

Giovan Battista Marino

La Galeria

a cura di
Carlo Caruso, Marco Landi,
Lorenzo Sacchini, Beatrice Tomei

TOMO I
Le Pitture
Favole • Istorie



BIT&S
OPERE DI
G.B. MARINO

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.

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.

Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino

EDIZIONE DELLE OPERE DI GIOVAN BATTISTA MARINO

coordinata da Clizia Carminati ed Emilio Russo

Giovan Battista Marino

La Galeria

Edizione diretta da Carlo Caruso

a cura di

Carlo Caruso, Marco Landi,
Lorenzo Sacchini, Beatrice Tomei

TOMO I

Le Pitture

Favole · Istorie

Coordinamento di
Beatrice Tomei

BIT&S

Questa ricerca e la sua pubblicazione
sono state parzialmente finanziate dal
Ministero dell'Università e della Ricerca
nell'ambito del programma
PRIN 2017 *Mecenatismo, lettere e arti, 1590-1620:*
Roma, Siena, Milano, Torino.
2270-2019-CC-CONRICMIUR-PRIN2017_001

In copertina:
Jacopo Palma il giovane
Il poeta Marino incoronato da Apollo e dalle muse, 1606 ca.
Londra, The British Museum
© The Trustees of the British Museum

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 9791280391391 (brossura)
ISBN 9791280391407 (PDF)

INDICE DEL TOMO I

7	Introduzione
39	Nota al testo
41	Descrizione dei testimoni
57	La presente edizione
75	Prospetto delle sigle dei testimoni utilizzati in apparato
77	LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO DISTINTA IN PITTURE E SCULTURE
79	<i>A chi legge</i>
81	LE PITTURE • PARTE PRIMA DISTINTA IN FAVOLE, ISTORIE, RITRATTI E CAPRICCI
83	<i>All'Illustrissimo Signor Gio. Carlo Doria</i>
87	FAVOLE
93	1 <i>Venere in atto di disvelarsi a Marte di Giacomo Palma</i>
96	2 <i>Venere assisa in una conca di Bernardo Castello</i>
98	3 <i>Amore con Psiche di Pietro Malombra</i>
99	4 <i>Adone nascente di Giovanni Valesio</i>
100	5 <i>Adone che dorme in grembo a Venere di Giacomo Palma</i>
102	6 <i>Adone morto di Pier Francesco Morazzoni</i>
104	7 <i>Adone morto di Francesco Maria Vanni</i>
105	8 <i>Narciso di Bernardo Castello</i>
107	9 <i>Nel medesimo soggetto</i>
108	10 <i>Narciso di Francesco Maria Vanni</i>
109	11 <i>Nel medesimo soggetto</i>
110	12 <i>Eco di Ventura Salimbeni</i>
111	13 <i>Cefalo rapito dall'Aurora di Ferrau Finzoni</i>
113	14 <i>Endimione che riguarda la Luna di Carlo Viniziano</i>
115	15 <i>Endimione che dorme di Lodovico Civoli</i>
117	16 <i>Salmace et Ermafrodito di Lodovico Caracci</i>
120	17 <i>Piramo e Tisbe del Fulminetto</i>
121	18 <i>Meleagro con Atalanta di Pietro Paolo Rubens</i>
123	19 <i>Atteone divorato da' cani di Bartolomeo Schidoni</i>
124	20 <i>Ganimede rapito da Giove di Lucilio Gentiloni</i>

