: "moralì inventioni", mitologie temi sacri*, «Musica & figura», 7, 2021, pp. 218-227, 282-283.
- PIANTONI 2013  
 Luca Piantoni, «Lasciva e penitente». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, «Studi Secenteschi», LIV, 2013, pp. 25-48.
- PIAZZESI 2009  
 Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento*, Firenze, Firenze University Press, 2009.
- PIERGUIDI 2004  
 Stefano Pierguidi, *Il programma sacrificato ai pittori: la gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, 2004, pp. 129-168.
- PIERGUIDI 2006  
 Stefano Pierguidi, *Federico Zuccari, tra reazione antivasariana e ossequio*, «Schede Umanistiche», 20, 1, 2006, pp. 165-177.
- PIERGUIDI 2007  
 Stefano Pierguidi, *Annibale Carracci e i suoi a Roma, 1601-1609: bilancio di una bottega e di una scuola*, in «Studi Romani», 55, 1-2, 2007, pp. 131-150.
- PIERGUIDI 2008a  
 Stefano Pierguidi, *Analisi delle fonti, connoisseurhip e common sense: una nuova ipotesi sul ritratto di Agucchi di York*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXVI-XXXVII, 2008, pp. 103-120.
- PIERGUIDI 2008b  
 Stefano Pierguidi, *Non vuole che s'introducano tavole forestiere. Il confronto fra artisti forestieri e scuole pittoriche nelle pale d'altare della seconda metà del Cinquecento*, «Storia dell'arte», 121, 2008, pp. 129-145.
- PIERGUIDI 2009  
 Stefano Pierguidi, *La freccia in aria, ovvero la rappresentazione del tempo in pittura "La caccia di Diana" di Domenichino e "Le tre Parche" di Simon Vouet*, «Les cahiers d'histoire de l'art», 7, 2009, pp. 20-25.
- PIERGUIDI 2011a  
 Stefano Pierguidi, *Sulle raffigurazioni del volto di Cristo della collezione Giustiniani: un episodio di devozione e recupero paleocristiano di primo Seicento*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 1, 65, 2011, pp. 121-133.
- PIERGUIDI 2011b  
 Stefano Pierguidi, *"In quell paese il suo Palma avrebbe appunto la palma": veneziani e foresti in gara a Venezia nel Seicento*, «Studi veneziani», 63, 2011, pp. 297-317.

## BIBLIOGRAFIA

### PIERGUIDI 2011c

Stefano Pierguidi, *Il mecenatismo di Anna Maria Luida de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche italiane a confronto*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 62, 2011, pp. 251-259.

### PIERGUIDI 2012a

Stefano Pierguidi, *Dalle pale d'eccellenti artefici nel duomo di Siena (1673- 1688) alla galleria di quadri moderni di Dresda (1742)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, 2012, pp. 171-188.

### PIERGUIDI 2012b

Stefano Pierguidi, *Il capolavoro e il suo doppio: il "Ratto di Elena" di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma Artemide, 2012.

### PIERGUIDI 2013

Stefano Pierguidi, *Questione della lingua e scuole pittoriche: un dialogo difficile*, «Letteratura & Arte», 11, 2013, pp. 9-27.

### PIERGUIDI 2014

Stefano Pierguidi, *Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica*, «ArtItaliens. La revue de l'AHAI», 20, 2014, pp. 68-78.

### PIERGUIDI 2016

Stefano Pierguidi, *Giulio Mancini e la nascita della "connoisseurhip"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 79, 1, 2016, pp. 63-71.

### PIERGUIDI 2020

Stefano Pierguidi, *La datazione del Trattato di Agucchi e l'inizio della sfortuna critica del Cavalier d'Arpino*, «ArtItaliens. La revue de l'AHAI», 26, 2020, pp. 86-92.

### PIERI 1976

Marzio Pieri, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976.

### *Pietro pictore Arretino*

*"Pietro pictore Arretino". Una parola complice per l'arte del Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 17-19 ottobre 2018), Venezia, Marsilio, 2019.

### PIGOZZI 2010

Marinella Pigozzi, *Nuptialia. I libretti per nozze della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di Marinella Pigozzi, risorse online a cura di Elisa Rita Restani, CLUEB, Bologna, 2010.

### PIGOZZI 2012

Marinella Pigozzi, *Bologna, dall'anatomia agli esemplari del corpo*, in *Anatome. Sezione, scomposizione, raffigurazione del corpo fra Medioevo e età moderna*, a cura di Giuseppe Olmi, Claudia Pancino, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 87-116.

### PIGNATTI 2013

Franco Pignatti, *Orsi, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013.

### POPHAM 1971

Arthur Ewart Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven and London, Yale University Press, voll. 3, 1971.

### *Poussin et Rome*

*Poussin et Rome*, atti di colloquio (Roma, Accademia di Francia, Biblioteca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di Olivier Bonfait, Christoph Luitpold Frommel, Parisi, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.

## BIBLIOGRAFIA

POZZI 1993

Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

PRIMAROSA 2017

Yuri Primarosa, *Napoli vista da Roma. Prelati, gentiluomini e artisti del Vicereame nei ritratti di Ottavio Leoni*, in *Il disegno tra Napoli, Firenze e Roma ai tempi di Salvator Rosa*, a cura di Viviana Farina, Cava de' Tirreni, Areablu Edizioni, 2017.

PULIATTI 1978

Alessandro Tassoni, *Lettere*, a cura di Pietro Puliatti, Bari, Laterza, 2 voll., 1978.

PULINI 2019

Massimo Pulini, *Gian Giacomo Sementi, la figura e l'opera di un pittore "tra indipendenza e servizio"*, About art online, 2019.

PUPILLO 1998

Marco Pupillo, *Il "Virtuoso tradito": una società tra Orazio Borgianni, Gaspare Celio e Francesco Nappi e i rapporti con Giovan Battista Crescenzi*, «Storia dell'arte», 93/94, 1998, pp. 303-311.

PUPILLO 2005

Marco Pupillo, *"da' maligni sommamente lodata": Caravaggio, i Crescenzi e la decorazione della cappella Contarelli*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di Natalia Gozzano, Patrizia Tosini, Roma, Gangemi, 2005, pp. 35-47.

PUPILLO 2009a

Marco Pupillo, *"Molto mio intrinseco e de' miei di casa": Orazio Riminaldi e i Crescenzi*, in *Atti delle giornate di studi sul caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di Pierluigi Carofano, Pontedra, Bandecchi & Vivaldi, 2009, pp. 85-115.

PUPILLO 2009b

Marco Pupillo, *I Crescenzi e il culto di Filippo Neri: devozione e immagini dalla morte alla beatificazione (1595-1615)*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007), a cura di Patrizia Tosini, Roma, Gangemi, 2009, pp. 165-178.

PUPILLO 2020

Marco Pupillo, *Alessandro Maganza "dei poveri molto misericordioso": religione e cultura di un pittore letterato*, in *Amica veritas. Studi di storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di Antonio Vannugli, Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 381-391.

PUPPI 1968

Lionello Puppi, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento: Pietro Mera*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 13, 2, 1968, pp. 27-31.

RAGNI 2020

Sara Ragni, *Vanni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2020.

RAIMONDI 1966

Ezio Raimondi, *Alla ricerca del classicismo*, in Id., *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri, 1966, pp. 27-41.

RAPETTI 1940

Attilio Rapetti, *Un inventario di opere del Parmigianino*, «Archivio storico per le Province parmensi», V, 1940, pp. 39-53.

RÉGERAT-KOBITZSCH 2020

Miriam Régerat-Kobitzsch, *"Cette reine qui fait une si piètre figure": Maria von Medici*

## BIBLIOGRAFIA

- in der europäischen Geschichtsschreibung des 19 Jahrhunderts*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2020.
- REYNIÈS 1999  
Nicole de Reyniès, “*Le Pastor Fido*” et la tapisserie française de la première moitié du XVIIe siècle, in *La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes*, actes du colloque international de Chambord (18-19 octobre 1996), Paris, Edition du Patrimoine, 1999, pp. 15-32.
- RHODES 1987  
Dennis Everard Rhodes, *Lorenzo Lorio, publisher at Venice, 1514-1527*, «La bibliofilia», 89, 1987, pp. 279-283.
- RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960  
Cecilia Ricottini Marsili-Libelli, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore: bibliografia delle opere e della critica e annali tipografici*, Firenze, Sansoni antiquariato, 1960.
- RICCOMINI 2010  
Anna Maria Riccomini, “*La divina Galeria*”: marmi antichi dalla Galleria di Cesare Gonzaga in Piemonte, «Storia dell’arte», 27, 2010, pp. 11-27.
- RITROVATO 2002  
Salvatore Ritrovato, “*ciò che chiudo nel cor dipingo in carte*”: la poesia di Cesare Rinaldi nell’ambiente artistico bolognese di fine Cinquecento, «Schifanoia», 22/23, 2002, pp. 145-155.
- RITROVATO 2005  
Salvatore Ritrovato, *Per te non di te canto: i madrigali di Cesare Rinaldi*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2005.
- RIZZA 1965  
Cecilia Rizza, *Peiresc e l’Italia*, Torino, Giappichelli, 1965.
- RIZZARELLI 2009  
Giovanna Rizzarelli, *Riuso di immagini e creazione di testi nei Marmi di Anton Francesco Doni*, in *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, a cura di Gianni Venturi, Francesca Cappelletti, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009, pp. 325-340.
- ROBERTSON 2008  
Clare Robertson, *Patronage rivalries: cardinals Odoardo Farnese and Pietro Aldobrandini*, in *Art and identity in early modern Rome*, a cura di Jill Burke, Michael Bury, Burlington, Ashgate, 2008, pp. 95-111.
- ROBERTSON 2015  
Clare Robertson, *Rome 1600: the City and the Visual Arts under Clement VIII*, London, Yale University Press, 2015.
- ROIO 2013  
Nicosetta Roio, *Bartolomeo Schedoni e Leonello Spada: alcune opere sconosciute di due “caravaggisti” padani*, «Valori tattili», 1, 2013, pp. 48-65, 160.
- ROMANO 1983  
Giovanni Romano, *Conti, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28, 1983.
- ROSAND 1970  
David Rosand, *The crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, «L’Arte», 3, 1970, pp. 5-53.
- ROSSI 1995  
Massimiliano Rossi, *Per l’unità delle arti: la poetica ‘figurativa’ di Giovambattista Strozzi il Giovane*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 6, 1995, pp. 169-213.
- ROSSI 2002  
Massimiliano Rossi, *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti penna-pennello*, «Studiolo», 1, 2002, pp. 221-241.

## BIBLIOGRAFIA

ROSSI 2007a

Massimiliano Rossi, *Furini poeta*, in *Un'altra bellezza: Francesco Furini*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 dicembre-27 aprile 2008), a cura di Mina Gregori, Rodolfo Maffei, Firenze, Mandragora, 2007, pp. 197-119.

ROSSI 2007b

Massimiliano Rossi, *L'idea incarnata: Federico Zuccari, la Grande Galleria a Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, atti del convegno, (Firenze, 2-4 ottobre 2003), a cura di Fabrizio Meroi, Elisabetta Scapparone, Firenze, L. S. Olschki Editore, 2, 2007, pp. 545-566.

ROSSI 2022

Massimiliano Rossi, *L' "ombra d'Argo": Dante, Borghini e l'eredità fiorentina nella Grande Galleria di Federico Zuccari*, in *Reimmaginare la Grande Galleria*, convegno internazionale (videoconferenza, 1-9 dicembre 2020), a cura di Erika Guadagnin, Franca Varallo, Maurizio Vivarelli, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 89-103.

