

ATTI DELL'ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI
(2006-2007) - Classe di scienze morali, lettere ed arti

ALESSANDRO METLICA

ECFRASIS E TECNOMACHIA.
D DI ANFIONE NELLA POESIA DI MARINO

presentata dal socio effettivo Manlio Pastore Stocchi
nell'adunanza ordinaria del 21 aprile 2007

Stampa Tipografia «La Garangola» Padova 2007

30124 VENEZIA
ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI
CAMPO S. STEFANO, 2945 (PALAZZO LOREDAN)
TELEFONO 041.2407711 - TELEFAX 041.5210598
ivla@istitutoveneto.it
www.istitutoveneto.it

ECFRASIS E TECNOMACHIA.
IL MITO DI ANFIONE NELLA POESIA DI MARINO

ALESSANDRO METLICA

Nota presentata dal socio effettivo Manlio Pastore Stocchi
nell'adunanza ordinaria del 21 aprile 2007

Nel 1615, alla vigilia del suo passaggio in Francia, Giambattista Marino non aveva ancora stabilito una precisa gerarchia tra i progetti poetici in corso d'elaborazione¹. Nell'introduzione alla terza edizione delle *Rime*, edita nel 1614², l'*Adone* viene designato come «poemetto in ottava», e distinto sia dal «poema eroico», la *Gierusalemme distrutta*, sia da un certo altro «poema grande»; segno, questo, che era ben lungi a venire quella fusione tra piani di lavoro diversi³ che porterà alla definizione dell'opera, nonché alla sua smodata crescita quantitativa. In tal senso, è solo il soggiorno francese a sancire la definitiva egemonia d'interessi nei confronti dell'*Adone* («poema regio»⁴) cui farà seguito il ridi-

¹ Per questa breve storia della *Galeria* ho seguito essenzialmente M. PIERI, *Capriccio ma non troppo*, introduzione a G.B. MARINO, *La galeria*, a cura di M. PIERI, 2 voll., Padova 1979, pp. XXV-XLV. Avventurarsi in una rievocazione delle varie tappe del progetto richiederebbe altri spazi; rimando dunque a tale lavoro per indicazioni più precise di quelle qui riportate, che interessano esclusivamente il nostro discorso.

² Le citazioni del testo sono riprese da PIERI, *Capriccio ma non troppo*.

³ «Attraverso questi generosi annunci pubblicitari lo scrittore si configurava come un mostruoso personaggio che contemporaneamente lavorasse a più mani su tavoli diversi, e procedesse dall'uno all'altro secondo un rigoroso criterio di precedenza, tenendo testa ai libri da rifinire e a quelli da abbozzare, e rispettando di ognuno le legittime pretese.», G. MACCHIA, *Il libro da fare*, in ID., *Saggi Italiani*, Milano 1983. Ciò non inficia la probabile veridicità della dichiarazione di Marino, ma mira a sottolinearne l'enfasi declamatoria. Del resto, basti pensare ad un caso per certi versi analogo, e cioè alle fantasticherie che molti hanno nutrito sui «tre tavoli da lavoro» di Pascoli.

⁴ «Io servo (non ha dubbio), ma non mi posso vergognare della mia servitù, per-

mensionamento delle opere concorrenti, destinate a divenire, per l'appunto, minori.

Ciò ha particolare importanza per quel che concerne lo sviluppo della *Galeria*. Quando nel 1620, trovandosi ancora a Parigi, Marino decideva di mandarla a stampare al Ciotti, già responsabile della mediocre edizione delle *Rime*, pareva essersi rassegnato ad una riuscita tipografica menomata. Tuttavia, è bene sottolineare come, almeno sino al 1615, la situazione fosse assai differente. Ai nostri fini risulterà particolarmente utile tratteggiare, perlomeno in generale, le linee secondo cui l'opera intendeva configurarsi ancora nel 1614, all'epoca della già citata introduzione alle terze *Rime*.

Il primitivo progetto mariniano, abbozzato negli anni ravennati (1605-1607) e più legato ai rapporti d'amicizia e di parata con gli artisti, si è notevolmente complicato, a questa data, in senso letterario ed erudito. L'architettura dell'opera si è già precisata, essendo essa «divisa in due parti, cioè *Pitture e Sculture* [...] ambedue compartite in *Favole, Istorie e Ritratti*». Soprattutto, Marino ha ormai stabilito la natura illustrata del libro: «E questa parte ha da stamparsi poi istoriata con intaglio di bellissimi disegni dal Cavaliere accumulati, opera d'artefici eccellenti».

La storia della raccolta rispecchia, in effetti, i desideri di un ghiotto collezionista, che compie continui sforzi per aggiudicarsi «qualche fantasietta [...] tirata o di penna o di lapis o di chiaro oscuro, rimettendosi in quanto alla invenzione in tutto e per tutto all'arbitrio del suo capriccio»⁵ oppure «due disegnotti, ma fatti con isquisita diligenza o in carta turchina come più a lei piacerà»⁶; e insomma «qualche cosetta»⁷. Ma se già prima del 1614 Marino andava componendo poesie in lode

ché servo ad uno de' primi re del mondo; e soggiungo che molti prencipi vi sono che si recherebbono a gloria servire nella medesima maniera.», Lettera a Fortuniano Sanvitale, Parigi, 1620. Edizione di riferimento per le lettere qui citate è G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino 1966, p. 266.

⁵ Lettera a Bernardo Castello, Ravenna, 1606, in MARINO, *Lettere*, p. 56. Richieste simili rivolte al Castello sono rintracciabili fin dall'inizio della corrispondenza tra Marino e l'artista (1603). In questo caso, però, la missiva testimonia pure, forse per la prima volta, la pianificazione d'un libro illustrato.

⁶ Lettera a Bernardo Castello, Torino, 1610, in MARINO, *Lettere*, p. 113.