125	21	<i>Arione sopra il delfino di Giulio Donnabella</i>
127	22	<i>Leandro in mare di Bernardino Poccetti</i>
129	23	<i>Leandro morto tra le braccia delle Nereidi di Pietro Paolo Rubens</i>
131	24	<i>Aci con Galatea di Pier Francesco Morazzoni</i>
132	25	<i>Galatea del Cavalier Giuseppe d'Arpino</i>
134	26	<i>Polifemo con Galatea d'Agostino Caracci</i>
136	27	<i>Il Sonno in grembo a Pasitea d'Ippolito Andreasi</i>
137	28	<i>Nel medesimo soggetto</i>
138	29	<i>Zefiro e Clori del Cavalier Giovanni Baglioni</i>
139	30	<i>Borea che rapisce Orizia di Federigo Zuccaro</i>
140	31	<i>Nel medesimo soggetto</i>
141	32	<i>Proserpina rapita da Plutone d'Andrea Boscoli</i>
143	33	<i>Europa di Bernardo Castello</i>
144	34	<i>Danae di Ferrau Finzoni</i>
145	35	<i>Leda di Lodovico Civoli</i>
146	36	<i>Calisto di Guido Reni</i>
147	37	<i>Filomena del Cavalier Giovanni Baglioni</i>
148	38	<i>Arianna di Lodovico Caracci</i>
150	39	<i>Siringa d'Andrea Boscoli</i>
151	40	<i>Nel medesimo soggetto</i>
152	41	<i>Apollo pastore di Sinibaldo Scorza</i>
153	42	<i>Apollo con Dafne di Guido Reni</i>
154	43	<i>Apollo che piange Giacinto di Lionello Spada</i>
156	44	<i>Apollo che insegna a sonar la lira a Bacco di Giovanni Valesio</i>
157	45	<i>Apollo che saetta il Pitone di Vincenzo Conti</i>
159	46	<i>Apollo che scortica Marsia d'Ippolito Andreasi</i>
160	47	<i>Il giudizio di Mida del Malosso</i>
162	48	<i>Apollo e Mercurio d'Alessandro Casolani</i>
163	49	<i>Mercurio che uccide Argo di Ventura Salimbeni</i>
164	50	<i>La contesa delle Pieridi con le Muse del Serano</i>
165	51	<i>Pallade che visita le Muse di Cristoforo Pomaranci</i>
166	52	<i>Minerva che vieta alle Parche troncare il filo d'Alessandro Maganza</i>
168	53	<i>Aracne con Minerva di Cherubino dal Borgo</i>
169	54	<i>Perseo che uccide Medusa di Giovanni Lanfranco</i>
170	55	<i>La testa di Medusa in una rotella di Michelagnolo da Caravaggio nella galleria del Gran Duca di Toscana</i>
172	56	<i>Cadmo che uccide il serpente di Lionello Spada</i>
173	57	<i>Ercole con Anteo d'Ambrogio Figino</i>
174	58	<i>Ercole ch'uccide il leone d'Ercole Abadi</i>
175	59	<i>Ercole incoronato da Pallade d'Annibale Mancini</i>
176	60	<i>Ercole filante d'Orazio Borgianni</i>
181	61	<i>Dianira di Paolo Guidotti</i>
183	62	<i>Diana che si lava di Domenico Pasignano</i>
184	63	<i>Niobe di Luigi Brandin</i>
186	64	<i>Aurora che fugge da Titone del Cavalier Giovanni Baglioni</i>
187	65	<i>Orfeo che canta e suona nel bosco di Sinibaldo Scorza</i>
189	66	<i>Nel medesimo soggetto</i>