ROSSINI 2022

Francesco Rossini, *Io per me sono un'ombra: Giovan Battista Strozzi il giovane tra poesia e riflessione letteraria*, Pisa, ETS, 2022.

ROSSONI 2008

Elena Rossoni, *Nuovi studi sulla collezione di Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Aperto. Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Polo museale dell'Emilio Romagna, I, 2008.

ROSSONI 2016

Elena Rossoni, *Le interpretazioni di una tragica scelta: Lucrezia romana da Parmigianino a Guido Reni*, in *Lucrezia Romana: la virtù delle donne da Raffaello a Reni*, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2016, pp. 93-115.

RÖTTGEN 1969

Herwarth Röttgen, *Giuseppe Cesaris Fresjen in der Loggia Orsini: eine Hochzeitsallegorie aus dem Geist Torquato Tassos*, «Storia dell'arte», 1-4, 1969, pp. 279-295.

RÖTTGEN 2004

Herwarth Röttgen, *Le funzioni del disegno nell'opera e nella bottega di Giuseppe Cesari d'Arpino*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, a cura di Mario Serio, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Milano, Skirà, 2004, pp. 19-24.

ROUILLARD 2002

Philippe Rouillard, *Marc-Antoine Raimondi: les Massacres des Innocents*, «Nouvelles de l'estampe», 179/180, 2001/2002, pp. 12-32.

RUA 1898

Giuseppe Rua, *Poeti della corte di Carlo Emanuele I*, Torino, Loescher, 1898.

RUDIGIER 2016

Alexander Rudigier, *Jean Bologne et les jardins d'Henri IV*, Paris, Société française d'archéologie, 2016.

RUDOLPH 1974

Stella Rudolph, *Il Bacco e Arianna di Guido Reni a Villa Albani*, «Arte illustrata», 7, 57, 1974, pp. 36-42.

RUTGERS 2015

Jaco Rutgers, *Sandrart und Bloemaert in Rome: The Galleria Giustiniana project*, in *Aus aller Herren Länder die Künstler der "Teutschen Academie" von Joachin von Sandrart*, a

## BIBLIOGRAFIA

- cura di Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét, Lucia Simonato, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 275-285.
- RUSSO 2005a  
Emilio Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma, Antenore, 2005.
- RUSSO 2005b  
Emilio Russo, *Un frammento ritrovato. Ventiquattro inediti per l'epistolario mariniano*, «Filologia e critica», Roma, XXX, 2005, pp. 428-448.
- RUSSO 2008  
Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno editrice, 2008.
- RUSSO 2012  
Emilio Russo, *Murtola, Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012.
- RUSSO 2016  
Emilio Russo *Le ricerche su G. B. Marino (1988-2013)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-6.
- RUSSO 2018  
Emilio Russo, *Le lettere del Marino e la cultura di primo Seicento*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli, Stefano Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 661-684.
- RUSSO 2022  
Emilio Russo, *Marino, Murtola e Caravaggio*, in *Alla frontiera del testo*, a cura di Muriel Maria Stella Barbero, Maria Antonietta Terzoli, Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, 2022, pp. 193-210.
- RUSSO P. 1979  
Piera Russo, *L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, «Esperienze letterarie», IV, 4, 1979, pp. 47-61.
- SALERNO 1960  
Luigi Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, «The Burlington magazine», 102, 1960, pp. 21-27, 93-104, 135-148.
- SALOMON 2011  
Xavier F. Salomon, *Annibale Carracci e il cardinal Pietro Aldobrandini: considerazioni sulla collezione, la cappella e le lunette Aldobrandini*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, a cura di Sybille Ebert-Schiffere, Silvia Ginzburg Carignani, atti di convegno internazionale (Bibliotheca Hertziana, Roma, 26-28 marzo 2007), Roma, De Luca, 2011, pp. 189-201.
- SALSI 1986  
Claudio Salsi, *Note sugli incisori detti "I Valesio"*, «Rassegna di studi e di notizie», 13, 1986, pp. 497-705.
- SANGUINETI 2018  
Daniele Sanguineti, *Disegno genovese: dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, Genova, Sagep editori, 2018.
- SANI 2005  
Bernardina Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, Allemandi, 2005.
- SANI 2008  
Bernardina Sani, *Un episodio di mecenatismo a Siena tra la fine della repubblica e il princi-*



## BIBLIOGRAFIA

- pato medico*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena*, a cura di Mario Ascheri, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2008.
- SANI 2009  
Bernardina Sani, *Mecenatismo architettonico a Siena sotto i Medici: Marcello e Ippolito Agostini tra Lorenzo Pomarelli, Damiano Schifardini, Flaminio Del Turco*, in *Architetti a Siena*, a cura di Saniele Sanesi, Milena Pagani, Annalisa Pezzo, Cinisello Balsamo – Milano, Silvana Editoriale, 2009.
- SANTINI 2023  
Paolo Santini, *Cesare e Vincenzo Conti: pittori da Roccacontrada nella Marca d'Ancona tra XVI e XVII secolo*, Arcevia, Centro Studi Arcevesi, 2023.
- SAPIENZA 2004  
Valentina Sapienza, *Lama, Giovan Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, 2004.
- SCALETTI 2012  
Fabio Scaletti, *La versione "milanese" della "Medusa" di Caravaggio: i due volti della Gorgone*, «Art dossier», 289, 2012, pp. 58-63.
- SCALETTI 2014  
Fabio Scaletti, *La ridda delle attribuzioni*, in Claudio Strinati, Pietro Caiazza, Michele Cuppone, *Caravaggio vero*, Reggio Emilia, Scripta Maneant, 2014, pp. 339-389.
- SCHLEIER 2020  
Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: Ercole e Onfale. Un quadretto inedito e un suo disegno preparatorio*, in *Amica Veritas. Studi di storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di Antonio Vannugli, Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 461-469.
- SCHÜTZE 1992  
Sebastian Schütze, *Pittura parlante e poesia taciturna. Il ritorno di Giovan battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, edited by Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Bologna, Nuova Alfa Edizioni, 1992, pp. 209-226.
- SCIBERRAS 2015  
Keith Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti. Baroque painting in Malta*, Valletta, Midsea Books, 2015.
- SELMI 2003  
Elisabetta Selmi, *Guarini, Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003.
- SELMI 2010  
Elisabetta Selmi, *Preti, Guarini, Marino e dintorni: questioni di poesia e storia culturale nelle Accademie del primo Seicento*, «L'Ellisse», 5, 2010, pp. 77-119.
- SICKEL 2003  
Lothar Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten, Berlin, Imorde, 2003.
- SICKEL 2004  
Lothar Sickel, *"il desiderio ch'io tengo di servirla": Leonello Spada Tätigkeit für den Kardinal Maffeo Barberini im Licht unbekannter Briefe*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2004, pp. 409-438.
- SICKEL 2005a  
Lothar Sickel, *Laura Maccarani: una dama ammirata dal cardinale Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchiorre Crescenzi*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 117, 1, 2005, pp. 331-350.

## BIBLIOGRAFIA

- SICKEL 2005b  
 Lothar Sichel, *Holbeins "Bildnis des Thomas Morus" in Roma eine Rezeptionsgeschichte*, in *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, a cura di Sebastian Schütze, Berlin, Reimer, 2005, pp. 35-63.
- SICKEL 2006  
 Lothar Sichel, *La committenza Crescenzi e gli architetti*, in *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, a cura di Laura Donadono, Gangemi Editore, 2006, pp. 15-32.
- SICKEL 2009  
 Lothar Sichel, *Gli Zabreria alias "Chiabrera" a Roma: la loro casa vicino alla Fontana di Trevi e la loro collezione d'antichità formata nell'ambito culturale di Paolo Manuzio*, «Ligures», 7, 2009, pp. 21-38.
- SICKEL 2013  
 Lothar Sichel, *Vom Künstlerhaus zum Haus der Künste: die Entstehung des Palazzo Zuccari und seine Vollendung durch Marcantonio toscanello (1590-1659)*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana: Der Palazzo Zuccari und die Intitutsgebäude 1590-2013*, a cura di Elisabeth Kieven, Marieke von Bernstorff, Jörg Stabenow, Monaco, Hirmer, vol. 2, 2013, pp. 22-49.
- SIEKIERA 2019  
 Anna Siekiera, *Strozzi, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, 2019.
- SHOEMAKER 1981  
 Innis H. Shoemaker, *The engravings of Marcantonio Raimondi: The Spencer Museum of Art, the University of Kansas, Lawrence, Kansas*, Lawrence, Kansas, Spencer Museum of Art, 1981.
- Simon Vouet en Italie*  
*Simon Vouet en Italie*, actes du colloque international (Nantes, Musée des Beaux-Arts et Archives Départementales, 6-8 décembre 2008), sous la direction de Olivier Bonfait, Hélène Rousteau-Chambon, Rennes, Presses Université de Rennes, 2011.
- SIMON 1978  
 Robert B. Simon, *Poussin, Marino, and the interpretation of mythology*, «The art bulletin», 60, 1978, pp. 56-68.
- SLAWINSKI 1997  
 Maurizio Slawinski, *Intorno a due lettere "inglesi" del Marino*, «La Rassegna della letteratura italiana», CL, 1997, pp. 39-57.
- SOLINAS 1992  
 Francesco Solinas, *Ferrante Carlo, Simon Vouet et Cassiano dal Pozzo, notes et documents inédits sur la période romaine*, in *Simon Vouet*, actes du colloque international (Galerie Nationales du Grand Palais, 5-6-7 février 1991), publié sous la direction de Stéphane Loire, Paris, La Documentation Française, 1992, pp. 135-147.
- SPAGNOLO 1996  
 Maddalena Spagnolo, *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 56-74.
- SPAGNOLO 2020  
 Maddalena Spagnolo, *Zuccari, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, 2020.
- SPARTI 1998  
 Donatella Livia Sparti, *Il Musaeum Romanum di Francesco Angeloni: formazione e dispersione*, «Paragone», 49, 22, 1998, pp. 47-80.
- SPARTI 2008  
 Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini. Medicina, arte e presunta «connois-*

## BIBLIOGRAFIA

- seurship*», «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52, 2008, pp. 53-72.
- SPEAR 1965**  
Richard E. Spear, *The literary sources of Poussin's Realm of Flora*, «The Burlington magazine», 107, 1965, pp. 563-569.
- SPEZZAFERRO 1971**  
Luigi Spezzaferro, *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, «Storia dell'arte», 9-10, 1971, pp. 57-92.
- SPEZZAFERRO 1983**  
Luigi Spezzaferro, *Ferrara-Roma, 1598-1621: un rapporto di indirette coincidenze*, in *Frescobaldi e il suo tempo: nel quarto centenario della nascita*, Venezia, Marsilio editore, 1983, pp. 113-128.
- SPEZZAFERRO 1985**  
Luigi Spezzaferro, *Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi*, «Ricerche di storia dell'arte», Roma, 26, 1985, pp. 50-74.
- SPEZZAFERRO 1999**  
Luigi Spezzaferro, *All'alba del Seicento. Caravaggio e Annibale Carracci*, in *La storia dei Giubilei*, Roma, BNL Edizioni, vol. III, 1999, pp. 192-195.
- STAGNO 2008**  
Laura Stagno, *la 'parentela' di poesia e pittura e due 'schizzetti' con Arione e Leda nelle lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, «Lettere italiane», LX, 1, 2008, pp. 116-126.
- STAGNO 2014**  
Laura Stagno, «*Uno strano, et improvviso accidente*»: *la vicenda del pittore eretico Cesare Corte*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento: il crocevia genovese*, a cura di Alberto Beniscelli, Lauro Magnani, Andrea Spiriti, atti del Convegno, (Genova, 5-7 maggio 2011), Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2014, pp. 193-213.
- Stato e potere*  
*Stato e potere: i Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, atti delle giornate di studi (Firenze, Palazzo Pitti, Teatro del Rondò di Bacco, 30 gennaio 2015), a cura di Francesca De Luca, Lucia Fiaschi, Firenze, Centro Di, 2018.
- STUMPO 1993**  
Enrico Stumpo, *Emanuele Filiberto, duca di Savoia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, 1993.
- Studies in Seicento Art and Theory*  
Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport, Greenwood, 1947.
- Superba ognor*  
«*Superba ognor di belle Imprese andrai*»: *scritti per Farida Simonetti*, a cura di Alessandra Guerrini, Gianluca Zanelli, Farida Simonetti, Genova, Sagep editori, 2020.
- SZANTO 2003**  
Mickaël Szanto, *Martin Fréminet et la chapelle de la Trinité à Fontainebleau: deux documents inédits de 1611*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», pp. 33-38.
- SZANTO 2006**  
Mickaël Szanto, *À propos d'une "créature toute dévouée" à Mazarin. Giulio Donnabella (Rome, c. 1590-Paris, 1656), peintre gentilhomme et courtier en oeuvres d'art*, dans *Mazarin. Les lettres et les artes*, sous la direction de Isabelle de Conihout et Patrick Michel, Sain-Rémy-en-l'Eau, Hayot, 2006, pp. 202-211.