⁷ Lettera a Guido Coccapani, Torino, 1613, in MARINO, *Lettere*, p. 147. Marino sperava che Coccapani, gentiluomo al servizio di Alfonso d'Este, intercedesse per lui presso Ercole Abate, pittore ducale a Modena.

di questo o quel maestro, barattandole sovente con i tanto agognati disegni, ora sembra delinearsi un progetto organico, che confluisca e anzi si sovrapponga all'album privato. In altre parole, alla «passione del collezionista» si era congiunto, di là dalla prigionia torinese (1611-1612) «il lavoro dello scrittore»⁸. Ne è testimone il codice 288, miscelaneo, della Biblioteca Reale di Torino, dove Marino raggruppa, probabilmente copiandole lui stesso, tutte le composizioni delle *Rime* dedicate ad opere d'arte.

Proprio nella duplice natura della *Galeria*, testo in versi concepito a partire da una serie di immagini, risiede l'aspetto fondamentale della questione. Dal tentativo compiuto da Marino si evince infatti, e in maniera inequivocabile, l'idea di un confronto tra il poeta e l'artista, essendo stata l'opera, in principio, pensata come libro «istoriato», e solo successivamente, per motivi economici e pratici, ridotta a comune raccolta di poesie. All'interno di una simile struttura è chiaro che il rapporto tra pagina letteraria e disegno venga a giocare un ruolo decisivo. Si tratta, in definitiva, della medesima inclinazione che fa scrivere a Marino, anche qui alla ricerca d'un disegno per la sua collezione: «Al signor Schidoni mando una disfida capitale: e se vorrà aspettarmi in campo, sappia che ha da far meco duello. Armisi pur di lapis e di colori, perché se non supplirà al mancamento passato con qualche cosetta di suo gusto, lo cancellerò dal libro, o dirò mille mali del fatto suo negli elogi de' pittori moderni, ch'io vo tessendo»⁹.

L'idea del libro illustrato veniva a Marino, con tutta probabilità, dalla '*Gerusalemme* istoriata' del pittore genovese Bernardo Castello, edita nel 1585 e più volte ristampata. Lo straordinario fascino esercitato dall'opera su Marino è testimoniato da una serie di 28 lettere indirizzate all'artista¹⁰; subito, nella prima di queste, egli promette al Castello un «sonetto per la *Gerusalemme*», il quale verrà poi raccolto tra i *Capricci* pittorici della *Galeria*.

⁸ Parafraza liberamente PIERI, *Capriccio ma non troppo*, pp. XXXVIII-XXXIX, dove si insiste su questa progressiva coincidenza di due progetti distinti.

⁹ Lettera a Fortuniano Sanvitale, Torino, 1613/1614, in MARINO, *Lettere*, p. 149. Anche in questo caso il destinatario non è che un ambasciatore, reclutato per convincere il grande Bartolomeo Schedoni.

¹⁰ Davvero impressionante, anche all'interno di un epistolario discretamente vasto come quello di Marino, il numero di missive destinate al Castello: 14 da Roma (1603-1605), 3 da Ravenna (1606), 9 da Torino (1608-1613) e altre 2 da Roma (1623). Inuti-

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 giudicio in doppia parte.
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.
Scerner non ben si può, qual più vivace
esprima, imprima illustri forme e belle,
o la muta pittura, o la loquace.
Intento a queste meraviglie e quelle
dubbioso arbitro il mondo ammira e tace
là le glorie d'Apollo, e qui d'Apelle¹¹.

Il sonetto si presenta come una sorta di manifesto programmatico, benché preceda, almeno sul piano cronologico, la concreta ideazione dell'opera. In esso si precisa il concetto che Marino aveva dei versi da dedicarsi alla pittura: non una collazione dialettica tra testo e disegno, né una ripresa di temi o di stile. Marino non progettava uno scontro condotto quadro per quadro, artista per artista. Il collante pare invece, ancora una volta, la meraviglia¹². Al centro vi è infatti lo stupore: la sorpresa del lettore nel ritrovarsi di fronte a due opere diverse, entrambe splendide di per sé¹³, che combattono per il suo interesse.

Per mettere in luce questa doppia modalità artistica, Marino non

le specificare come la maggior parte di tali lettere si risolve in una continua richiesta di disegni.

¹¹ MARINO, *La galleria*, I, p. 261.

¹² Non si intenda la parola nel senso più becerò, quello desunto dal celebre: «È del poeta il fin la meraviglia», dalla Fischiata XXXIII della *Murtoleide*. Qui si vuole piuttosto sottolineare l'approccio di fondo, scenografico e spettacolare, che è tipico di Marino.

¹³ Il giudizio di valore, come avrà modo di sottolineare più avanti, è sempre accuratamente rimosso da Marino. Quel che conta è un generico criterio di eccezionalità, un indiscriminato *furor* encomiastico, che permette di accostare, ad esempio, Giuseppe Cesari – il cavalier d'Arpino, rappresentante dell'ultimo manierismo romano – nientemeno che a Cicerone: «Del secondo miracolo d'Arpino / quanto fora più chiaro il nome eterno? / dico di lui, che con la man far suole / quel che l'altro faceva con le parole.», *L'Adone*, VI, 53, vv. 4-8. Edizione di riferimento per i testi citati del poema, oltre che per il nostro itinerario, è G.B. MARINO, *L'Adone*, in *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, II, a cura di G. Pozzi, Milano 1976.

risparmia gli artifici retorici. Si va dai numerosi parallelismi (vv. 3, 5-6 e 7-8, 11, 12, 14) a procedimenti più complessi come il «gioco di slittamento»¹⁴ al v. 10 (*esprima, imprima*). I parallelismi sono organizzati in modo da distinguere i due termini in questione, anche grazie all'uso frequente dell'epifrasia (vv. 10 e 12, per esempio). Ciò movimentava notevolmente il discorso poetico, che pure viene ricondotto, infine, ad un gioco di opposizioni a due. L'idea che ne scaturisce è quella di due binari differenti che, pur disgiunti tramite l'arabesco barocco del verso, finiscono per risultare paralleli, diretti come sono ad una medesima meta.