190	67	<i>Orfeo con Euridice ch'esce dell'Inferno</i> di Gio. Battista Paggi
192	68	<i>Orfeo ammazzato dalle Baccanti</i> di Giovanni Valesio
193	69	<i>Cigno trasformato in cigno</i> di Bartolomeo Schidoni
194	70	<i>Licaone in lupo</i> d'Ambrogio Figino
196	71	<i>La guerra de' Giganti del Fulminetto</i>
198	72	<i>Nel medesimo soggetto</i>
200	73	<i>La battaglia de' Lapiti</i> d'Antonio Tempesta
202	74	<i>La Fama del Cavalier Giuseppe d'Arpino</i>
204	75	<i>Cloto che fila</i> di Giovanni Valesio
205	76	<i>Didone et Enea</i> di Bartolomeo Schidoni
206	77	<i>Ruggiero e Bradamante</i> di Federigo Zuccaro
207	78	<i>Angelica del Cavalier Giovanni Baglioni</i>
208	79	<i>Nel medesimo soggetto</i>
209	80	<i>Nel medesimo soggetto</i>
210	81	<i>Il precipizio di Fetonte</i> di Cornelio Fiammingo
212	82	<i>Il giudizio di Paride del medesimo</i>
214	83	<i>Banchetto in un giardino del medesimo</i>
217		ISTORIE
223	84	<i>Giudit con la testa d'Oloferne</i> di Cristoforo Bronzino
225	85	<i>Iael ch'uccide Sisara</i> del Cavalier Giuseppe d'Arpino
227	86	<i>David ch'uccide Golia del medesimo nella villa del Cardinale Aldobrandino</i>
230	87	<i>David con la testa di Golia</i> di Guido Reni
232	88	<i>Abraamo co' tre angeli</i> di Santi di Tito in casa di Gio. Carlo Doria
234	89	<i>Lot con le figlie imbricato</i> d'Alessandro Casolani
235	90	<i>Tobia con Rafaello</i> di Rafaello da Urbino
237	91	<i>Adamo et Eva scacciati dall'angolo</i> di Domenico Pasignano in casa di Gio. Carlo Doria
238	92	<i>Adamo et Eva in forma di nani</i> d'Alberto Duro
239	93	<i>Nel medesimo soggetto</i>
240	94	<i>Caino ch'uccide il fratello</i> di Giovanni Contarini
241	95	<i>Sansone ch'uccide il leone</i> di Bernardo Castello
242	96	<i>Sansone in grembo a Dalida</i> di Gio. Battista Paggi
244	97	<i>Erodiade con la testa</i> di S. Gio. Battista di Lavinia Fontana
245	98	<i>Nel medesimo soggetto</i> d'Annibale Caracci
246	99	<i>Nel medesimo soggetto</i> di Luca Cangiasi in casa di Gio. Carlo Doria
247	100	<i>La strage de' fanciulli innocenti</i> di Guido Reni
250	101	<i>Il figlio della vedova</i> di Naino di Paolo Veronese in casa di Bartolomeo della Nave
252	102	<i>Cristo alla colonna</i> di Luca Cangiasi in casa di Gio. Carlo Doria
254	103	<i>Ecce Homo del Cavalier Giovanni Baglioni</i>
256	104	<i>Ecce Homo in porfido</i> di Giacomo Palma in casa di Bartolomeo della Nave
257	105	<i>La Pietà in paragone del medesimo</i> in casa del medesimo
259	106	<i>San Pietro piangente</i> di Cristoforo Pomarancio nella Galleria del Cardinale Aldobrandino

260	107	<i>Il buon ladrone in croce di Gio. Battista Paggi</i>
261	108	<i>Nel medesimo soggetto</i>
262	109	<i>San Francesco di Camillo Procaccino in casa di Gio. Carlo Doria</i>
264	110	<i>San Girolamo di Luca Cangiasi in casa del medesimo</i>
265	111	<i>San Giorgio del Cavalier Giuseppe d'Arpino in casa del medesimo</i>
267	112	<i>San Cristoforo di Bernardo Castello</i>
268	113	<i>Madonna del Correggio</i>
270	114	<i>Madonna del Contarini</i>
271	115	<i>Nel medesimo soggetto</i>
272	116	<i>Nel medesimo soggetto</i>
273	117	<i>Nel medesimo soggetto</i>
274	118	<i>Testa del Salvatore del Correggio</i>
275	119	<i>Nel medesimo soggetto</i>
276	120	<i>Nel medesimo soggetto</i>
277	121	<i>Un Crocifisso di Giacomo Palma</i>
278	122	<i>Lazaro risuscitato di Luca Cangiasi</i>
279	123	<i>Il martirio di Santa Caterina vergine del Contarini</i>
281	124	<i>San Bastiano di Tiziano</i>
283	125	<i>Nel medesimo soggetto</i>
284	126	<i>Nel medesimo soggetto</i>
285	127	<i>Nel medesimo soggetto</i>
286	128	<i>Nel medesimo soggetto</i>
287	129	<i>San Paolo del medesimo</i>
288	130	<i>Nel medesimo soggetto</i>
289	131	<i>La decollazione di S. Gio. Battista del medesimo</i>
290	132	<i>Ecce Homo di Raffaello da Urbino</i>
291	133	<i>Imagine di Cristo di Frate Bastiano dal Piombo</i>
293	134	<i>Madonna del Mecherino</i>
295	135	<i>Madonna di Raffaello da Urbino</i>
297	136	<i>Nel medesimo soggetto</i>
298	137	<i>La Vergine presso la croce del Parmigianino</i>
299	138	<i>Madalena piangente di Luca Cangiasi</i>
301	139	<i>Madalena piangente di Raffaello da Urbino</i>
303	140	<i>Madalena di Tiziano</i>