## BIBLIOGRAFIA

- TABACCHI 2008  
Stefano Tabacchi, *de' Medici, Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, 2008.
- TAKAHASHI 2001  
Kenichi Takahashi, *Le prime rappresentazioni del "Filarmindo" di Ridolfo Campeggi e il ruolo di Giovanni Luigi Valesio*, «L'Archiginnasio», 96, 2001, pp. 43-80.
- TAKAHASHI 2002  
Kenichi Takahashi, *Cleopatra, l'Accademia dei Selvaggi e Guido Reni, «Il Carrobbio»*, 28, 2010, pp. 93-106.
- TANZI 2006  
Marco Tanzi, *Malosso per Giambattista Marino*, «Kronos», Galatina, 10, 2006, pp. 123-132.
- TERZAGHI 2007  
Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni: tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2007.
- TERZAGHI 2009  
Maria Cristina Terzaghi, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Bergamo, L'Eco di Bergamo, 2009.
- TERZAGHI 2021  
Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio e Artemisia - la sfida di Giuditta: violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, Roma, Officina libraria, 2021.
- TERZOLI 2009  
Maria Antonietta Terzoli, *Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'"Adone"*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 38, 2, 2009, pp. 299-314.
- TESTA 2001  
Laura Testa, *La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini: modalità di acquisizione e direttive culturali*, «Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes», 2001, pp. 38-60.
- TESTA 2009  
Laura Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari, Roma, Cam Ed., 2009, pp. 289-328.
- TESTA 2011  
Laura Testa, *Riflessioni sul ruolo dei fratelli Girolamo e Giovan Battista Agucchi nella formazione della quadreria di Pietro Aldobrandini*, «Dal Razionalismo al Rinascimento», 2011, pp. 218-222.
- TESTA 2021  
Laura Testa, *Un uomo al centro del potere: il cardinale Pietro Aldobrandini collezionista e un inedito inventario del 1623*, in *L'archivio di Caravaggio*, a cura di Pietro Loreto, Sandro Corradini, Anna Maria Ambrosini Massari, Roma, Etgraphiae, 2021, pp. 365-381.
- The Image of Venice*  
*The Image of Venice: Fialetti's view and Sir Henry Wotton*, edited by Deborah Howard, Henrietta McBurney, London, Holberton, 2014.
- The Life of Guido Reni*  
*The Life of Guido Reni*, critical edition by Lorenzo Pericolo, Elizabeth Cropper, Stefan Albl, Mattia Biffis, Elisa Ferone, in *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese painters*, London, Miller, vol. 9, part 1 e 2, 2019.
- The Life of Marcantonio Raimondi*  
*The Life of Marcantonio Raimondi and critical catalogue of prints by or after Bolognese Masters*, critical edition by Lorenzo Pericolo, Naoko Takahatake, Mattia Biffis, Eliza-

## BIBLIOGRAFIA

- beth Cropper, in *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese painters*, London, Miller, vol. 2, part 1 e 2, 2017.
- The Sense of Marino*  
*The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di Francesco Guardiani, New York, Legas, 1994.
- THOMPSON 2007  
 Wendy Thompson, *Antonfrancesco Doni's "Medaglie"*, «Print Quarterly», 24, 3, 2007, pp. 223-238.
- THUILLIER 1980  
 Jacques Thuillier, *Du «maniérisme romain» à l'«atticisme» parisien. Louis Brandin, Jean Boucher, Pierre Brébiette, Laurent de la Hyre in Donation Suzanne et Henri Baderou au Musée de Rouen*, «Études de la Revue du Louvre», 1, pp. 23-31.
- TIBERIA 2002  
 Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, Galatina, Congedo, 2002.
- TIETZE CONRAT 1944  
 Hans Tietze, Erica Tietze-Conrat, *The drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries*, New York, Augustin, 1944.
- TRINCHIERI CAMIZ 1994  
 Franca Trinchieri Camiz, *The Roman 'Studio' of Francesco Villamena*, «The Burlington Magazine», 136, 1097, 1994, pp. 506-516.
- TOMEI 2020  
 Beatrice Tomei, *All'ombra del Cavalier Marino. Testimonianze grafiche di un componimento giovanile*, «L'Ellisse», 14, 1, pp. 85-94.
- TOMEI 2021  
 Beatrice Tomei, *Immagini per l'Adone: riflessioni su Marino, Valesio e Capponi*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino. Mito - movimento - meraviglia*, atti del convegno internazionale (Berlino 1-2 luglio 2019), a cura di Roberto Ubbidente, Roma, Aracne, 2021, pp. 403-422.
- TOMEI 2022  
 Beatrice Tomei, *La Strage degli Innocenti: Paggi, Reni e alcune considerazioni sul gusto mariniano*, in *In corso d'opera 4*, a cura di Luca Esposito, Damiana di Bonito, Elisa Albanesi, Maria Onori, Roma, Campisano, 2022, pp. 11-21.
- TORDELLA 1991  
 Pier Giovanna Tordella, *Un'ipotesi per Giovanni Contarini e alcune riflessioni su Pietro Malombra*, in *Da Leonardo a Rembrandt*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Torino, Fondazione San Paolo, 1991, pp. 217-228.
- TORDELLA 2011  
 Giovanna Piera Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Collana Studi CCXLIX, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.
- TOSINI 2013  
 Patrizia Tosini, *Presenze "mariniste" nella Roma di primo Seicento: gli affreschi di palazzo Serlupi Crescenzi al Seminario*, «Bollettino d'arte», 7, 98, 17, 2013, pp. 55-80.
- TOSINI 2014  
 Patrizia Tosini, *Impronte veneziane: le committenze artistiche dei cardinali della Serenissima a Roma*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di Caterina Furlan, Patrizia Tosini, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 283-328.

## BIBLIOGRAFIA

### TRERÈ 2004

Filippo Trerè, *Per la pala di Cesare Corte a Ravenna: "Il martirio di Santa Margherita"*, «Ravenna, studi e ricerche», 11, 2004, pp. 101-117.

### TRUYOLS 2016

Blaca Truyols, *Les presents de Ferdinand Ier de Médicis à Henri IV pour ses jardins de Saint-Germain-en-Laye: documents inédits sur Tommaso Francini et Jean Bologne*, «Bulletin Monumental», 174, 3, 2006, pp. 251-286, 417-418.

### TUMIDEI 2011

Stefano Tumidei, *Studi sulla pittura in Emilia e in Romagna. Da Melozzo a Federico Zuccari*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Trento, Tipografia Editoriale Temi, 2011.

### *Una soma di libri*

*Una soma di libri: edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del seminario (Pisa, Palazzo della Giornata, 14 ottobre 2002), a cura di Giorgio Masi, Firenze, L. S. Olschki Editore, 2008.

### *Una storia silenziosa*

*Una storia silenziosa: il collezionismo privato a Ferrara nel Seicento*, a cura di Francesca Cappelletti, Barbara Ghelfi, Cecilia Vicentini, Venezia, Marsilio editori, 2013.

### UNGLAUB 1999

Jonathan Unglaub, *Poussin, Tasso, and the poetics of painting with an excursus, Ancient painting and Baroque elocution*, PhD dissertation, New York, Columbia University, 1999.

### UNGLAUB 2006

Jonathan Unglaub, *Poussin and the poetics of painting: pictorial narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

### VALLAURI 1844

Tommaso Vallauri, *Delle Società letterarie del Piemonte. Libri due*, Torino, Favale, 1844.

### VANNUGLI 2017

Antonio Vannugli, *Ricerche su Giovanni Baglione: l'iconografia, i ritratti, i dipinti mobili fino al 1600 e il rapporto con il "naturale"*, Roma, Gangemi Editore, 2017.

### VAN GELDER 2011

Maartje van Gelder, *Acquiring artistic expertise: the agent Daniel Nijs and his contacts with artists in Venice*, in *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, edited by Marika Keblusek and Badeloch Vera Noldus, Leoden, Brill, 2011.

### VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2002

Carel van Tuyl van Serooskerken, *Drawings by Monsù Bordino*, in *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Bert W. Meijer, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 115-120.

### VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2006

Carel van Tuyl van Serooskerken, *Il nuovo Raffaello e la supremazia dell'invenzione*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di Daniele Benati, Eugenio Riccòmini, Milano, Electa, 2006, pp. 362-365.

### VARALLO 1991

Franca Varallo, *Il duca e la corte*, Geneve, Slaktine, 1991.

### VAZZOLER 1992

Franco Vazzoler, *Gian Vincenzo Imperiale*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova, Costa & Nolan, 1992, I, pp. 274-280.

## BIBLIOGRAFIA

### VENDITTI BECCHETTI 2008

Gianni Venditti, Luca Becchetti, *Un blasonario secentesco della piccola e media aristocrazia romana*, Roma, Cangemi, 2008.

### VENTURI 1989

Adolfo Venturi, *La Regia Galleria Estense*, Modena, Panini [I ed. 1882], 1989.

### VICENTINI 2011

Cecilia Vicentini, *I Baccanali di Bellini, Dosso e Tiziano nella collezione Aldobrandini: indiscrezioni di un diplomatico estense*, in *Fare e disfare: studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, a cura di Loredana Lorizzo, Roma, Campisano, 2011, pp. 35-43.

### VICENTINI 2019

Cecilia Vicentini, *Bononi e Scarsellino nelle case di musicisti e letterati: i casi di Giovan Battista Guarini e Lelio Guidiccioni*, «Schifanoia», 56-67, 2019, pp. 147-153.

### VICENTINI CAPPELLETTI 2012

Cecilia Vicentini, Francesca Cappelletti, *Fortuna e spettatori dei Baccanali fra Cinque e Seicento: dalla Via Coperta all'Europa*, in *Il regno e l'arte: i Camerini di Alfonso I d'Este, terzo Duca di Ferrara*, a cura di Charles Hope, Firenze, L. S. Olschki Editore, 2012, pp. 259-279.

### VIROLI 1991

Giordano Viroli, *I dipinti d'altare della Diocesi di Ravenna*, Bologna, Nuova Alfa Edizioni, 1991.