Battaglia dunque, ma in senso spettacolare. Le stesse definizioni delle due arti operano in questa direzione, tanto che il v. 6 potrebbe agevolmente fungere da etichetta per la poesia barocca. Anche il v. 8, che al v. 6 è contrapposto con perfetto parallelismo (i due versi costituiscono le proposizioni principali dei due periodi della quartina, con struttura identica)¹⁵ rivela un'estetica tipicamente seicentesca, compiuta del processo miracoloso grazie al quale la finzione può ergersi al di sopra della natura (*sa schernir gli occhi*, v. 8). In questo caso, tuttavia, è bene spendere qualche parola in più. A proposito della pittura, e in particolare dell'opera del Castello, Marino non potrebbe essere più vago¹⁶: tutti i suoi sforzi sono diretti ad un unico, ossessionante obiettivo, e cioè l'elogio dell'artificio. Potrebbero anzi deludere, di fronte all'immagine di un Marino raffinato intenditore d'arte, i giudizi sommarî che si ritrovano nella *Galleria*, tutti accomunati da un'estatica devozione per la superiorità dell'arte sulla natura¹⁷.

¹⁴ MARINO, *La galleria*, II, p. 173. È espressione di Pieri, che definisce così la paronomasia del v. 10.

¹⁵ Anche in questo caso, però, si potrebbe indicare la raffinata variazione che accompagna il passaggio dall'*ordo artificialis* del v. 6 a quello *naturalis* del v. 8; dalla diatesi attiva (*appaga*) a quella causativa (*fa spirar*) laddove sono *le carte* a compiere l'azione.

¹⁶ «Tagliato via, con le incisioni, ogni possibile referente [...] la *Galleria* pare richiudersi su se stessa, sulla propria materialità letteraria. Delle pitture, così, potrebbe parlare un cieco.», PIERI, *Capriccio ma non troppo*, p. XLI.

¹⁷ Si legga, a proposito, il madrigale *In morte di Michelagnolo da Caravaggio*: «Fecer crudel congiura, / MICHELE, a danni tuoi Morte, e Natura. / Questa restar temea / da la tua mano in ogni imagin vinta, / ch'era da te creata e non dipinta. / Quella di disegno ardea, / perché con larga usura / quante la falce sua genti struggea, / tante il pennello tuo ne rifacea.», MARINO, *La galleria*, I, p. 191. Qualora si trattasse di Raffaello, del Carracci o di qualsivoglia altro pittore, l'epitaffio potrebbe non cambiare affatto; ed è

Tuttavia, benché considerazioni simili mettano in luce gli aspetti banalmente letterari dell'operazione, la *Galeria* non rappresenta un mero capriccio erudito. Bisognerà cercare altrove, piuttosto, lontano dagli sterili passaggi encomiastici, i territori dove la vena poetica di Marino affiori realmente in superficie. Poeta poco interessato agli assoluti, o quantomeno propenso ad osservarli da una prospettiva bizzarra e straniata, Marino non covava interesse per i significati intimi delle opere figurative. Per lui la pittura e la scultura erano soprattutto un'ulteriore possibilità di sprofondarsi nel mistero dell'arte tutta. È per questa ragione che l'esperienza della *Galeria* sfocia, principalmente, nella creazione di simboli che nell'arte trovano la propria dimensione mitica: il primo tra tutti è quello di Anfione, sorta di costellazione dell'artificio sotto cui si confrontano immagine e poesia.

La figura di Anfione è già presente nella *Lira*, dove ricopre un ruolo tutt'altro che secondario. Sul mito del musico tebano, accostato a quello di Orfeo¹⁸, si fonda infatti *Cantatrice crudele*, il componimento che, nella prima edizione delle *Rime* (1602) apriva la sezione propriamente melica, composta cioè di soli madrigali e canzoni.

O tronchi innamorati,
o sassi che seguite
questa fera canora,
ch'agguaglia i cigni e gli angeli innamorata,
ah fuggite, fuggite:
voi prendete da lei sensi animati;

sufficiente richiamare alla mente il commento che il Vasari, nelle *Vite*, riserva alla *Trasfigurazione* del primo («La quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore.»), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Torrentino, 1550, a cura di L. BELLOSI - A. ROSSI, Torino 1986, p. 639) per comprendere come l'ovvio asse arte-natura-morte fosse già codificato, ai tempi di Marino, nel più trito dei *topos*.

¹⁸ Nella poesia di Marino, Orfeo è figura speculare a quella di Anfione, e ne incarna i medesimi valori. Anche Orfeo, infatti, rappresenta la forza incantatoria della parola poetica; ed è in bocca ad Orfeo che Marino pone dei versi dove, sebbene in posizione di minor rilievo, trova spazio il medesimo tema che ci apprestiamo a trattare: «O sassi alpini, o sassi, / ch' al mio cantar correte, or qua correte / con rovina mortal, prego, cadete / sovra il mio capo misero. / O selve alpestri, o selve / che spesso del mio suon l'orme seguite, / co' vostri rami ad acciecar venite / questi miei lumi flebili.», G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma 1993, p. 112, vv. 678-85.

ella in se stessa poi
prende la qualità che toglie a voi,
e sorda e dura, ah! lasso
diviene ai preghi un tronco, ai pianti un sasso¹⁹.

Risulta evidente come il mito venga sfruttato, da un lato, a fini encomiastici: i due più celebri cantori dell'antichità sono affiancati ad una cantante moderna. Dall'altro, la rievocazione degli episodi mitici – Anfione che, durante la costruzione delle mura di Tebe, muove i sassi al suono della cetra, e Orfeo che con la sua musica si fa seguire dagli elementi della natura – consente lo sviluppo arguto d'un *topos*. Dando vita, con la propria voce, ad elementi inanimati, la donna avvia uno 'scambio' con le loro qualità, e si ritrova così, alla fine del madrigale (*sasso*, v. 10) fisicamente mutata in pietra. Attraverso tale inedito sviluppo Marino riesce a conferire nuova, ambigua concretezza ad un motivo tradizionale²⁰.