309 Elenco delle illustrazioni e delle tavole

315 Tavole

349 Bibliografia

Introduzione

Avvertenza

Pur nell'ambito di una ricerca condotta in parallelo e in stretta e costante collaborazione, il lavoro di edizione e commento del testo della *Galeria* contenuto nel presente tomo è ripartibile come segue.

Carlo Caruso ha steso la prima parte dell'Introduzione (pp. 9-24) e i cappelli introduttivi alle sezioni *Favole* (pp. 89-91) e *Istorie* (pp. 219-221); ha curato il commento dei testi **41-83** e **100-140**. A lui si devono inoltre la direzione e la complessiva revisione e sistemazione dell'opera.

Marco Landi ha redatto la Nota al testo (pp. 39-74) e curato l'allestimento del testo critico e del relativo apparato; è inoltre responsabile del commento dei testi **1-40** e **84-99**.

Insieme alla seconda parte dell'Introduzione (pp. 24-37), spettano a Beatrice Tomei il commento iconografico e i relativi apparati figurativi; a lei si deve inoltre il coordinamento complessivo di questo primo tomo dell'opera.

Sono comuni ai quattro curatori - Carlo Caruso, Marco Landi, Lorenzo Sacchini, Beatrice Tomei - la revisione dei testi e la redazione della Bibliografia e degli Indici.

*

I curatori tengono a esprimere la loro gratitudine alle istituzioni, biblioteche e archivi che hanno consentito e assistito le loro ricerche, così come ringraziano i molti colleghi e amici per i numerosi consigli e incoraggiamenti ricevuti e Rinaldo Zanone per la perizia con la quale ha curato l'allestimento grafico del volume. Un ringraziamento particolare va ai Direttori dell'Edizione delle Opere di G. B. Marino per il sostegno che hanno costantemente assicurato al lavoro nel corso della sua lunga gestazione.

La prima edizione della *Galeria* uscì a Venezia nei mesi a cavallo tra il 1619 e il 1620 e immediatamente l'autore, assai poco soddisfatto del risultato, inflisse da Parigi una solenne intemerata all'editore Giovan Battista Ciotti: troppi i refusi, troppi gli arbitri perpetrati.¹ Quando, un anno dopo, poté finalmente avere tra le mani una stampa corretta e dirsene bastantemente soddisfatto («è comportabile ed assai miglior della prima»), ben tre nuove edizioni erano apparse nel frattempo ad Ancona, Milano e Napoli.² Altre ne seguirono, fino a raggiungere il numero di quindici nel 1675.³ Per quell'età, e per un buon tratto oltre, *La Galeria* assicurò a Marino il primato nell'arte antica dello scrivere d'arte in versi; né solo in Italia, a giudicare dalla considerevole fortuna di cui l'opera, letta nella sua integrità o per estratti, godette presso lettori e imitatori francesi, spagnoli, tedeschi, britannici, portoghesi, polacchi.⁴

Il 1675 è data-limite oltre la quale non risultano altre edizioni integrali dell'opera (la successiva sarà quella moderna, a cura di Marzio Pieri, del 1979).⁵ Ma, mentre era oramai avviata la reazione alle stravaganze del cosiddetto se-

1. L 138, «Di Parigi, gennaio 1620», resa di lì a poco pubblica in margine nella prima edizione della *Sampogna* (ed. De Maldé, pp. 61-65). L'intero episodio è illustrato nella Nota al testo, pp. 57-67. Per l'alta frequenza dei richiami, le *Lettere* di Marino nell'edizione Guglielminetti sono citate con una *L* maiuscola corsiva, seguita dal numero progressivo e dalla data così come compare nell'edizione; laddove il passo in questione ricorra in lettere di ampia estensione, si aggiunge il numero di pagina per una più veloce reperibilità; eventuali rettifiche alla datazione sono via via indicate ovunque necessario. La prima parte dell'Introduzione è ripresa in CARUSO 2024a.