### VITZTHUM 1962

Walter Vitzthum, *Un nouveau dessin de Poussin por Marino?*, «Art de France», 2, 1962, p. 265.

### VOLPE 2002

Francesco Volpe, *I Donnabella della Valle del Cilento (secoli XV-XIX)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

### VOLPI 2007

Caterina Volpi, *Modelli estetici ed ispirazione poetica al tempo di Scipione Borghese: i casi di Ippolito Scarsella e di Alessandro Turchi*, in *I Barberini e la cultura Europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Luciano Arcangeli, Istituto italiano per gli Studi Filosofici, Bibliotheca Hertziana, Roma, De Luca Editori, 2007, pp. 57-70.

### VOLPI 2022

Caterina Volpi, *La collezione Ludovisi come "Scuola del mondo": il ruolo di agucchi, Marino, Valesio, Guercino e Domenichino*, «Storia dell'arte», 1, 2022, pp. 118-133.

### WALTERS 2012

Laura Walters, *Finding Fialetti: Examining the Oeuvre of Odoardo Fialetti through the Sources Relating to His English Patronage*, in *Art and Identity*, edited by Sandra Cardarelli, Emily Jane Anderson and John Richards, Newcastle, Cambridge, chapter eleven, 2012, pp. 243-268.

### WATERHOUSE 1952

Ellis K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England: some records of a forgotten transaction*, «Italian Studies», VII, 1952, pp. 1-23.

### WIMBÖCK 2002

Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575-1641): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Resensburg, Schnell & Steiner, 2002.

## BIBLIOGRAFIA

WITTKOWER 1952

Rudolf Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1952.

WOOD 2018

Jeremy Wood, *Buying and selling art in Venice, London and Antwerp: the collection of Bartolomeo Della Nave and the dealings of James, Thirs Marquis of Hamilton, Anthony van Dyck, and Jan and Jacob van Veerle, c. 1637-50*, «The volume of the Walpole Society», 80, 2018, pp. 1-200.

ZAGNONI 1991

Renzo Zagnoni, *Accademie porrettane fra Cinquecento e Seicento*, «Il Carrobbio», XVII, 1991, pp. 325-342.

ZANELLI 2014

Gianluca Zanelli, *Paggi, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014.

ZANELLI 2015

Gianluca Zanelli, *Pietro Francesco Piola e gli esordi di Bernardo Castello: le tele tardo cinquecentesche della chiesa di monte Oliveto a Genova Pegli*, «Bollettino d'Arte», 7, 100, 2015, pp. 47-66.

ZANELLI 2018

Gianluca Zanelli, *Scorza, Sinibaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018.

ZAPPERI 1994

Roberto Zapperi, *Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

ZEZZA 2016

Andrea Zezza, *Da Don Pedro de Toledo al Grand Duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro e Toledo*, a cura di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 545-587.

ZEZZA 2021

Andrea Zezza, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, «Bollettino d'arte», 6, 76, 1991, pp. 1-30.

ZUCCARI 2013

Alessandro Zuccari, *Caravaggio e la questione del disegno*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 101-120.

ZUCCARI 2021

Alessandro Zuccari, *Due "pittori di sisto V" in Palazzo Conti a Poli: gli affreschi di Vincenzo Conti nella cappella di S. Francesco*, in *Finis coronat opus*, a cura di Giovio Brevetti, Almerinda Di Benedetto, Riccardo Lattuada, Ornella Scognamiglio, Todi, Darte, 2021, pp. 101-111, 540.



## Indice dei nomi



Si sono riportate le voci secondo le forme più consuete nella tradizione letteraria e storico artistica, pur mantenendo tra parentesi le varianti significative e i nomi pontificali. Il nome di Giovan Battista Marino non è stato indicizzato.

- Achillini Claudio 19, 138, 194, 205  
 Aelst Nicolas van 304, 304n  
 Agosti Barbara 155n  
 Agostini Ippolito 25, 81, 82, 84, 85n, 91, 298, 300  
 Agostini Marcello 82n  
 Agucchi Giovan Battista 42, 42n, 47n, 215, 221, 221n, 222, 226, 227, 230, 231, 231n, 271, 274, 358, 358n, 372  
 Agucchi Girolamo 42, 42n, 46n, 47, 221n  
 Alario Giorgio 300n  
 Alberti Leon Battista 224  
 Albani Girolamo 39, 209  
 Albani Francesco 44, 45, 209, 209n, 210, 215, 215n  
 Aldegrever Heinrich 302  
 Aldobrandini (famiglia) 25, 41, 209, 217, 253  
 Aldobrandini Cinzio, cardinale 37, 37n, 41  
 Aldobrandini Elena 39n  
 Aldobrandini Giovan Giorgio 92  
 Aldobrandini Ippolito (Clemente VIII) 37, 41, 48, 52, 55n, 57, 60, 87n, 93, 110n, 171, 178, 206, 207, 260, 337, 359n, 387n  
 Aldobrandini Olimpia 260  
 Aldobrandini Pietro, cardinale 37, 37n, 39, 40, 41, 42, 42n 43, 44, 45, 46, 50, 51, 57, 110n, 114n, 143, 150, 168, 170, 172, 178, 179, 179n, 183, 200, 207, 209, 217, 221, 227, 259, 259n, 260, 261, 262, 274, 313, 313n, 315, 315n, 325, 379, 379n, 380, 392  
 Aldovrandi Filippo 393  
 Aleandro Girolamo 285n, 338  
 Alessandro Giovan Pietro d' 175n  
 Alessandro Marc'Antonio d' 37n  
 Allegri Antonio (detto Correggio) 30, 46n, 194n, 224, 225, 225n, 226, 227, 232, 360, 360n, 390  
 Allori Alessandro (detto il Bronzino) 30  
 Allori Cristofano (detto il Bronzino) 22, 104, 104n, 365, 376, 378  
 Alonzo Giuseppe 131n  
 Altamps Giovan Angelo 60n  
 Altoviti (famiglia) 262, 262n  
 Amarotti Alfonso 63n  
 Ammirato Scipione 28  
 Anna di Danimarca, regina d'Inghilterra 150n  
 Andreini Giovan Battista 59n  
 Arcadia Accademia dell' 320n  
 Arcimboldo Giuseppe 153  
 Arconati Francesco 262n  
 Ardissino Erminia 360  
 Aretino Pietro 8, 12, 24, 383, 383n  
 Armenini Giovan Battista 358n  
 Arrighi Angelo vd. Righi Angelo  
 Arpino Cavalier d' vd. Cesari Giuseppe  
 Arpino Giacomo Francesco 297, 298, 299, 299n, 301  
 Arundel (famiglia) 389n, 390n  
 Asburgo Leopoldo Guglielmo d', arciduca 144n  
 Asburgo Rodolfo II d', imperatore 309n, 363n  
 Attendolo Giovan Battista 28

INDICE DEI NOMI

- Austria Caterina d', arciduchessa 263  
Azzolini Decio, cardinale 106  
Azzolini Giovan Bernardino 29  
Azzolini Isidoro Ugurgieri 83  
Azzolini Lorenzo 102n, 106, 106n
- Badalocchio Sisto 209  
Baiacca Giovan Battista 39n, 205n  
Baglione Cesare 243, 275  
Baglione Giovanni 76n, 77, 79, 79n, 96, 97, 98, 117, 120, 171, 171n, 233n, 316, 324, 325, 326n, 328, 328n, 330, 330n, 332, 334, 335, 336, 337, 352, 365, 371, 378, 378n  
Baiardo Francesco 299, 299n  
Baldinucci Filippo 77, 77n, 102, 104, 110, 168n, 176n, 247  
Balducci Giovanni 32, 32n  
Bandini Ottavio 110, 110n, 111n  
Barbazza Andrea 205, 205n, 210, 242, 340, 341, 394  
Barbé Jean Baptiste 196n  
Barberini (famiglia) 367  
Barberini Maffeo (Urbano VIII) 95, 248, 248n, 324n  
Barberino Francesco da 352  
Bardi Camerata de' 92, 99, 100n, 101, 103, 177  
Bardi Giacomo de' 92n, 93n  
Bardi Giovanni de' 92, 92n, 99, 103  
Bargagli Girolamo 103, 103n  
Barocci Federico 43, 86n, 91, 197, 202, 374n, 391  
Baronio Cesare, cardinale 51, 86, 87  
Bartalini Roberto 84n  
Bassano Francesco 384  
Bassano Jacopo 30, 114, 360, 390, 392n  
Bastogi Nadia 102, 102n, 103n, 104n, 106n, 176n  
Baudi di Vesme Alessandro 266n, 267, 367n, 368n  
Bava Anna Maria 265  
Beccafumi Domenico (detto il Mecherino) 82, 89, 90, 91  
Béguin Sylvie 282n  
Bellori Giovan Pietro 193, 218n, 222n  
Bembo Orazio 143  
Bembo Pietro 45n, 143, 143n, 387
- Benacci Vittorio 229, 393  
Benamati Guidobaldo 19n, 29, 76n, 128, 181, 210, 257, 264n, 270, 271, 359, 362, 364, 365, 368, 370, 379, 379n, 382, 388n  
Benedetti Sergio 66n  
Benocci Carla 260n  
Bentivoglio Guido 205  
Beringhieri Attilio 82, 83n  
Bernardini Paolino 41n  
Bernini Pietro 100  
Berò (famiglia) 205  
Berrettini Pietro (detto Pietro da Cortona) 221  
Berti Paolino 22n, 199, 375  
Berti Toesca Elena 8, 9, 11, 19n, 26  
Bertusi Giovan Battista 241, 241n  
Besomi Ottavio 250n  
Bianchi Antonio Maria 66n  
Biondi Albano 37n, 117  
Biondi Fabio 117, 117n  
Boccardo Piero 188  
Bohn Babette 242, 242n  
Boillet Danielle 228n  
Bologna Ferdinando 190, 190n  
Bolzoni Marco Simone 71, 72, 380n, 387n  
Bonasone Giulio 295, 302  
Boncompagni Ugo (Gregorio XIII) 45n, 60, 309  
Bonfait Olivier 160n  
Bonifaci (famiglia) 352  
Bonifaci Bonifacio 346, 349, 351, 351n, 353n  
Bonifaci Giovan Battista 351  
Bonifaci Michelangelo 316n, 351, 352  
Bononi Carlo 182n, 379n  
Bordoni Francesco 287  
Bordoni Pietro 288n  
Borea Evelina 233n  
Borghese Scipione n. Caffarelli, cardinale 79, 79n, 179, 217, 260, 306, 335, 355  
Borghini Raffaello 225, 299n, 382  
Borgianni Orazio 76n, 324, 325, 326, 326n, 327, 327n, 328, 330, 379n  
Borgognoni Gherardo 387  
Borromeo Carlo, cardinale 256, 256n, 363, 381  
Borromeo Federico 64n, 256, 256n