Tutto il madrigale è costruito sul filo di questo paradosso. Particolarmente arduo da decifrare è il doppio imperativo al v. 5 (*ah fuggite, fuggite*) che fa da cerniera tra la prima parte (vv. 1-5) ovvero quella encomiastica, e la seconda (vv. 6-10) dedicata invece alla trasformazione della cantante. I due verbi paiono indicare la contemporaneità del processo, che non si è dunque ancora concluso; siamo in un divenire che sottolinea, qualora ce ne fosse il bisogno, il carattere cerebrale del componimento, che ricorre alla figura di Anfione solo per sottolineare le ambiguità illusorie del *topos* letterario. In altre parole la componente ludica, che pure è una costante in Marino²¹, pare qui più pronunciata che altrove.

Prendiamo un altro madrigale, sempre dalla *Lira*:

Qualor sì dolcemente,
caro Selvaggio, a la mia Lidia avanti
rime amorose canti

¹⁹ G.B. MARINO, *Amori*, a cura di A. MARTINI, Milano 1995, p. 57.

²⁰ «Così nel mio parlar voglio esser aspro / com'è ne li atti questa bella petra», DANTE, *Rime*, CIII.

²¹ «Lo spazio del sonetto o del predominante madrigale diviene, propriamente, letteralmente, *spazio* (spiazzo), area, campo di gioco, o meglio scacchiere e tavoliere.», PIERI, *Capriccio ma non troppo*, p. XLI.

novo Anfion ti credo e fra me dico:
 s'Amor costei non sente
 or, che sente quel dolce
 cantar che l'aria molce,
 pietra non è, che s'ella fusse pietra
 senso torria da sì soave cetra²².

I motivi sono gli stessi della lirica precedente, ma variati secondo una linea ancor più paradossale. Qui la donna è considerata doppiamente di pietra proprio per il fatto di non essere tale; se lo fosse, infatti, dovrebbe prendere vita al suono delle *rime amorose* (v. 3) del *novo Anfion*²³.

Siamo di fronte ad un'esperazione del testo precedente, la quale si muove ancora, però, nell'ambito della poesia d'amore, e dunque d'un genere tradizionale. La novità risiede, semmai, nell'uso altamente intellettuale che Marino fa degli episodi mitici. In particolare assistiamo ad un'insistita verifica delle varie possibilità combinatorie, secondo un procedimento che la critica ha definito con metafora alchimistica²⁴.

Ci si permetta, a questo riguardo, un ultimo esempio dalla *Lira*, il madrigale *Bella cantatrice*:

Abbi, musica bella,
 anzi musa novella, abbiti il vanto
 dele due chiare cetre,
 che le piante movean, movean le pietre.
 Che val però col canto
 vivificar le cose inanimate
 se nel tuo vivo cor morta è pietate?
 O chiari, o degni onori,
 porger l'anima ai tronchi e torla ai cori!
 O belle, o ricche palme,
 dando la vita ai sassi, uccider l'alme²⁵!

²² MARINO, *Amori*, p. 58.

²³ Secondo quanto afferma lo stesso Marino nell'indice dei capoversi, tale Selvaggio va identificato con Tommaso Stigliani.

²⁴ «Gli ingredienti primi dell'esperienza, in sé e per sé alquanto indifferenti, sono i temi amorosi offerti dalla tradizione antica o recente. Tutto l'interesse si sposta sulle reazioni che si possono provocare ponendo a contatto temi noti in ignote combinazioni, per di più reiterandole in vari dosaggi.», A. MARTINI, *Introduzione a MARINO, Amori*, p. 26.

²⁵ MARINO, *Amori*, p. 99.

Valga questo componimento, per più d'un verso affine agli altri due, di cui non rappresenta che un'ennesima variazione²⁶, a testimoniare l'insistenza di Marino sul tema, il quale, peraltro, godrà poi di una certa fortuna in ambito barocco²⁷.

Marino dovette rendersi conto che l'alta ambiguità dell'argomento, e cioè la compresenza, nella figura di Anfione, del poeta e dello scultore, apriva la strada ad una ricerca diversa, maggiormente legata a quell'autoencomio artistico che aveva cominciato a delinearsi già nei più tardi componimenti della *Lira*.

Tacendo del riferimento che ad Anfione si fa nel ritratto di *Luca-no*, dove l'operazione appare mossa di repertorio, e tralasciando, almeno per ora, la canzone *Statua di bella donna*, il mito di Anfione segna almeno tre componimenti della *Galeria*²⁸. I primi due, trasmigrati direttamente dalla *Lira*, formano una coppia di madrigali intitolati entrambi *Anfione di marmo*; il terzo ha sede tra i *Ritratti*, ed è dedicato a Stazio.

Quel Musico Thebano,
 lo cui soave canto
 a le pietre diè vita
 or son di pietra imagine scolpita.

²⁶ A questo proposito, va detto che il tema della donna-pietra sarà poi variamente ripreso da Marino. Non si può non menzionare un'ottava dell'*Adone*, che di questo *topos* rappresenta un esito davvero parossistico: «Come di pietra alabastrina e tersa / statua gentil, che liquidi tesori / di vivo argento in vaga conca versa, / s'avien ch'adusta sia da fieri ardori / o che sieno talor da man perversa / rotti i canali ai cristallini umori, / seccasi e nega al'ortice che langue, / tronca le vene, il suo ceruleo sangue», XIX, 349. La sontuosa raffigurazione della statua, nonché il tecnicismo di certi particolari legati al suo funzionamento, non dovrebbero sorprendere il lettore. Più bizzarro è che questo lungo comparato si riferisca a Venere, nel momento in cui ella, morto Adone, si avvia verso il corteo funebre. La similitudine è addirittura algida: certo, Marino chiarisce come la dea abbia «l'urne degli occhi omai si vote» (XIX, 348, v. 7) per il gran pianto dei giorni precedenti; rimane il fatto, tuttavia, che Venere si reca al funerale dell'amante così pallida e fredda da essere paragonata all'alabastro.