2. L 163, Parigi, giugno 1620 (cfr. FULCO 2001d), a Giovan Battista Ciotti. Sono ristampe esemplate sulla prima edizione poco corretta (cfr. L 139).

3. Cfr. GIAMBONINI 2000, I, nn. 49-69, comprendenti gli esemplari con varianti tipografiche, e la Nota al testo nel presente volume.

4. Si tratta di una fortuna assai estesa ma anche molto parcellizzata, per la quale si avverte la mancanza di un'ampia ricognizione critica comprensiva.

5. Conviene tuttavia rammentare anche le edizioni parziali a cura di Guido Battelli (*La galleria del cavalier Marino*, Lanciano, Carabba, 1926) e di Alfonso Trabucco (*La Galeria di Giambattista Marino*, Pescara, Tracce, 1998), nonché quella bilingue (italiano e tedesco) a cura di Christiane Kruse e Rainer Stillers con la collaborazione di Christine Ott (*La Galeria*. Zweisprachige Auswahl, Mainz, Dieterich, 2009).

colo corrotto, l'apprezzamento di Marino "poeta dei pittori" non pareva in realtà subire flessioni di sorta. Al contrario: sino alla fine del Settecento – come ancora mostrano, per esempio, certi sonetti e l'ode *Il dono* di Giuseppe Parini, o gli *Scherzi poetici e pittorici* (1795) di Giovanni Gherardo De' Rossi – gli autori di componimenti in lode di opere d'arte e di artisti continueranno a mostrarsi debitori, per via più o meno diretta, al poeta della *Galeria*. L'eccellenza del suo magistero stilistico era stata sancita da Ludovico Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* (1654) e da Federico Meninni nel *Ritratto del sonetto e della canzone* (1677), anche e specificamente per la tecnica efrastica;⁶ dal canto loro, esperti del calibro di Carlo Ridolfi, Carlo Cesare Malvasia, Giovan Pietro Bellori avevano rammentato e citato con approvazione madrigali e sonetti mariniani, facendone altrettanti blasoni d'onore per gli artisti cui sono dedicati. La letteratura artistica secentesca aveva fin da subito goduto di un'ampia circolazione europea: per l'eminenza degli autori in primo luogo; per il nuovo «dogma» (espressione di Julius von Schlosser) che imponeva o quantomeno raccomandava il viaggio d'istruzione nei maggiori centri della penisola ma soprattutto a Roma, meta ideale per tanti artisti e intenditori italiani e stranieri;⁷ e finalmente perché l'arte che si è soliti designare tardo-manieristica e barocca, propagatasi su un terreno già ben dissodato per l'azione esercitata dalla cultura figurativa del Rinascimento, veniva ora più agevolmente accolta e compresa e apprezzata in tutta l'esuberante ricchezza e varietà dei suoi centri e delle sue scuole:

Quando si vuol conoscere a fondo il tema attraentissimo dell'influenza dell'Italia sui paesi ultramontani, bisogna prima spogliarsi dell'idea convenzionale, che fosse stato il Rinascimento ad impressionare ed influire di più che qualunque altra epoca: in realtà le opere del Rinascimento, tradotte in caratteri gotici, si trasformano sotto l'influenza del gusto nordico. Invece l'arte pittorica e poetica della fine del Cinquecento entrò quasi di blocco nella vita artistica dei paesi conquistati incondizionatamente dall'incanto meridionale.⁸

Preistoria della Galeria

Risulta dal carteggio mariniano che *La Galeria* ebbe gestazione pressoché decennale – la prima menzione del titolo è in una lettera successiva ai primi di