INDICE DEI NOMI

- Borsieri Girolamo 156n, 203, 257, 257n, 381, 382, 382n, 384
- Borzelli Angelo 24, 28, 31, 32, 38, 39, 81, 92, 93, 100, 101, 113, 191n, 205, 207, 255, 260
- Borzone Luciano 201, 201n, 202
- Boschini Marco 136, 137, 138, 157, 157n, 362n, 391
- Boscoli Andrea 74n, 98, 102, 105, 105n, 106, 107, 108, 110, 110n, 175, 176, 370
- Botti Matteo 299
- Boulogne Jean de (detto Giambologna) 283, 287, 289, 289n
- Boulogne Valentin de 371
- Bozi Paolo 127
- Bracciolini Francesco 221
- Brambilla Pompeo 253n
- Brandin Louis 17, 20n, 186, 267, 268, 269, 272, 274, 276, 280, 291, 292, 345, 346, 363, 364, 366
- Brejon de Lavergné Arnauld 160n
- Bresciano Prospero 91
- Brizio Francesco 212n, 214n, 243
- Brogi Alessandro 212
- Bronzino vd. Allori Cristofano
- Brosse Salomon de 285n
- Brueghel Jan 299n
- Bruni Antonio 36, 80, 195n, 228n, 338, 338n, 339, 341, 341n, 347, 374, 374n, 375, 376
- Bruno Giordano 35, 121n
- Bruno Silvia 105
- Bunel Jacob 281, 281n, 282, 282n
- Buonalingua Emilio 340
- Buonarroti Michelangelo 225, 225n, 226, 231, 232n, 360, 388
- Buontalenti Bernardo 103n
- Cabani Maria Cristina 38n
- Caccia Guglielmo (detto il Moncalvo) 264
- Caccianemici Francesco Maria 228n
- Caccini Giovan Battista 96n
- Caccini Giovanni 99n
- Caccini Giulio 99, 289
- Caccini Pompeo 100
- Caffarelli (famiglia) 118n
- Caffarelli Francesco di Paola 118n
- Caffarelli Giovan Pietro 118n
- Caffarelli Massimiliano 118, 118n, 315n
- Caffarelli Borghese Camillo (Paolo V) 78, 118, 120, 175n, 179, 327
- Caldara Polidoro (detto Polidoro da Caravaggio) 360, 361n
- Caliari Paolo (detto il Veronese) 144, 200, 225n, 360, 361, 374n, 380, 380n, 384, 386, 388
- Callot Jacques 173, 173n, 174n, 298, 392n
- Calvaert Denijs (detto Dionisio Fiammingo) 241n, 244n
- Cambiaso Luca 58, 58n, 59, 165, 166, 202, 360, 361, 361n
- Campanella Tommaso 121, 121n
- Campeggi Ridolfo 175n, 205, 228
- Capozzi Vincenzo 313n
- Capozzi Vittoria 313n
- Capponi Giovan Battista 240n
- Capponi Giovanni 194, 228, 238, 239, 240, 240n, 242, 243, 244, 248n
- Capua Annibale di, arcivescovo 31n
- Capua Giulio Cesare di 31n
- Capua Maria di 31n
- Capua Matteo di, principe di Conca 25, 26, 28, 30, 30n, 31, 31n, 32, 33, 33n, 34, 34n, 35, 37, 114, 114n, 165, 166, 283
- Carafa Antonio 39n
- Carafa Antonio (Paolo IV) 39n
- Carafa Decio, arcivescovo 339n, 344
- Caraglio Giovanni Jacopo 305
- Caramel Luciano 257n
- Caravaggio vs. Merisi Michelangelo
- Carderi Benedetto 348n
- Carleton Dudley 389n
- Carminati Clizia 14n, 26n, 39, 40, 229n, 255n, 338n, 340, 357
- Carli Ferrante 23, 223n, 228, 229, 276n, 374, 376, 378n
- Carracci (fratelli) 226, 231, 274, 275, 372
- Carracci Agostino 104n, 167n, 208n, 211n, 227, 227n, 233, 233n, 234, 241, 242, 275, 295, 298, 302
- Carracci Annibale 44, 45, 51, 53, 54, 209, 210, 211, 211n, 221, 226, 227, 369, 371, 374, 379n
- Carracci Antonio 379n
- Carracci Ludovico 17, 44, 62, 211, 211n,

INDICE DEI NOMI

- 212n, 213, 214, 215, 228, 250, 250n, 365, 365n, 374, 378
- Carrara Eliana 75n, 93n
- Carrère Xavier 364n
- Caruso Carlo 9n, 33, 33n, 52n, 61, 191n
- Casella Pier Leone 391n
- Casoni Guido 59n, 138
- Casolani Alessandro 83, 84, 86, 89, 90, 90n
- Castello Battista 184n
- Castello Bernardo 13, 17, 18, 19n, 22, 48, 61, 62, 70, 71, 71n, 74, 75, 87, 91, 104, 107, 107n, 157, 165, 166, 168n, 169, 171, 172, 173, 174, 174n, 177n, 178, 178n, 179, 180, 181, 182, 183, 185n, 238n, 239, 264n, 293n, 306, 307, 308, 365, 376
- Castello Castellino 184n
- Castelvetro Giacomo 147, 147n, 149n, 150n, 151
- Castelvetro Ludovico 147n
- Castris Pierluigi Leone de 29
- Cataneo Maurizio 39
- Cattaneo Lorenzo 167
- Cavagna Gian Paolo 153
- Cavaliere Giovan Battista dei 302
- Cavarzere Marco 121n
- Cebà Ansaldo 167, 190
- Cecil William 162
- Cella Scipione della 48, 167, 168n, 201n
- Cellini Benvenuto 224, 224n
- Celio Gaspare 171, 375
- Centurione Luigi 198
- Cerano vd. Crespi Giovan Battista
- Cerrini Sallustia 314, 316, 348, 349
- Certani Giovan Filippo 240, 244
- Cesari Giuseppe (detto Cavalier d'Arpino) 14, 21, 44, 44n, 47, 48, 50, 54, 70, 70n, 71, 72, 72n, 74, 74n, 75, 77n, 89, 120n, 129n, 166, 169, 172, 267, 268, 271, 272, 274, 275, 277, 293n, 317, 317n, 325, 353n, 364, 365, 370n, 371, 374, 374n, 377, 379n
- Chapelain Jean 366n
- Chiabrera Gabriello 23, 59n, 100, 104, 166n, 167, 167n, 168n, 176, 176n, 178, 178n, 182, 182n, 183, 190, 201, 201n, 255, 264n, 284n, 295n, 298
- Chiaro Francesco 37, 205n, 354, 355
- Chiappini Di Sorio Ilenia 51, 53n
- Ciampelli Agostino 69
- Ciampolini Marco 87n, 89
- Cicali Giulia 288, 289n
- Cifani Arabella 299n
- Cigoli Ludovico 69, 69n, 104, 171, 171n, 173, 174n, 288n, 379n
- Ciotti Giovan Battista 22n, 25, 40, 52n, 55, 81, 88, 113, 121, 121n, 122n, 123, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 146, 147, 148, 151, 157, 199, 254n, 271, 284, 291, 292, 293, 295, 297, 302n, 305, 347, 359, 366, 367
- Claretti Onorato 223
- Clemente VIII vd. Aldobrandini Ippolito
- Coccapani Guido 198, 205
- Colombo Carmela 206, 219n
- Colonna Camillo 162
- Colonna Filippo 316n
- Comodi Andrea 69
- Concini Concino 198, 239, 239n, 240, 287, 287n, 288, 288n, 289, 289n, 290, 290n, 322n, 366n, 368n
- Concini Giovan Battista 289n
- Contarini Giovanni 17, 127, 128n, 196n, 197
- Conti Cesare 265
- Conti Vincenzo 265, 266, 269
- Coppini Aquilino 256
- Cordellier Dominique 282n
- Corenzio Belisario 29
- Cornelio fiammingo (?) 33n, 34n
- Correggio vd. Allegrì Antonio
- Correggio Violante 244
- Corsi (famiglia) 98, 100, 100n, 101n, 177n
- Corsi Jacopo 93n, 98, 99, 100, 100n, 101, 102, 103
- Corte Cesare 179, 180, 181, 182
- Costello Jane 280n
- Cremonino Cesare 17
- Crescenzi (famiglia) 16n, 38n, 40, 80, 120, 313, 317, 318, 320, 321, 327, 328, 340, 347, 348, 350, 352, 353
- Crescenzi (fratelli) 16, 38n, 93, 314, 316, 320n, 325, 337, 338
- Crescenzi Anna 315n, 316, 316n, 348, 351
- Crescenzi Crescenzo 38, 39, 118, 314, 314n, 315, 315n, 316, 316n, 317, 320, 321, 321n,

INDICE DEI NOMI

- 322, 323, 324, 340, 341, 347, 348, 349,  
349n, 350, 351, 351n, 353, 353n, 354, 355,  
356  
Crescenzi Fenicia 315n  
Crescenzi Filippo 353n  
Crescenzi Francesco 65, 314, 349, 352, 353,  
353n, 354, 354n, 356  
Crescenzi Giovanni Battista 316, 319n,  
328n, 352, 353n, 355  
Crescenzi Laura 118, 315n, 348, 349, 350, 352  
Crescenzi Livia 315n, 348n  
Crescenzi Marcello 353n, 355  
Crescenzi Melchiorre 38, 39, 40, 40n, 65,  
118, 314n, 315, 315n, 316, 316n, 317, 318,  
318n, 320, 321, 324, 352, 356  
Crescenzi Ottaviano 38, 314, 314n, 316, 321,  
348, 354  
Crescenzi Tancredi 315, 315n, 340, 340n  
Crescenzi Virgilio 51, 65, 314, 314n, 316,  
328n, 352, 353, 353n, 354, 354n  
Crespi Giovan Battista (detto il Cerano) 75,  
201n, 257, 257n, 258n, 292, 377, 378n  
Cresti Domenico (detto Passignano) 104,  
171, 173n, 174n, 378, 379n  
Crispo Alessandro 143n  
Cristina di Lorena, granduchessa 176  
Cropper Elizabeth 65, 193n, 224n
- D'Agostino Renata 223n  
D'Onofrio Cesare 41n, 43, 47, 260n  
Dal Pozzo Amedeo 268n  
Dal Pozzo Cassiano 276n, 300n  
De Maldé Vania 294, 294n  
De Miranda Girolamo 93n, 94, 98  
De Musi Agostino (detto Agostino Vene-  
ziano) 302  
De Robertis Antonetta 166n, 180n, 183n  
De Piles Roger 364n  
Delcorno Carlo 223n  
Dell'Arca Andrea 229, 230  
Della Bella Stefano 298  
Della Cornia Antonio 263n, 321n  
Della Marra Francesco 39n  
Della Nave Bartolomeo 25, 142, 143, 143n,  
144, 144n, 145, 145n, 146, 147, 200, 380  
Della Nave Giovanni 143  
Della Pergola Paola 41n
- Della Porta Giacomo 314n  
Della Valle Pietro 316n  
Del Monte Francesco Maria, cardinale 41n,  
64, 65, 66, 66n, 68, 93, 300n  
Del Sarto Andrea 30, 360, 360n  
Dempsey Charles 224n  
Deuchino Evangelista 157  
Dimier Louis 281  
Dolce Ludovico 225  
Domenichi Ludovico 304, 304n  
Doni Anton Francesco 17, 192n, 303, 304n  
Donnabella (famiglia) 367n  
Donnabella Giulio 76n, 198n, 367, 367n,  
368, 368n  
Dori Galigai Leonora 155, 285n, 287, 287n,  
288, 288n, 289  
Doria (famiglia) 23, 190n, 195  
Doria Giacomo 184  
Doria Giovan Carlo 25, 91, 123, 124, 143,  
165, 166, 178, 183, 184, 184n, 186, 187n,  
190, 192, 196, 198, 200, 201, 202, 203,  
361, 361n, 380, 380n  
Doria Marcantonio 165n, 190  
Dorigny Michel 330  
Dossi Dosso n. Giovanni Luteri 43  
Dubois Ambroise 270n, 292  
Dubreuil Touissant 270n, 281n, 282n  
Ducos Blaise 280n, 283n, 284  
Dumée Guillaume 281n  
Dumonstier Daniel 285, 285n  
Du Pérac Étienne 306  
Dupré Guillaume 282  
Dürer Albrecht 32, 231, 271, 298, 302, 302n,  
360  
Ekkart Rudolf 283n  
Enrico IV, re di Francia 41n, 55n, 99, 259n,  
270, 270n, 281, 281n, 282n, 286, 287,  
288, 289  
Erbenraut Regina 166n  
Ercolani (famiglia) 46n  
Essens Cornelis vd. Cornelio Fiammingo  
Este (famiglia) 22n, 148n, 253n  
Este Alessandro d', cardinale 75, 75n, 92,  
248  
Este Alfonso d' 244, 253, 363n  
Este Cesare d' 363n