²⁷ Ad esempio, ritroviamo il duplice riferimento in una sede assolutamente altra come *L'incoronazione di Poppea* di Busenello e Monteverdi. All'ultimo atto, quando Ottavia, ormai pronta a lasciare Roma, pronuncia il suo celebre lamento, si legge infatti: «Ed io, starò solinga, / alternando le mosse ai pianti, ai passi, / insegnando pierade ai tronchi, e ai sassi.»

²⁸ MARINO, *La galeria*, I, pp. 279, 280 e 167.

Ma ben che pietra, io vivo, io spiro, e 'n tanto
 così tacendo io canto.
 Or ceda ogni altra il pregio a la tua mano,
 fabro illustre e sovrano,
 poich'animar la pietra
 sa meglio il tuo scarpel che la mia cetra.

Apparentemente, in conformità a quanto affermato sul carattere 'agonistico' della *Galeria*, il testo presenta uno scontro che si svolge al suo interno: al *musico thebano* (v. 1) si contrappone il *fabro illustre e sovrano* (v. 7) ovvero lo scultore. È questo che, alla fine, sembra risultare vincitore, e per ammissione di Anfione stesso, il quale, dopo aver dato vita alle pietre, viene ora vivificato egli stesso dall'arte del *fabro*. Alla medesima conclusione sembrerebbe portare anche lo sviluppo, estremamente conciso (il solo v. 6) di un *topos* assai diffuso quale quello del 'canto silenzioso' (*così tacendo io canto*).

Pure, è evidente che qualcosa, nel tono sentenzioso dell'ultimo verso (*sa meglio il tuo scarpel che la mia cetra*) non quadra come dovrebbe. Il fatto che, parlando in prima persona, la voce di Marino vada a coincidere con quella di Anfione in un'ipotetica resa, suscita l'impressione che proprio il brusco cambiamento dell'istanza poetante sia un procedimento mendace. Tale interpretazione è rafforzata da un'attenta lettura del v. 4. Per operare il passaggio dalla terza alla prima persona, infatti, Marino non attende il punto fermo, ovvero il v. 5, ma innesta un anacoluto improvviso (*or son*) pretendendo che il lettore sposti di colpo la propria attenzione su questa nuova individualità. In sostanza siamo di fronte, per quel che riguarda il messaggio finale del componimento, ad una moderata antifrasi.

Quest'ultima si può motivare anche risalendo ai vv. 5-6. Innanzitutto bisogna notare come l'affermazione vitale di Anfione si regga su un pronome di prima persona (*io... io... io...*, vv. 5-6) mentre il *fabro* viene nominato solo in un secondo momento. Inoltre, la presenza stessa del verbo *cantare*, collocato per giunta in una sorta di climax (*io vivo, io spiro... io canto*) riconduce inevitabilmente al poeta. Prima del miracolo dello scultore, dunque, va a collocarsi quello di Marino, capace di porre i versi direttamente in bocca alla statua.

Ecco dunque che lo spunto particolare – l'ecfrasis di una statua raffigurante Anfione – viene sublimato in un'autoesaltazione del poeta. Solo attraverso questa celebrazione personale il silenzio della statua tro-

va modo di esplicitarsi realmente: non è necessario che essa canti, dal momento che è il poeta a reggere le fila del discorso; e non è un caso che la rima conclusiva (*pietra / cetra*, vv. 9-10) sia la medesima che si ritrova in un testo da noi già affrontato, il cui titolo diventa, a questo punto, emblematico: *Poeta che canta*.

Andiamo oltre, e soffermiamoci sull'altro madrigale *Nel medesimo soggetto*:

Non è di vita privo,
 non è di spirito casso
 quest'Anfion di sasso.
 Anzi sì vive, e spira,
 che toccando la lira,
 quand'ei non fusse vivo,
 la sua stessa armonia
 avivar lo poria.

Il paradosso della statua viva è spinto all'estremo²⁹, tanto che si arriva ad affermare che, se l'Anfione di marmo non fosse già vivo, potrebbe donarsi la vita da sé suonando la cetra (vv. 5-8). Il componimento risulta, neanche a dirlo, piuttosto equivoco: la vitalità di Anfione, pure indiscutibile, è espressa per litote (*non è di vita privo*, v. 1; *non è di spirito casso*, v. 2) o situata in un tempo problematico come il condizionale (*avivar lo poria*, v. 8). Da tali arguzie si può evincere che Anfione vive, in questa sede, di una vita tutta di maniera. Ma ciò che più conta è il grado d'indipendenza raggiunto dalla sua vitalità. I pretesti precedenti – la lode di una bella donna, oppure di uno scultore illustre – vengono a cadere completamente, e il poeta rimane l'unica entità generatrice sul campo.

In questo contesto va meglio precisata l'importanza del v. 5. Il settenario qui riportato riguarda la versione pubblicata nella *Galeria*; precedentemente, quando il componimento era ancora destinato alla *Lira*,

²⁹ Il motivo viene sviluppato anche in molti passi dell'*Adone*, ma questa mi sembra, ad ogni modo, la sua formulazione più icastica. Il poema, infatti, abbonda soprattutto di versi di maniera: «Ella, che del'artefice, ch'avanza / natura istessa, il gran prodigio ammira, / sente dal'insensibile sembianza / uscir vive faville, onde sospira», XI, 157, vv. 1-4; «scolpite son, ch'aver sembrano il moto», XIX, 340, v. 4; «nulla quasi ha del finito e tutto è vivo.», XIX, 343, v. 8.

in luogo di *che toccando la lira* si trovava l'endecasillabo *che, se 'l plettro movesse insù la lira*. Quest'ultimo, in un componimento di soli settenari³⁰, veniva ad assumere un peso eccezionale. Ciò si spiega con il fatto che il termine *lira*, il quale avrebbe poi designato la raccolta poetica di Marino, compare qui in veste del tutto straordinaria, essendogli solitamente preferito, come si è visto, il sinonimo *cetra*. Inutile sottolineare come la parola alluda direttamente alla persona del poeta e alla sua magica facoltà creatrice, diretta erede di quella di Anfione.

