

Il modello figurativo del Tasso e la *Galeria* del Marino

1. Visualizzazione e umanizzazione dell'immagine

Una lettura parallela, e al tempo stesso intersecata, di modelli e applicazioni, prelievi ed esiti poetici deve necessariamente muovere nella direzione di un accertamento di scambi e influenze, di cui difficile risulta determinare la provenienza e il punto preciso di arrivo.

Vista e udito, i due sensi privilegiati nel Medioevo, in quanto più spirituali, coinvolgevano tanto nel Tasso, quanto nel Marino, i due termini di finzione e verità, arte e natura, in un trapasso di convincimenti teorici e di posizioni investigative. La pratica della visualizzazione, già connessa da Dante, specie nell'*Inferno*, alla veridicità dell'esperienza oltremondana, e già distesa per tutto il '500 nella descrizione dei passi biblici, interessò nella stessa epoca, e nel passaggio al secolo successivo, i testi profani, oltre a quello sacri, di cui la mitologia, l'eroismo e l'erotismo costituivano i principali ingredienti per una lettura che tendesse ad accentuare nell'opera i tratti più drammatici ed emotivi.

La visualizzazione e umanizzazione dell'immagine, se traevano la propria origine dalla ricezione visiva della poesia epica, trovavano la loro giustificazione nella riduzione dell'eroico al registro encomiastico, nella valorizzazione della trattatistica contemporanea come topica di persuasione e nel predominio, all'interno della predicazione, della storiografia e dell'oratoria cinque-seicentesca, del genere epidittico). Il predominio degli "affetti" e la rappresentazione della "menyte" erano il fine ultimo di un decorativismo sottratto a ogni inten-

l) Su tale argomento cfr. LINA BOLZONI, *Oratorie e prediche*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984, vol. III, t. 2, pp. 1041-1074: 1057-1074

to imitativo e volto a un coinvolgimento globale delle forme celebrative, in una intersezione del registro sacro e di quello profano, degli eroi della fede e della politica, del registro stoico e di quello profano, degli eroi della fede e della politica, del registro storico e di quello affabulatorio dell'amplificazione letteraria.

Nobilitate dal Marino, in questo erede dell'estetica rinascimentale, che le aveva relegate al rango di arti liberali, pittura e scultura, le "arti fabrili", diletta l'occhio con la bellezza, aguzzano l'ingegno con l'artificio, ricreano la rimembranza con l'istoria delle cose passate e incitano il desiderio alla virtù con l'esempio delle presenti"2)

Il procedimento ossimorico, nella parte prima della prima Diceria su "La Pittura", reso attraverso un disteso contrasto di terminologia e di significati, si rafforza nel Marino all'inizio della parte seconda della stessa Diceria, in cui, intervenendo sul tema tanto caro alla letteratura del periodo controriformistico, *ut pictura poesis*, l'autore definisce la poesia "pittura parlante" e la pittura "poesia taciturna"3).

Lo sconvolgimento gnoseologico della natura, per il tramite delle scoperte e delle invenzioni scientifiche, se era alla base dell'esaltazione dell'intelligenza umana nel potere di reinterpretazione traslata e di ricreazione fantastica della realtà, risultava, poi, nel Marino proporzionale alla funzionalità del messaggio artistico alle "particolari disposizioni del pubblico al quale (detto messaggio) si rivolge". Non già separazione dalla natura, l'arte finisce con l'essere ascritta ai regni del "vero e verosimile ai fini della

2) GIAMBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, p. 81

3) *Ivi.*, p. 151

persuasione"4). Operando nel regno del noumenico, oltre che in quello del fenomenico, l'arte non è solo, come voleva il Guglielminetti, "adesione fantastica alla visione razionale e geometrica dell'universo promossa da Galileo colle sue scoperte e invenzioni"5), sconvolgimento irrazionale dell'armonia universale e matematica, ma anche spettacolarizzazione delle meraviglie del creato ed emulazione diretta dell'essenza divina del mondo, in una progressione rispetto al Tasso, che all'emulazione scherzosa 6) lasciava subentrare una imitazione pensosa di coloritura soprannaturale.

L'incidenza dell'uomo, e dunque dell'arte, non è solo relativa a una reinvenzione fantastica del dato concreto, all'interno dell'espressione di un gusto decorativo post-rinascimentale e manieristico, ma è verità, specie nell'applicazione a motivi sacri e teologici, che va oltre la stessa natura. Il superamento delle posizioni tassiane, circa la tesi socratico-platonica della bellezza dell'ingegno poetico, era il segno di una modifica intervenuta nella speculazione delle cose celesti, che, se si pongono nel Marino pur sempre come "una rassegna di azioni intellettuali sovrapposte alla gnoseologia sensoria", conducono alla identificazione delle "Muse, i libri, le arti" con un "complemento dei beni sensuali"7).