INDICE DEI NOMI

- Este Ippolito d' 343n  
 Este Sigismondo d' 266n
- Fabbri Girolamo 180n  
 Fabbri Ottavio 147  
 Faberio Lucio 227, 227n  
 Fabretto Stefano 351n  
 Faccini Pietro 44, 236, 241  
 Facchinetti Ludovico, marchese 205  
 Facchinetti Daniele 244  
 Fagiolo dell'Arco Maurizio 313n  
 Failla Maria Beatrice 271  
 Falconio Arrigo 338  
 Faldi Italo 77, 79n, 368n  
 Farina Viviana 165n, 187  
 Farinola Vincenzo 333  
 Farnese (famiglia) 245  
 Farnese Alessandro, duca 45n  
 Farnese Ranuccio 19n, 130n, 245, 245n, 248  
 Farnese Odoardo, cardinale 53, 92  
 Fasano Guarini Elena 37n  
 Fedi Roberto 15n  
 Fei Luca 176n  
 Ferrari Francesco 39n, 40n, 114n, 116, 205n, 282  
 Ferrari Gaudenzio 153  
 Ferretti Marco Antonio 60n  
 Ferro Roberta 257n  
 Ferroni Giulio 8  
 Fenzoni Ferrau' 17, 89, 212n  
 Fialetti Odoardo 152, 156, 157, 157n, 159n, 163n, 233, 298, 299n, 330, 391  
 Fielding Basil 145n, 200  
 Fieschi Flavio 229n  
 Figino Ambrogio 11, 153, 225, 255n, 263n, 264, 353n, 387n  
 Filippo III di Spagna, re 259n  
 Foglio Emiliana 191n  
 Fontana Lavinia 44, 370n, 376  
 Fontana Mauro Vincenzo 52n  
 Forlani Anna 103n  
 Forlì Giovan Vincenzo 29  
 Franceschini Loreto 348n, 349, 351, 351n  
 Franco Battista 382  
 Franco Giacomo 167n, 305n  
 Franco Giovan Battista 302, 305n
- Francqueville Pierre de (detto Francavilla) 287, 288n  
 Frascarolo Valentina 185, 189n  
 Fréminet Martin (detto il Fulminetto) 268, 270, 270n, 271, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 282n, 292, 363, 365, 366  
 Fréminet Médéric 270n  
 Fulco Giorgio 9, 10, 11n, 17n, 19n, 27, 68, 107, 245n, 294, 294n, 297, 304n, 314, 322n, 344, 344n, 345, 347n, 355, 359  
 Furini Francesco 104n  
 Furlotti Barbara 98n
- Galilei Galileo 100  
 Galilei Vincenzo 100  
 Galle Cornelis 196  
 Galle Philip 196  
 Gallo Marco 37, 326  
 Gardi Andrea 206, 207  
 Garimberti Girolamo 262  
 Gasparrini Federica 66n  
 Gelati Accademia degli 25, 194, 206, 207, 207n, 240, 241n, 242, 244n  
 Gelosi Compagni dei 317n  
 Gentileschi Orazio 43, 317, 317n, 371  
 Gentiloni (famiglia) 364n  
 Gentiloni Lucilio 17, 22, 22n, 347, 363, 364n  
 Geri Lorenzo 80n  
 Gessi Berlingero, cardinale 338n, 339  
 Ghislieri Ettore 393  
 Ginzburg Carlo 274n  
 Ginzburg Silvia 155n, 358n  
 Ghislieri Antonio (Pio V) 60  
 Gherardini Baccio 93n  
 Giambologna vd. Boulogne Jean de  
 Giambonini Francesco 158n  
 Gigli Giulio Cesare 91, 152, 152n, 155, 156n, 196, 248, 248n, 273, 277, 358, 362, 364, 364n, 371n, 378n, 380, 387n, 388, 389, 390  
 Giolito de' Ferrari Gabriele 204n  
 Giordani Giulio 39  
 Giorgione (o Giorgio da Castelfranco) 360, 360n, 374n  
 Giovio Paolo 304n  
 Giuliani Marzia 256  
 Giunta Fabio 200n



INDICE DEI NOMI

- Giustiniani (famiglia) 54n, 55n, 63, 368n  
 Giustiniani Benedetto 54, 54n, 55n, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 64n, 65n, 168, 171, 200  
 Giustiniani Giuseppe 54, 54n  
 Giustiniani Vincenzo 54, 54n, 55n, 64, 64n, 65, 76, 76n, 168, 168n, 209n, 368n, 371, 371n  
 Goltzius Hendrick 225n, 298  
 Gonzaga (famiglia) 148n, 283, 283n, 284, 332  
 Gonzaga Cesare 262  
 Gonzaga Ferdinando 279  
 Gonzaga Francesco 149n, 253  
 Gonzaga Scipione 300, 300n  
 Gonzaga Vincenzo 279n, 283, 283n  
 Grammatica Antiveduto 371, 371n  
 Graziani Antonio Maria, vescovo 117, 122n  
 Gregori Mina 66n  
 Gregorio XV vd. Ludovisi Alessandro  
 Greppi Cristoforo 323  
 Greuter Friedrich Johann 160, 160n  
 Grillo Angelo 39, 134, 134n, 135, 125, 166, 167, 190  
 Grimaldi Caterina 184  
 Griseri Andreina 255n  
 Gualterotti Raffaello 103, 175, 176n, 225  
 Guarini Battista 39, 40n, 93, 94, 100, 132, 137n, 138, 157, 281, 316, 318, 318n, 319, 320, 322, 327, 379  
 Guarini Luigi 22n  
 Guglielminetti Marziano 13, 14n, 61, 245n  
 Guidotti Paolo 76, 76n, 77, 78, 79, 175, 176, 277n, 363, 368n, 369  
 Guyot Laurent 281n  
  
 Hamilton William, duca 144, 145, 145n, 200  
 Harlem van Cornelis vd. Cornelio fiammingo  
 Haskell Francis 54n, 55, 55n, 223n  
 Heideman Johanna Elfreide Louise 348n  
 Heikamp Detlef 66n  
 Henriquez Teodosio 321n  
 Hochmann Michel 116n, 121n, 358n, 386  
 Howard Thomas 162  
 Huygens Constantijn 151n  
  
 Imperiale Giovan Vincenzo 48, 168n, 183, 184, 184n, 186, 201, 219  
 Incamminati Accademia degli 231, 243  
 Indicati Accademia degli 320n  
 Incolti Accademia degli 296  
 Insensati Accademia degli 376n  
 Intronati Accademia degli 82  
 Iovine Maria Fiammetta 38n, 78n, 206n, 316n, 324n  
  
 Jacopo Giovan Battista di (detto Rosso Fiorentino) 302, 302n, 305  
 Juřen Vladimir 69n  
  
 Keazor Henry 225n  
 Kilian Lucas 131, 132  
 Kliemann Julian 217, 219n  
 Kraek Jan (detto Giovanni Caracca) 254  
  
 Lama Giovan Bernardo 29, 35, 35n  
 Lamo Alessandro 358n  
 Landi Alfonso 82  
 Landi Marco 9n, 33n, 52n, 191n, 200n  
 Lanfranco Giovanni 173, 173n, 209, 363, 368n, 379n  
 Lanzi Luigi Antonio 22n, 267  
 Laureti Tommaso 171n, 180n, 327n  
 Laurentini Giovanni (detto l'Arrigoni) 180, 181, 182  
 Lazzarini Andrea 38n  
 Lecoeur Daniel 285, 285n  
 Leoni Ottavio 60n, 286n  
 Leuschner Eckhard 309n  
 Leyden Lucas van 302n  
 Lilio Andrea 89, 363  
 Lincei Accademia dei 273n, 320n  
 Lippi Lorenzo 104  
 Lipsio Giulio 17  
 Lomazzo Giovanni Paolo 153, 224, 225, 225n, 361, 382, 382n  
 Longhi Roberto 152, 224n, 372n  
 Lorenzi Stoldo 100  
 Luini (Bernardino e Aurelio, fratelli) 153  
 Lucco Mauro 140n  
 Luciani Sebastiano (detto Sebastiano del Piombo) 33n  
 Ludovisi (famiglia) 228n, 229n, 316n

INDICE DEI NOMI

- Ludovisi Alessandro (Gregorio XV) 323  
 Ludovico Ludovisi 229n  
 Ludovisi Niccolò 321n  
 Luigi XIII, re di Francia 35, 163, 198, 198n, 270n, 279, 283n, 288, 290, 366n, 367n, 393
- Maccherini Michele 276n  
 Mahon Danis 66n, 221n, 224, 224n  
 Maina Giulio 184n, 265, 266, 266n, 267  
 Malato Enrico 15n  
 Malosso vd. Trotti Giovan Battista  
 Maganza Alessandro 136, 136n, 137, 138, 138n, 139, 140n, 142, 362, 362n, 369, 389  
 Maganza Giovan Battista (detto Magagnò) 138, 139  
 Magnani Lauro 59n  
 Magno Celio 19, 20n, 138  
 Malombra Pietro 123, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 254n, 389  
 Malvasia Carlo Cesare 65n, 157, 193, 207, 221, 221n, 228, 228n, 233n, 243, 243n, 244, 247, 394  
 Malvezzi Virgilio 194, 232n  
 Mamino Sergio 255n  
 Mamone Sara 286n  
 Mancini Annibale 19n, 69n, 70n, 74, 75, 75n, 88  
 Mancini Deifebo 84n, 274n, 276n  
 Mancini Giulio 77, 79n, 84n, 86, 102n, 173, 173n, 226, 271, 273, 274, 274n, 275, 276, 276n, 297, 300, 358, 378n  
 Mancini Paolo 93, 313, 313n, 316, 320, 320n, 325, 326  
 Manfredi Bartolomeo 371  
 Mander Karel van 77, 79, 270  
 Manso Giovan Battista, marchese 16, 16n, 34n, 35, 35n, 94, 338n, 343, 343n, 344, 344n, 347, 350, 355  
 Manzini Giovan Battista 194, 201n  
 Marchesi Girolamo (detto Girolamo da Cotignola) 44  
 Mariani Benedetto (?) 205, 210  
 Marini Maurizio 65n, 66, 67, 68n  
 Marinelli Sergio 140, 142  
 Marino Giovan Francesco 28  
 Marucchi Adriana 273, 273n
- Massari Lucio 243  
 Mazzarino Giulio Raimondo, cardinale 282n, 368n  
 Mazzola Girolamo Francesco Maria (detto il Parmigianino) 302, 361n, 390  
 Medici Michele 240n  
 Moro Franco 309  
 Moro Maurizio 157, 157n, 158, 158n, 233  
 Morselli Raffaella 211n  
 Martinelli Valentino 97  
 Mascardi Agostino 201n, 393  
 Mason Stefania 115, 115n, 116, 117n, 120, 126, 127, 180n  
 Matarrese Ornella 139  
 Materdona Giovan Francesco 194, 352, 353  
 Mattei (famiglia) 209n  
 Maturino da Firenze 361n  
 Mazzolino Ludovico (detto Mazzolino da Ferrara) 43  
 Mazzoni Sebastiano 104n  
 Mazzucchelli Pier Francesco (detto il Morrazzone) 17, 21, 70, 75, 154n, 255n, 256, 256n, 257, 258n, 292, 293, 365, 374, 374n, 375, 377, 378, 382n  
 Medici de' (famiglia) 93, 98  
 Medici Alessandro de' (Leone XI) 179  
 Medici Cosimo II de' 66n, 304  
 Medici Eleonora de' 279n, 283  
 Medici Ferdinando I de' 66, 68, 93n, 103n, 176, 282, 287  
 Medici Francesco de' 93n  
 Medici Maria de' 25, 55n, 99, 149, 154, 155, 189, 198, 203, 269, 279, 280, 281, 282, 284, 287, 287n, 288, 288n, 289, 290, 290n, 367, 368  
 Meeren Pieter van der (detto Pietro Mera) 133, 134, 134n, 135, 136, 138  
 Melchiori Tommaso, marchese 40  
 Melchiorri Lorenzo 348  
 Mellini Giovanni Garsia 78n  
 Mera Pietro vd Meeren Pieter van der  
 Merisi Michelangelo (detto Caravaggio) 14, 22, 43, 44, 64, 65, 65n 66, 67, 68, 68n, 69, 75, 243, 247, 274, 274n, 275, 300n, 328, 335, 354, 369, 370, 371, 371n, 372, 372n, 373, 374, 375, 376, 376n, 377, 378, 392