Ancora una volta la poesia moderna, quella di Marino stesso, trionfa sulla scultura e sulla musica del mito. Tale autoencomio poetico, che si è via via liberato d'ogni referente estraneo alla persona del poeta, e che si è fatto mirabilmente conciso, conchiuso nella propria metaliricità, è con ogni probabilità la dichiarazione di poetica più sincera che Marino ci abbia lasciato³¹.

Facciamo un passo indietro. La presenza di statue e pitture, e dunque di spunti ecfrastici, è tanto più densa nell'*Adone*, poema che, per la sua stessa natura essenzialmente descrittiva, ben si prestava allo sviluppo dei temi fin qui trattati. Una lettura selettiva di alcuni passi dell'opera potrà dunque gettare ulteriore luce sulle considerazioni fatte in precedenza.

Punto di partenza non può essere che il canto VI, quello, per capirci, dove Adone inizia la ricognizione del palazzo di Venere, e con essa il suo apprendistato alla conoscenza sensitiva. Il primo giardino che egli si trova a visitare è quello della vista: Marino ha così modo di dilungarsi in un *canon* di pittori (ottave 50-57) immediatamente seguito dalla descrizione degli affreschi che ornano le logge (ottave 58-78)³².

³⁰ Si tratta di un particolare di notevole importanza metrica. Presentare un testo di soli settenari, come sarà la versione definitiva del secondo *Anfione di marmo*, significava, all'epoca di Marino, abbandonare il madrigale tradizionale per una forma diversa, più libera e audace. Va motivato in quest'ottica il passo compiuto dal poeta, che spostando il testo dalla *Lira* alla *Galeria* non avvertiva più il bisogno di privilegiare quel verso in particolare. Cfr. MARINO, *Amori*, p. 130.

³¹ «Quest'ultimo Anfione nel suo gesto assoluto, suscitatore di tautologica vita riflessiva, potrebbe benissimo definire la stessa poesia mariniana.», MARTINI, *Introduzione*, p. 131.

³² L'occasione, in realtà, è meno ghiotta di quanto sembri. Più che obbedire ai dettami dell'ecfrasis, questa parte si struttura come un momento di narrazione mitologica, tanto che cinque ottave su dieci sono dedicate al ratto di Europa: Marino preferisce sfruttare l'ipotetico dipinto come pretesto per una rielaborazione erudita delle fonti (Po-

Ora, i temi trattati sembrano essere i medesimi già riscontrati nella *Lira*. In primo luogo, si insiste in modo quasi ossessivo sulla sconfitta del vero dinanzi all'artificio³³; ricompare poi il paradosso della statua viva, e del vivo che, a paragone di tanti inganni, sembra a sua volta statua³⁴; anche il *topos* del "silenzio parlante" vi trova alcune varianti³⁵, le quali, per quanto dotate di un indubbio fascino, poco o nulla aggiungono a quanto abbiamo detto.

Uno spunto di natura differente, destinato ad assurgere a elemento decisivo, è invece costituito dall'artificio retorico che è all'origine di tale elenco. Quest'ultimo è infatti costruito come una lunghissima apodosi che, sebbene vada via via complicandosi, si lega sempre alla medesima protasi iniziale (ottava 53, vv. 1-2). In sostanza, Marino parte affermando la natura incorruttibile delle tinte adoperate negli affreschi celesti, cosa che permette a tali opere di distinguersi da quelle mortali; non fosse per questa differenza 'tecnica', la pittura dei moderni potrebbe ambire a far concorrenza agli dei.

La nota passione di Marino per i *licori di gemme* e i *minerali stillati* (ottava 52, vv. 5-6 e v. 7) la quale è connessa, del resto, al generale interesse per il tecnicismo prezioso, non deve trarre in inganno. La rappresentazione è sontuosa, e non potrebbe essere altrimenti; tuttavia il significato del passo emerge solo a conclusione dell'ottava 52, vv. 7-8:

[...], le cui tempre
mai non perdon vivezza e duran sempre.

Ancora, Marino non si pone problemi di stile: la vera magnificenza di un'arte "divina" è quella di affrontare incolume il trascorrere dei secoli.

liziano, Mosco e soprattutto Ovidio). D'altronde va detto che spesso, nell'*Adone*, la descrizione di ambienti e d'opere d'arte risponde ad un'esigenza puramente decorativa.

³³ «Gl'innamorati dei mirabil arte / v'ombreggiò sì, che 'l ver dal'ombra è vinto», VI, 51, vv. 5-6; «per cui del ver più bella è la menzogna», VI, 55, v. 2.

³⁴ «Del'ombre tue, ch'han sensi e spirti e moti», VI, 56, v. 6; «e, mentre queste ed altre illustri forme, / di cui son tutte effigiate ammira, / sembra, né sa s'ei vegghia o pur s'ei dorme, / statua animata, imagine che spira, / anzi più tosto un'insensata e finta / tra figure spiranti ombra dipinta.», VI, 74 vv. 3-8. Si potrebbe rilevare, en passant, l'uso tutto sommato banale che Marino fa di un grande tema barocco, quale l'ambiguità tra sonno e veglia.

³⁵ «E, benché tutti mute abbian le lingue, / il silenzio e 'l parlar vi si distingue.», VI, 51, vv. 7-8; «di mute poesie, d'istorie liete» VI, 58, v. 3.