La distinzione tra il lirico e il patetico, intrinseca nell'ideologia tassiana, viene più tardi ripresa dal Marino, che nella sua lettera a Claudio Achillini, indirizzata da Parigi nel gen-

4)GIULIO CARLO ARGAN,*La Retorica e l'arte barocca*, in AA.VV.,*Retorica e barocco (Atti del III Congresso di Studi Umanistici)*, Roma, Bocca, 1955, pp.11-12

5)MARZIANO GUGLIELMINETTI,*L'"Adone" poema dell'"Arte"*, "Lettere Italiane", a.XIV (gennaio-marzo 1962) n.1, pp.71-91:74

6)*Ger.lib.XVI, 10, 3-4*

7)CARLO CALCATERRA,*Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961, p.33

naio del 1620 e premessa alla *Sampogna* differenziava l'imitazione "negli universali da quelle nei particolari", la prima delle quali "ha più del patetico" diversamente dalla seconda che è "propria dell'eroico" 8). Con piglio novatore il Marino attribuisce a se stesso il merito di avere osservato l'imitazione nei due modi sopradistinti e secondo le due tipologie ora differenziate.

Il drammatismo del barocco e la trasfigurazione mitologica, se si ponevano sulla scia del rinnovamento di certa tipologia figurativa, indicano nel Seicento un travaso di esperienze dal profano al religioso, che influirono sulla sacralizzazione delle "arti fabrili". Se l'arte è creazione dell'uomo, e in quanto tale perviene al fittizio, la natura non si pone *tout court* nella sua valenza oggettiva, ma si interiorizza nel Marino nella misura in cui è "imago Dei", *vestigia* lasciate da Dio nel mondo, delle quali l'uomo, sia egli poeta o pittore, è l'interprete, in un rapporto essenziale tra *verba, res e signa*.

2. Il mito e il registro letterario

La connessione arte verbale-arte visiva del Marino, in un moto di penetrazione concettuale e di mediazione gnoseologica della metafora del "vedere", se appariva da un lato il frutto maturo di un superamento della diffidenza giudaico-cristiana dell'associazione deità-senso della vista, celava ancora una comune riverenza per la parola scritta e parlata.

Elemento di mediazione di tale lettura integralmente realistica della natura era rappresentato dal mito, che nel Seicento assurge a forma, non solo di spettacolarizzazione, ma anche di eroizzazione in forme simboliche di una visione trionfalistica, in un vasto moto di affetti e di pulsioni umane.

La mitologia si presta nel Marino, diversamente dal Tasso, che privilegiava le fonti dell'epica classica, a contaminazioni con soggetti narrativi o a trasfigurazioni di elementi naturali. Così le sembianze dell'eroina ariostesca Angelica, e le sue vicende con Orlando e Merdoro, sollecitano richiami alle divinità classiche e si associano alla concezione tassiana

del bello come qualità del vero e dell'intelligibile. Nel solco di una tradizione figurativa ambigualmente sospesa tra eroizzazione encomiastica e reinvenzione romanzesca si colloca il componimento dedicato a *Didone ed Enea*, indirizzato a Bartolomeo Schidoni, in cui il rinvio al motivo encomiastico della partenza di Rinaldo e Armida suggerisce nuove strategie interpretative del tema classico. Il Marino accentua, più che il motivo contingente della lode, che si prestava a rielaborazioni narrative, quello edonistico. Non il tema della fuga, ma la vicenda di amore e sensi è al centro dell'attenzione del poeta, che svincolava il soggetto da implicazioni dinastiche, in una diversa interpretazione del classicismo, gioiosamente naturalistico. A trasformazioni mitologiche di motivi iconologici religiosi si ricollega pure la rappresentazione dell'ira di Giove contro i giganti ribelli nei due componimenti della *Galeria* indirizzati al Fulminetto su *La guerra dei giganti*, che ricordano da vicino il soggetto storico della battaglia tra i diavoli e gli angeli nella espugnazione di Gerusalemme e dell'ira di Rinaldo nel canto V del poema tassiano.

Il ruolo espletato dal Marino di innovatore di tipologie artistiche è comunque viepiù evidenziato nella raffigurazione dei diversi atteggiamenti della dea d'amore, Venere, solitamente contrapposta a Marte all'interno di un sistema tematico legato alle costanti dell'amore, della pace, più che a quelle della guerra e dello scontro.