INDICE DEI NOMI

- Metlica Alessandro 255n, 280n, 284n  
Milesi Marzio 67, 69, 371  
Monaldini Ercole, abate 179, 181  
Monetti Franco 299n  
Monteverdi Claudio Giovanni Antonio 100  
Morazzone vd. Mazzucchelli Pier Francesco  
Moretti Massimo 116n, 374, 374n, 375, 376  
Morigi Paolo 382  
Morina Giulio 267  
Morton Albert 150n  
Moschetti Giovanni Antonio 143n  
Murtola Gaspare 66, 67, 68, 68n, 255, 259, 263  
Muti Onofrio 258, 258n, 268  
Muti Orazio 254, 258n
- Nebbia Cesare 89  
Newcome Mary 189, 189n, 190n  
Nicolaci Michele 76n, 175n, 274n, 328, 330, 333, 335, 336  
Nijs Daniel 147, 150, 151, 152, 163
- Offredi Offredo, monsignore 41n  
Orlandi Giovanni 120n, 306  
Orlando Anna 167n, 185, 187n  
Orleans Gastone d' 367n, 368n  
Orsi Aurelio 67  
Orsini (famiglia) 92, 94, 94n, 98, 101, 232n, 343n  
Orsini Paolo Giordano I 93, 93n, 97, 98n  
Orsini Paolo Giordano II 96n, 98n  
Orsini Virginio 93, 94, 94n, 95, 95n, 97, 98, 98n, 99n  
Oziosi Accademia degli 35n, 338n
- Padovanino vd. Varotari Alessandro  
Paggi Giovan Battista 22n, 127n, 182, 185, 185n, 186, 186n, 188, 189, 190, 190n, 192, 193, 195, 196, 196n, 203, 335, 364  
Paggi Girolamo 364  
Palma Jacopo il giovane 17, 20n, 21, 70, 114, 115, 115n, 116, 117n, 118, 120, 120n, 122, 122n, 123, 123n, 124, 126, 129, 129n, 133, 136n, 144, 145, 158n, 159n, 179, 181, 182, 200, 291, 365, 366, 374, 374n, 377, 381, 388, 389, 389n, 390, 390n, 391, 392
- Paolo V vd. Borghese Camillo  
Papeo Baldassarre 349, 350, 350n, 351, 351n  
Papi Federica 337n  
Papi Gianni 326n, 332  
Parmigianino vd. Mazzola Girolamo Francesco Maria  
Parchi Giovan Battista 20n  
Parrini d'Alfiano Epifanio 104n  
Passeri Giovan Battista 193, 217n  
Pavesi Mauro 11, 263n  
Pavoni Giuseppe 174, 177, 201, 306  
Pearsall Smith Logan 148n  
Pegazzano Donatella 101n  
Peiresc Claude Fabri de 285, 285n  
Pellegrini Antonio 326  
Pellegrino Camillo 28  
Pelleoni Teodoro 256  
Pepi Sertorio 31n  
Pepoli Isabella 393  
Pepoli Ercole (?) 205  
Peranda Sante 389  
Peretti Montalto Alessandro, cardinale 57, 72, 78n, 92, 93, 116n, 309n  
Peretti Montalto Felice (Sisto V) 60, 93  
Peretti Montalto Flavia 93, 94, 94n  
Peri Jacopo 99  
Pericolo Lorenzo 65  
Perini Giovanna 224n, 241n, 243n, 251  
Pepper Stephen 208n, 250  
Pesenti Franco Renzo 128n, 196n  
Petracci Pietro 156n  
Piai Andrea 128, 128n  
Pignatelli Stefano, cardinale 355  
Pieri Marzio 9, 9n, 10, 11, 14, 63, 191n, 362n  
Pierguidi Stefano 194n, 217, 221n, 225n, 359n  
Pinelli Domenico 171  
Pinelli Giovan Vincenzo 60n  
Pino Marco 28, 29, 29n  
Pino Paolo 225  
Polidoro da Caravaggio vd. Caldara Polidoro  
Pomarancio vd. Roncalli Cristoforo  
Pordernone vd. Sacchis Giovanni Antonio de'  
Pourbus Frans 7, 17, 187n, 280n, 283, 283n, 284, 285, 286, 288n, 292

INDICE DEI NOMI

- Poussin Nicolas 193n, 276n, 280, 280n, 283, 292, 393
- Pozzi Giovanni 14, 15, 24, 27, 236n
- Preti Girolamo 205, 228n, 353, 353n
- Preti Gregorio 324n
- Preti Mattia 324n
- Primarosa Yuri 324n
- Primaticcio Francesco 281n
- Procaccini (fratelli) 201n, 257, 257n, 292, 363, 363n, 377n, 378n
- Procaccini Camillo 202
- Procaccini Giulio Cesare 75, 156n, 374, 377, 378n
- Procaccioli Paolo 14n
- Prunetti Michelangelo 364n
- Puglisi Catherine R. 215n
- Pupillo Marco 118n, 137n, 319n, 328n
- Purbis vd. Pourbus Frans
- Quattromani Sertorio 28
- Quondam Amedeo 14n
- Rabbia Raffaello 212, 228n
- Raimondi Ezio 249, 250, 393
- Raimondi Marcantonio 295, 299n, 302, 302n, 303, 305
- Ramazzani Ercole 265n
- Ratti Giuseppe 168n
- Régnier Mathurin 270
- Reni Guido 14, 44, 45, 45n, 192, 193, 194, 195, 195n, 203, 205, 208, 209, 210, 211n, 243, 250, 250n, 292, 293, 334, 335, 341n, 353n, 374, 374n, 375, 378, 393, 394, 394n
- Ricci Diomede 79
- Ridolfi Carlo 127, 128n, 131, 132, 139, 144n
- Righi Angelo (o Arrighi) 265, 266, 266n, 267
- Rinaldi Cesare 23, 138, 156n, 205, 211n, 212, 236, 236n, 241, 249, 250n, 251n, 298
- Rinaldi Giovan Battista 35
- Rinuccini Ottavio 99, 100, 289n
- Ritrovato Salvatore 250n, 251n
- Robertson Clare 41n, 261n
- Robusti Domenico 381, 381n, 391
- Robusti Jacopo (detto il Tintoretto) 114, 136n, 157, 162, 360, 361, 374n, 379, 380, 380n, 381, 381n, 382, 382n, 383n, 384, 384n, 385, 386, 388, 389, 389n, 390, 390n, 391, 392, 392n
- Romano Giovanni 255n, 265
- Romano Giulio 289n
- Roncalli Cristoforo (detto il Pomarancio) 46, 50, 51, 51n, 52n, 53, 53n, 54, 60n, 83, 171, 171n, 173n, 180n, 352, 374, 374n, 379n
- Rondinelli Simon Carlo 238, 253, 305
- Roos Baron 158, 158n, 162, 233
- Rosati Uriele 102n, 106
- Rossi Giovan Vittorio 76n, 78, 78n, 313n
- Rossi Massimiliano 104n, 264n
- Rossi Ottavio 370, 371n
- Rossini Giovan Pietro 262
- Rosso Fiorentino vd. Jacopo Giovan Battista di
- Rossoni Elena 249n
- Rossotti Andrea 196n
- Rota Martin 302
- Röttgen Herwart 47, 70
- Rovere Francesco Maria II della 39, 374
- Rovere Guidobaldo II della 117n
- Rovigliasco Emanuele Filiberto Roero di, conte 269, 272
- Rozzi Accademia dei 82
- Rua Giuseppe 191n
- Rubens Peter Paul 193n
- Ruffinelli Giovanni Angelo 176, 304
- Ruffino Alessandra 362n
- Russo Emilio 14n, 39n, 106n, 124, 124n, 149n, 150n, 223n, 234n
- Ruzini Carlo 147
- Sacchini Lorenzo 9n
- Sacchis Giovanni Antonio de' (detto il Pordenone) 360
- Sadeler Egidius 298
- Salerno Luigi 55n, 273, 273n
- Salimbeni Ventura 86, 89, 90, 90n, 91
- Salmeggia Enea (detto Salmeggi) 153
- Salomon Bernard 213n
- Salviani (famiglia) 38n
- Salviani Gaspare 38, 38n, 39, 81, 93, 316, 316n, 320, 320n, 322, 322n, 323, 328, 340
- Salviani Ippolito 38n
- San Luca Accademia di 77, 319, 327, 327n, 373, 373n