Passiamo al canto XI. La cornice, di per sé, non ha grande importanza: Adone si trova sul pianeta Venere, dove viene sottoposto alla rivelazione della bellezza. Marino, al solito, ne approfitta per un elenco, facendo sfilare davanti al giovane un catalogo delle donne dell'aristocrazia italiana e francese³⁶. Il passo si presta ad un lungo panegirico dedicato a Maria de' Medici, che di Marino era protettrice: il poema narra dunque come ella avesse fatto modellare una colossale statua bronzea di Enrico IV, commissionata all'ultraottantenne Giambologna, da collocare sul Pont-neuf appena terminato.

Marino esalta diligentemente Maria, non lesina un encomio ad Enrico³⁷, e anzi trova il modo di far approdare il discorso al tema delle doppie nozze franco-spagnole, che della politica della protettrice erano state uno dei massimi successi. Tuttavia, l'ottava 154 registra uno scarso evidente, anche e soprattutto nel tono, che all'improvviso si fa realmente acceso e vibrante:

Ed io, quando per lui bombarde ed armi
in aratri e 'n trofei vedrò cangiate,
perché fien tutti i bronzi e tutti i marmi
rosi dal dente del'ingorda etate,
per eternar con gloriosi carmi
del magnanimo re l'opre onorate,
non già d'altra materia o d'altre tempre
le trombe mie vo' fabricar per sempre.

³⁶ Si tratta, per lo più, di donne appartenenti all'epoca di Marino. Per rendere possibile la loro comparsa nel poema, si ricorre all'espedito, già virgiliano e soprattutto dantesco, delle 'ombre'; tecnica che, al confronto con i modelli, provoca un effetto di inevitabile parodia.

³⁷ «Tempo è ch'abbiano a far scorno e vergogna / le statue illustri e i simulacri alteri / ai crudi ordigni, agli organi da guerra, / poiché mercé d'Enrico è pace in terra.», XI, 153, vv. 5-8. In realtà, è probabile che Marino non fosse del tutto estraneo a questo ideale di *pax universi*, se non altro perché esso fomentava la produzione delle tanto amate statue, permettendo inoltre, più in generale, il lusso dei costumi e la stampa delle opere («Il mio disgraziato Adone credo che sia nato sotto costellazione pessima, poiché ogni dì non mancano impedimenti e disturbi che s'attraversano alla sua pubblicazione. Ecco ora un'altra volta sull'armi, e già tutta la Francia è in guerra.», Lettera a Fortuniano Sanvitale, Parigi, in MARINO, *Lettere*, p. 283. In altre parole Marino non trova via migliore, per lodare Enrico, che additarlo come colui che, ponendo fine ai conflitti, ha fatto sì che il mondo tornasse a badare ai *simulacri* piuttosto che agli *ordigni*).

Qui si assiste ad un passaggio successivo: i *bronzi* e i *marmi* (v. 3) non sono più sufficienti a far fronte all'ingordigia implacabile del tempo³⁸. Solo i *gloriosi carmi* (v. 5) possono dare vita eterna alle imprese di Enrico; ma ciò comporta una prepotente affermazione del poeta, che infatti viene alla ribalta in modo spettacolare, con tanto di pronome personale in posizione privilegiata (*Ed io*, all'inizio del v. 1).

Vorrei citare, infine, un passo del canto XIX, dedicato quasi per intero alle esequie di Adone. Marino si appresta a descrivere il lussuosissimo monumento funebre (*il fortunato sasso*, ottava 334, v. 8), cui sono dedicati quasi un centinaio di versi (ottave 335-347):

Prende a toccar le dolci corde allora
Apollo e sforza a seguitarlo i sassi,
che tratti già dall'armonia sonora
danno spirito al moto e moto ai passi;
corron veloci ala divina cetra
la frigia selce e l'africana pietra

e di Sparta e di Paro il marmo corre.
O miracol di suon, forza di versi, [...]³⁹

Mi limiterò ad un'osservazione. A chi allude la figura di Apollo⁴⁰, capace di erigere, con la sola forza della sua poesia, un mausoleo eterno all'eroe del poema, se non al poeta stesso, che quel monumento va preparando dall'inizio dell'opera? Marino è perfettamente in grado di guadagnarsi il centro della scena anche evitando dichiarazioni eclatanti come quella precedente.

Giunti a questo punto si fa necessario il ricorso ad un altro mito, quel-

³⁸ Ovvio il riferimento al *tempus edax rerum* di OVIDIO, *Metamorfosi*, XV, v. 234; ma citerei anche, naturalmente senza la pretesa di calchi, ma solamente a ricordare la fortuna del *topos* in ambito seicentesco: «Devouring Time, blunt thou the lion's paws», SHAKESPEARE, *Sonnets*, XIX, v. 1.

³⁹ XIX, 335, vv. 3-8, e XIX, 336, vv. 1-2. Interessante la scelta di non porre un punto fermo a fine della prima ottava, peraltro già sbilanciata da un distico introduttivo ai vv. 1-2. Il discorso poetico ne risulta grandemente movimentato, e il v. 2 dell'ottava 336 («O miracol di suon, forza di versi») che è decisivo per una corretta interpretazione del passo, acquista un rilievo inaspettato.

⁴⁰ Si capirà bene come, in un simile contesto, la sostituzione di Anfione con Apollo – secondo moduli di interscambiabilità frequenti anche nel mito – conti ben poco.

lo di Narciso. Appare infatti chiaro che, cantando il canto medesimo, Marino s'invaghisce di se stesso, e non certo della donna o dell'opera d'arte cantati, i quali sono ridotti ad un mero pretesto. L'io poetico si specchia nel proprio ritratto⁴¹, saziandosi nella contemplazione di sé.