In ambito tradizionale ci riporta la bellezza nuda della dea d'amore, nel componimento *Venere in atto di disvelarsi a Marte*, in cui il capriccio sul tema amorelascivo-amore casto e puro ripropone il contrasto tassiano bellezza-decoro, mentre ancora in omaggio all'arte antica, che amava rappresentare Venere in piedi o seduta, o sorgente dal mare, la dea d'amore viene raffigurata *assisa in una conca d'acqua*. Laddove, però, il gusto pittorico del Marino sperimenta il grado massimo di espressione, nell'abolizione di ogni confine tra decorazione e devozione, è nel componimento *Amore morto* dedicato a Pier Francesco Morazzoni. La doppia simbologia amore-morte è affidata alla suasività musicale di quegli

“augei canori” che affiancano l’immagine divina, mentre il patetismo lirico trova forme di intensa emozione nei “rivi sanguigni” che versa la donna, vibrante di dolore al lato dell’amante morto, come le tante eroine della tradizione cristiana al fianco del Cristo morto, in una compromissione di classicismo e nudo realismo che lascia intravedere anticipazioni di modi degni di un Onofrio Palumbo.

Prefigurato a costituire il nucleo delle nuove “quadriere”, il collezionismo del Marino si apprestava a diventare il simbolo di un’età che si accostava all’antico innovando entro una interpretazione tutta personale dei tre momenti indicati nella lettera parigina del 1620 all’Achillini, il “tradurre”, l’“imitare” e il “rubare”, e mediando i risultati classici con le nuove acquisizioni del panorama artistico e letterario coevo. Le preoccupazioni moralistiche del Tasso, rinverdate nel rapporto conflittuale del Marino, e più in generale di molti secentisti, scienza-fede, restavano alla base di un dettato poetico non ancora sicuro nella campionatura innovativa di diverse soluzioni letterarie e artistiche, ma pensosamente bilanciato tra antico e moderno, mito e trionfo della natura, sacro e profano.

3. Il registro sacro e il ritrattismo

Riflettere sulla serietà di intenti dell’allestimento della *Galeria*, nata appunto con propositi, oltre che celebrativi, scherzosi di gioco della fantasia su prodotti della pittura coeva, significa addentrarsi nel vivo dell’ambiguità di una scrittura che per le *Historie*, la seconda sezione delle *Pitture*, veicolava un’immagine di ludico edonismo e di verità documentaria. In tale ambito la visualizzazione del registro sacro era il tributo massimo di una civiltà di maniera, che valorizzava il “decoro” come espressione di una exteriorità di modi, non lontana, peraltro, dalla sincerità patetica della rappresentazione oggettiva.

L’atteggiamento speculativo e il tono devozionale sono i tratti salienti dell’eredità rinascimentale, soprattutto delle *Historie*, nella trattazione di temi assai cari alla topica tardo-cinquecentesca, dall’armonistica del cerato al tema della passione, dalla maternità della Ma-

donna agli episodi biblico-scritturali, variamente distribuiti nelle loro derivazioni culturali e nella determinazione delle fonti. Il Marino puntava ad una ricerca ad effetto entro la reinterpretazione contemporanea delle fonti storiche, non lontana da intrusioni di psicologismo e da risultati di evidenza rappresentativa. Sollecitazioni petrarchesche, mediate da un gusto di maniera proprio della lirica pastorale, improntano i toni soffusi e il dettato simbolico della divinizzazione della figura umana e religiosa del Cristo e della Vergine, le cui vicende, come in un manuale liturgico, si sviluppano dalla nascita alla morte, dal concepimento e dalla maternità alla passione.

A un gusto esteriore di espressività concettosa rispondono i numerosi componimenti della *Galeria* sulla passione di Cristo, in cui i bisticci semantici e le antitesi verbali rimarcano l'impianto monumentale animato da modulazioni chiaroscurali e dall'effetto drammatico del patetismo dei gesti.

Il motivo dell'artista creatore, capace di infondere vitalità alla materia inerte, in una vittoria dello spirito sulla carne, è al centro del contrasto tra la morte al mondan rumore di San Paolo e l'illuminismo acceso dell'intervento pittorico, che sublima in vita il tormento psicologico del personaggio e la stessa sua scelta di separazione dalla comunità terrena. In tal modo i motivi tratti dalla *Legenda aurea*, che divulgava la vita di San Paolo scritta da San Girolamo, che attingeva a elementi del Vecchio Testamento, e che restituiva l'immagine di Paolo come il primo eremita e il precursore della vita monastica, rivivono nella rappresentazione del "morto al mondo" che "dal Ciel visse lontano", la cui vita solitaria nel deserto si trasforma in forza e potenza di testimonianza, per il tramite della mediazione pittorica, di una vita spesa al servizio di Dio.