## INDICE DEI NOMI

- Sani Bernardina 85, 85n, 91  
 Sannazaro Jacopo 28, 220  
 Sansovino Francesco 146, 147, 383n  
 Santafede Fabrizio 29, 30n, 32, 34, 35  
 Santi di Tito (o Santi Titi) 20n, 29n, 100, 100n, 102, 102n, 347  
 Santi Sigismondo 82, 83, 83n  
 Sanudo Leonardo 137, 137n, 138, 225  
 Sanvitale Fortuniano 17, 19n, 20n, 21, 23, 124n, 238n, 245, 245n, 246, 248, 279, 295, 297, 303, 342  
 Sanzio Raffaello 30, 33n, 45n, 58n, 67, 194n, 224, 225, 225n, 226, 227, 232, 299n, 302n, 360, 361n, 374n, 388, 390  
 Saraceni Carlo 158n, 325, 363, 368n  
 Sarpi Paolo 151n  
 Sarzina Girolamo 157, 158  
 Sauli Correga Nicola 183, 184n  
 Savary de Brèves François 367  
 Savoia (famiglia) 23, 216, 254, 254n, 255, 255n, 256, 258, 263, 268, 283, 283n, 284, 378  
 Savoia Amedeo IV 263  
 Savoia Carlo Emanuele I di, duca 41n, 47, 69, 128, 129, 143, 148, 149n, 153, 186, 198, 203, 216, 216n, 223, 253, 254, 254n, 255, 255n, 256, 256n, 257, 258n, 259n, 261, 262, 263, 264, 265n, 266n, 267, 268, 275, 324, 360, 364, 386, 387, 387n, 388  
 Savoia Emanuele Filiberto di 253, 256n, 261, 262n, 263  
 Savoia Isabella di 244, 253, 255n  
 Savoia Margherita di 253, 255n  
     Savoia Maurizio di 256, 298, 299, 299n, 324, 341n, 342, 343n, 374n  
 Salviati Francesco 30, 360, 361  
 Scaletti Fabio 66n  
 Scarnato Bartolomeo 301  
 Schlosser Julius von 152  
 Séjourné Jean 282  
 Selmi Elisabetta 318n  
 Selvaggi Accademia dei 25, 207, 238, 240, 240n, 243, 244, 244n  
 Sementi Giacomo 17, 341, 341n, 347, 374, 374n, 375, 378n  
 Sempronio Leone 195n  
 Sergardi Fabio 82, 83n  
 Serlupi (famiglia) 352  
 Serlupi Antonio 348, 349, 351  
 Serlupi Francesco 348, 349, 351  
 Serlupi Giovan Battista 348, 348n, 350  
 Sertini Alessandro 93n  
 Sesto Cesare da 153  
 Scamozzi Vincenzo 144n, 146n  
 Scarsella Ippolito (detto lo Scarsellino) 179, 180, 180n, 181, 182, 182n, 379n  
 Schedoni Bartolomeo 17, 19n, 21, 21n, 29, 70, 364  
 Sciolti Accademia degli 102n, 106  
 Scolari Stefano 304n  
 Scorza Sinibaldo 17, 183, 186, 186n, 187, 187n, 188, 284n, 291, 345, 346  
 Scoto Lorenzo 16, 19, 23, 185n, 257n, 258, 268, 269, 270, 284, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 303, 323, 341n, 344, 346  
 Sfondrati Paolo Emilio 45n, 86, 266, 266n, 337  
 Sforza (famiglia) 92  
 Sickel Lothar 314n, 317n, 348, 349n, 352, 353n  
 Silva Silvio 63n  
 Simeoni Gabriello 213n  
 Simeoni Gaspare 160, 162  
 Sisto V vd. Peretti Montalto Felice  
 Slawinski Maurizio 63, 149n  
 Solinas Francesco 276n  
 Solis Virgil 213n  
 Soprani Raffaele 166n, 167, 168n, 190, 191n, 192, 195, 201  
 Soranzo Giovanni 196, 196n  
 Spaccini Giovan Battista 22n, 75, 75n  
 Spacciolo Valerio 118  
 Spada Leonello (o Lionello) 19n, 241n, 243, 243n, 244, 245, 246, 247, 248, 248n, 371, 377  
 Spagna Filippo II di, re 264n  
 Spagnolo Maddalena 155, 158, 389n  
 Sparti Donatella Livia 42n  
 Spear Richard 194  
 Spezzaferro Luigi 42n, 353n  
 Spinola Brigida 184  
 Spinola Veronica 184  
 Squarzina Silvia Danesi 55  
 Stanzione Massimo 35, 35n

INDICE DEI NOMI

- Stati Cristoforo 95, 95n, 96n, 97, 97n, 98, 99, 99n, 101, 101n  
 Stati Francesco 96, 97  
 Stella Giulio 317  
 Stigliani Tommaso 121, 156n, 167, 201, 201n, 221n, 324  
 Stoppa Jacopo 256n, 377n  
 Strinati Claudio 66n  
 Strozzi Giovan Battista 94, 94n, 101  
 Strozzi Giulio 157, 228n  
 Strozzi Pietro 93n, 94  
 Stuart Carlo I, re d'Inghilterra 390  
 Stuart Giacomo I, re d'Inghilterra 147, 149, 150, 150n, 163, 279n, 389  
 Svegliati Accademia degli 28  
 Symonds Richard 233n  
 Szanto Mickaël 198n, 367n, 368n
- Tacca Pietro 287, 288n  
 Talbot Aletheia 162  
 Takahashi Kenichi 228n, 249n  
 Tanzi Marco 129, 130n  
 Tarugi Francesco Maria 86  
 Tasso Torquato 21, 28, 94, 106n, 121, 166n, 167, 167n, 177, 306, 307, 387  
 Tassoni Alessandro 38n, 75, 75n, 121  
 Tempesta Antonio 17, 19, 69, 175, 176, 213n, 292, 293, 294n, 295, 296, 298, 299n, 302, 304n, 305, 307, 308, 308n, 309, 309n, 311, 311n, 363, 375  
 Terzaghi Maria Cristina 209n  
 Tesauo Alessandro 256  
 Tesauo Emanuele 230n, 255  
 Tesauo Ludovico 229, 258n, 344n  
 Testa Laura 41n, 42n  
 Tibaldi Pellegrino 282n  
 Tiberia Vitaliano 319n, 352  
 Ticozzi Stefano 22n, 363n  
 Tietze Hans 115  
 Tinivelli Francesco 323, 323n  
 Tintoretto vd. Robusti Jacopo  
 Tiraboschi Girolamo 313n  
 Tisi Benvenuto 43  
 Thuillier Jacques 160n, 268, 268n, 282n  
 Tordella Piera 286n  
 Toscanella Costanza 316, 316n, 348, 349, 349n, 350, 353, 354
- Toscanella Marcantonio 316, 316n, 348  
 Tosini Patrizia 60n, 120n, 223n, 265n, 266, 315n, 323n, 376, 378n  
 Trerè Filippo 181n  
 Tronsarelli Antonio 301n  
 Tronsarelli Ottavio 323n, 325n  
 Trotti Giovan Battista (detto il Malosso) 17, 21, 129, 130  
 Tumidei Stefano 180  
 Turchi Alessandro (detto l'Orbetto) 235n, 328n
- Umoristi Accademia degli 25, 38, 40, 44, 72n, 78, 78n, 94, 113, 160, 162, 166, 194, 206, 207, 229, 229n, 240, 292, 313, 316, 317, 317n, 318, 319, 320, 320n, 324, 324n, 327, 339, 341n, 343, 352n, 353, 379n  
 Uniti Accademia degli 323n, 325
- Valesio Francesco 132, 156, 159, 160, 162, 232  
 Valesio Giovan Luigi 21, 75, 104n, 160, 227, 228, 228n, 229n, 230, 232, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 242n, 243n, 245, 250, 292, 293, 330, 332n, 353n, 365, 369, 375, 376, 377  
 Vanni Francesco Maria 13, 17, 20n, 86, 86n, 87, 87n, 88, 171, 171n, 173n  
 Vanni Raffaello 86n, 88, 89, 89n  
 Vannugli Antonio 332  
 Vanoli Paolo 257n, 258n  
 Varchi Benedetto 224  
 Varotari Alessandro (detto il Padovanino) 145  
 Vasari Giorgio 75n, 224, 358, 361, 383  
 Vazzoler Francesco 187n  
 Vecellio Tiziano 30, 46, 114, 114n, 120, 197, 224, 225, 225n, 226, 227, 232, 360, 374n, 380, 383n, 386, 388, 390  
 Veneziano Agostino vd. De Musi Agostino  
 Venturi (famiglia) 82n  
 Venturi Lionello 273n  
 Veronese vd. Caliarì Paolo  
 Vico Enea 302, 303  
 Vignon Claude 282n  
 Villamena Francesco 305n, 306  
 Villifranchi Giovanni 101

## INDICE DEI NOMI

- |   |   |
|---|---|
| <p>Viola Domenico 44<br/>           Violati Giacomo 158<br/>           Violini Chiara 53n<br/>           Vinci Antonio Maria 102n, 106<br/>           Vinci Leonardo da 194n, 225, 225n, 360n<br/>           Viroli Giordano 179n, 180n<br/>           Virtuosi Accademia dei 319, 319n, 327, 327n<br/>           Vitelli Clemente 42n<br/>           Vitelli Giulio, monsignore 42n<br/>           Vittoria Alessandro 146n<br/>           Vittrici Alessandro 68n<br/>           Vogliosi Accademia dei 320n<br/>           Volpe Francesco 367n<br/>           Vouet Simon 160, 22, 276n, 282n, 330, 330n,<br/>               367<br/> <br/>           Walters Laura 157n, 391n<br/>           Waterhouse Ellis 144, 144n<br/>           Wimböck Gabriele 194n<br/>           Wittkower Rudolf 212</p> | <p>Wood Jeremy 144, 145<br/>           Wotton Henry 147, 148, 148n, 150n, 151,<br/>               151n, 152, 162, 163, 163n, 389, 389n, 390,<br/>               390n<br/> <br/>           Zampieri Domenico (detto Domenichino) 44, 45, 209n, 215, 217, 218, 220, 221,<br/>               221n, 222, 222n, 249n<br/>           Zane Marin 155<br/>           Zanelli Gianluca 188n<br/>           Zanetti Anton Maria 115n<br/>           Zanoobi Luigi 31<br/>           Zeri Federico 330n, 332<br/>           Zezza Andrea 32, 58n<br/>           Zoppio Melchiorre 206n<br/>           Zuccari Federico 264, 267, 281n, 282n, 283,<br/>               283n, 358n, 361, 372, 373, 373n, 384, 385,<br/>               386, 386n, 387, 387n, 388, 388n, 389n,<br/>               391, 391n<br/>           Zuccari Taddeo 373</p> |
|---|---|

Beatrice Tomei  
*Giovan Battista Marino*  
*La scrittura d'arte, la collezione, gli artisti*

Composto in:

Lyon  
Kai Bernau, Commercial Type

Progetto grafico e impaginazione:

Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,  
per conto di BIT&S,  
da BDprint (Roma)

NOVEMBRE 2024





Beatrice Tomei *Giovan Battista Marino*

*La scrittura d'arte, la collezione, gli artisti*

Nella pur sconfinata bibliografia mariniana non trova ancora spazio uno studio organico sul più importante poeta del Seicento italiano e le arti. Eppure, già dalla prima metà del secolo scorso gli esperti in materia avevano manifestato la necessità e l'impellenza di chiarire la natura di questo rapporto. Impareggiabile protagonista della scena culturale primoseicentesca, poeta formidabile e abile cortigiano, Marino è stato anche un appassionato amatore d'arte, collezionista, amico e promotore di artisti. La sua opera, testimonianza di una vita itinerante che sconfinava il perimetro nazionale, porta il passaggio di uomini, immagini e oggetti. Sono le fascinazioni che da questi derivano nella sua scrittura a fare da scheletro all'ossatura di questo volume, i cui nove capitoli ripercorrono la biografia del poeta tentando di metterne in risalto le incursioni mai timide, regolari e insistenti piuttosto, nel mondo delle arti. Scambi epistolari, elogi in versi, incontri inattesi tra editorie e atelier definiranno i limiti e le forme molteplici che assume quel dialogo tra "arti sorelle" che ha reso l'esperienza mariniana la più iconica e distintiva della cultura della sua epoca.

BEATRICE TOMEI si è formata alla Scuola Superiore di Studi Avanzati dell'Università di Roma «La Sapienza», dove, in cotutela con l'École Pratique des Hautes Études di Parigi, ha conseguito un dottorato di ricerca in storia dell'arte nel 2022. I suoi interessi scientifici si muovono a cavallo tra arte e letteratura, con particolare interesse alla diffusione dei temi poetici nella pittura e nella poesia di fine Cinque e inizio Seicento. In collaborazione con Giulia Iseppi ha recentemente pubblicato il volume *Humanista delle tele. Guido Reni pittore dei poeti* per Campisano Editore (2022).