Ora, sarà bene sottolineare, per prima cosa, la forte identità che intercorre tra la persona del Marino e la sua opera poetica. Per i suoi testi, infatti, Marino trova spesso espressioni d'indubbia affettività⁴², un tono quasi paterno cui il suo lettore, solitamente tenuto a debita distanza, non è affatto abituato. Viene dunque naturale collegare anche la passione di Marino per le opere d'arte ad un simile feticcio possessivo⁴³, che del resto è stato accostato anche alla concezione mariniana dell'eros. Nella sessualità languida ed estenuata comune a tanti passi della *Lira* e dell'*Adone*, nel preparativo che non tocca mai la libidine, si è visto infatti da un lato il consueto elogio dell'artificio sul naturale⁴⁴, dall'altro un piacere fortemente autistico, non scevro da tratti voyeuristici e di dominio visivo⁴⁵.

Ancora un paio di appunti prima di concludere. Si accennava, in precedenza, al ritratto di *Stazio*. Indossando i panni dell'autore latino, e ricorrendo ancora una volta alla figura di Anfione, chiamato in ballo dalla topomastica poetica di Stazio stesso, Marino si concede una nuova magnificazione del proprio potere lirico.

⁴¹ Non è un caso che il tema dello specchio e quello di Narciso, così come si configurano nella poesia di Marino, siano stati oggetti di studi relativamente recenti: per esempio B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova 1991, e anche G.E. VIOLA, *Il verso di Narciso: tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino*, Roma 1978.

⁴² «Ad ogni scimmia paiono belli i suoi scimmioiti» Lettera a Bernardo Castello, Torino, 1613, p. 141; «chi cerca d'opporsi alla reputazion de' miei componimenti mi tocca la pupilla degli occhi», Lettera a Girolamo Preti, Napoli, 1624, ed. cit., p. 398.

⁴³ «Si tratta dunque, anche in questo caso, di un amore egoistico, o egotistico, da collezionista maniaco, in cui entra sempre o quasi sempre un elemento di sfoggio e di vanità, che rende pressoché indifferente ai suoi fini la valutazione del singolo volume o del singolo quadro: Marino ama assai di più la sua galleria, come espressione di una raggiunta grandezza, che non le singole opere in essa raccolte.», A.A. ROSA, *Introduzione a G. MARINO, Opere*, Milano 1967, p. 24.

⁴⁴ «Si pensi al Giardino del Piacere [...] la Natura non ha mezzi di superare l'Uomo: al massimo, là dove essa è più piacevole e ricca, può tentare di riprodurre l'ordine.», ROSA, *Introduzione*, p. 66.

⁴⁵ «[...] alla condizione di Rinaldo in braccio ad Armida egli preferisce senz'altro quella dei cavalieri voyeur Carlo e Ubaldo accorsi a salvarlo.», MARTINI, *Introduzione*, p. 33.

Fu da plettro sonoro
Thebe alzata e costrutta.
Or dal mio stil canoro
cade sparsa e distrutta.
Ma che? ceda a la mia
d'Anfion l'armonia:
ché 'n virtù del mio canto,
l'edifico immortal, mentre la spianto.

Niente di nuovo, naturalmente. Ma in questo madrigale i rapporti sono definiti in modo ancor più chiaro, quasi che Marino avvertisse il bisogno, una volta di più, di ribadire la propria assoluta egemonia tanto sul verso quanto sulla Natura. Il potere del poeta, rivendicato come proprio tramite la tripla ripetizione del possessivo (vv. 3, 5 e 7) si accresce vertiginosamente. Non basta che egli possa distruggere una città a suo piacimento: quella stessa distruzione, qualora compiuta dalla poesia, corrisponderà ad un'edificazione⁴⁶, giacché l'oggetto del *canto* (ancora in posizione di rilievo, a fine del v. 7 e in rima baciata con il conclusivo v. 8) beneficerà della funzione eternatrice dell'arte (*l'edifico immortal*).

Anche e soprattutto in ciò, dunque, l'artificio consacra la sua superiorità rispetto al reale. Certo a questo pensava Marino quando, nella canzone *Statua di donna*, ripeteva per l'ennesima volta, ma con intatto vigore, e anzi con un'euforica ripetizione del participio:

Vinta vinta è da l'Arte
la maestra Natura⁴⁷.

⁴⁶ «Exegi monumentum aere perennius», ORAZIO, *Odi*, III, v. 30.

⁴⁷ MARINO, *La galleria*, I, vv. 49-50, p. 294.

RIASSUNTO

Il rapporto intrattenuto con le arti figurative da Giambattista Marino (Napoli, 1569-1625) appare non tanto di natura ecfrastica, quanto piuttosto segnato da un confronto ideale tra le diverse discipline artistiche. In questa nota si cerca di delineare nelle diverse tappe della sua evoluzione l'itinerario per cui, a partire dall'ammirazione tipica del collezionista dilettante, Marino giunge a vedere nella pittura e nella scultura dei mezzi atti alla celebrazione dell'arte tutta, e dunque di se stesso in quanto poeta. Ciò è riscontrabile, in primo luogo, nel progetto complessivo della Galleria (1620), nonché in alcuni testi che dell'opera fanno parte; ma risultati simili emergono anche da una selezione di passi dall'Adone (1623). Si pone infine l'accento sul narcisismo individualista di Marino, che trova nel topos della statua viva una delle sue formulazioni più incisive.

ABSTRACT

The relationship of Giambattista Marino (Naples, 1569-1625) with the figurative arts seems not so much ecphrastic as marked by an ideal comparison between the various artistic disciplines. This paper attempts to define the various stages of the route by which, starting from the admiration typical of the amateur collector, Marino came to see painting and sculpture as a means for celebrating all art, and thus himself in that he was a poet. This is primarily apparent in the overall Galleria project (1620), but also in some of its component texts. Similar results also emerge from a selection of passages from the Adone (1623). Finally, the accent is placed on Marino's individualist narcissism, which finds one of its most incisive formulations in the topos of the living statue.