Uguale forza rappresentativa acquista la figura di San Pietro, fondatore secondo la tradizione con San Paolo della Chiesa, immortalato dal Marino nel sofferto patetismo dell'acre rimorso per il tradimento di Gesù, dopo che il canto del gallo gli rammenta le parole del Maestro nell'Ultima Cena. Non il tema della crocifissione o quello apologetico,

ma quello intimamente dolente, e attinto alle fonti scritturali, dell'espiazione del peccato, è al centro del *San Pietro piangente*, pittura destinata a immortalare, oltre i confini del sensibile, uno stato d'animo di lacerante tormento emotivo e di esasperata mortificazione spirituale. Al gioco tutto intellettualistico e illusionistico caratterizzante il tradizionale modello della predicazione, Marino era venuto sostituendo, con le sue *Historie*, una piena rivalutazione del senso letterale delle Scritture, che, coniugata con l'empirismo delle nuove scoperte scientifiche, esasperava il vero, e dunque il decoro dell'"apparire" e non del "parere", nella resa dignitosamente maestosa e formalmente magniloquente di una visualizzazione dell'immagine in mille variazioni lirico-sentimentali e patetico-parenetiche.

L'incontro col formalismo letterario e retorico del "decoro" è massimamente evidente nella sezione delle *Pitture* dedicata ai *Ritratti*, in cui elementi della tradizione biografica seicentesca si combinano con una riappropriazione tutta barocca del manierismo umanistico-rinascimentale, in una innovazione dei contenuti che lascia intravedere un disegno unitario nella trama compatta delle storie.

I *Ritratti* segnano il trionfo dell'arte pittorica e il culmine di una visione barocca legata alla spettacolarità e al "memento mori". Coerente con una "estetica della profusione", il nuovo atteggiamento classicistico, rivolto ai testi della tradizione ellenistica e alessandrina, in una riscoperta della tradizione greca, da Pindaro ad Anacreonte, e in una valorizzazione dell'erotismo e dei principi del metamorfismo incarnati da Ovidio, ripudiava l'idea dell'eternità per un gusto illusionistico, che nella convinzione del primato dei moderni sugli antichi e nella scoperta della mutevolezza del reale incrinava i rapporti col passato.

Quale che sia il movente dell'allestimento della *Galeria*, da ravvisare per il Pieri in

una volontà liberatoria e per il Borzelli nell'interruzione di un lungo silenzio 8), è indubbio che il disegno struttivo dell'opera, nel mentre assecondava esigenze personali dell'autore, obbediva, nel contempo, a un intento novatore espresso nel travestimento seicentesco di norme classicistico-rinascimentali e nello stesso accorpamento della pittura a un procedimento logico di gioco intellettualistico delle forme. Se è vero, come è vero, che la larga apertura dell'epistolario nei confronti delle arti figurative, di contro all'esiguità delle notizie sulle fonti letterarie va ascritta, come vuole il Guardiani, alla differenza che ciò che il Marino "raccolge dalle opere altrui è un furto (legittimo, ma pur sempre furto), mentre quello che prende dalla pittura non lo è" 9), occorre altresì inserire il rapporto dialettico del Marino poesia-pittura nel solco di una tradizione, che uniformava il figurativismo barocco ad una semantizzazione del segno grafico e del linguaggio sia verbale che artistico.

Lo stesso allargamento delle fonti, più che ai modelli pittorici, ai rinvii letterari, lievitanti nel continuo ricorso alle favole mitologiche, e in special modo ovidiane, nelle allusioni al codice biblico e alle Scritture, agli elementi liturgici e di devozione sacra, testimonia il dominio di una pratica più scrittoria che figurativa, in cui l'encomio, quello celebrativo della pittura, del personaggio, dell'artista rientra in una visione letterariamente impegnata e storicamente suasiva.

Opera della sua età, quella barocca, non per l'apertura ai rapporti e al pretestuoso gioco della corrispondenza e dell'invio, ma per la febbrile messa a punto delle idee dell'autore in fatto di poetica e in materia di predilezioni tematiche, la *Galeria* mediava il trapasso tra due età e testimoniava il compimento del disegno del Marino, di alfiere incon-

8) MARZIO PIERI, *La Galeria* a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, pp. XXXI, XL, XLVII-XLVIII e ANGELO BORZELLI, *Il cavalier Giovan Battista Marino*, Napoli, G.M. Priore. 1898, p. 148

9) Francesco Guardiani, *L'idea dell'immagine nella "Galeria" di Giovan Battista Marino*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki, 11 1988, vol. I, pp. 647-654: 651

trstato di una nuova epoca, sempre insoddisfatto dei risultati conseguiti e alla ricerca di sofferiti equilibri con la tradizione. Il genere mitologico-fantastico, „storiografico e memo- realistico decretavano con quest’opera l’immissione del Marino nella tenzone tra gli antichi e i moderni, che nella nuova epoca del razionalismo arcadico e del patetismo romantico avrebbe provato la validità dello scontro e dell’influenza dei modelli.

VALERIA GIANNANTONIO