6. TESAURO 2000, pp. 245, 406-407; MENINNI, *Ritratto* ed. Carminati 2002, I, pp. 76-77.

7. SCHLOSSER 1964, p. 459.

8. ORBAAN 1920, p. XL.

settembre del 1609⁹ – e venne definendosi attraverso propositi dichiarati e poi rientrati, ripensamenti, correzioni e assestamenti del disegno generale, nonché sacrifici e compromessi di non lieve entità. Già il pervenire alla stampa nel formato in-dodicesimo, il formato più comune – e il più corrivo – dei libri di poesia che si pubblicavano allora a Venezia, dovette riuscire ripiego poco gradito all'autore. Fin dai tempi delle sue prime frequentazioni di mecenati e artisti, infatti, Marino aveva vagheggiato di pubblicare i propri versi con corredo magnifico di illustrazioni e in un formato, verosimilmente un in-quarto, atto a valorizzare degnamente l'incontro fra le due arti sorelle. Ne è testimone eloquente la lettera dell'aprile del 1605 in cui egli abbozza un piano iconografico per l'edizione illustrata di alcuni poemetti.¹⁰ Destinatario era il pittore ligure Bernardo Castello, i cui disegni, tradotti da esperti incisori, avevano decorato l'edizione allora più ammirata, la celebre *Gerusalemme liberata* pubblicata a Genova da Girolamo Bartoli nel 1590. Né dovette rimanere estranea al concepimento del progetto mariniano, come è stato rammentato di recente, la stampa illustrata in-quarto del 1602 di un altro testo capitale coevo, il *Pastor fido* di Battista Guarini.¹¹

È però solo nel 1609 che il progetto del libro illustrato viene configurandosi come una raccolta di componimenti brevi, di taglio epigrammatico, ciascuno accompagnato da un'immagine; più precisamente, come Marino stesso specificava in una lettera a Tommaso Stigliani, una raccolta di «ritratti, ciascheduno col suo elogio, intitolata *La Galleria*» equivalente a quanto egli era venuto raccogliendo e collocando nel proprio studio, da lui reso «quasi un museo coll'immagini di tutti gli uomini illustri ed eminenti de' nostri tempi». ¹² Se il titolo si avvaleva di un gallicismo ampiamente diffuso in Italia, i termini «elogio» e «museo» mostrano che il modello era quello degli *Elogia* di Paolo Giovio, con i loro ritratti schizzati in brevi prose argute e suggellati da epigrammi latini di diversi autori.¹³ Degli *Elogia* Marino aveva forse ammirato le magnifiche edizioni in-folio, adorne di splendide incisioni, che il lucchese Pietro Perna aveva

9. L 53, «Di Ravenna, 1609», a Tommaso Stigliani. Per la datazione v. CARMINATI 2008, pp. 54-56.

10. L 34, «Di Roma [aprile 1605]».

11. ZEZZA 2019, p. 156, n. 40.

12. L 53. Nell'annunciare la notizia a Stigliani, ne chiedeva in prestito il ritratto, opera di Palma il Giovane, per farsene fare una copia e collocarla con gli altri.

13. Sulla diffusione del gallicismo «galleria» e i rapporti con la nuova accezione del termine «museo» cfr. PRINZ 1988; DIONISOTTI 1995; BESOMI 1988; CARUSO 1991; FUMAROLI 1994; FROMMEL 2010. Sul "testo come edificio", anche alla luce dei potenziali modelli o dei meri precedenti, cfr. TEYSSANDIER 2002; SABBATINO 2008-2011, con ampia bibliografia; CARUSO 2019.

pubblicato a Basilea fra il 1575 e il 1577 (con successive ristampe). Si può anzi credere, qualora si dia valore restrittivo alla richiesta rivolta al vivente Stigliani e all'intenzione di voler onorare gli «uomini illustri ed eminenti de' nostri tempi», che Marino ambisse a offrire ciò che Giovio aveva promesso ma non aveva fatto in tempo – gli *Elogia* sono opera tarda – a realizzare: un volume di elogi *de vivis*.¹⁴ Nemmeno Marino alla fine ne fece nulla, se non distribuire quei componimenti in lode di personaggi viventi all'interno dell'ampia sezione dei «Ritratti» della *Galeria* (dove, essendo comunque l'elogio genere commemorativo, prevalgono di gran lunga gli estinti).

Marino prese dunque a muoversi nel solco della tradizione dei *viri illustres* e delle “caratteristiche” gioviane, dove le singolarità delle vicende biografiche dei vari personaggi, abilmente estratte secondando più il capriccio che il dato storico, offrivano materiale per lodi argute, punte epigrammatiche, invettive. Il “ritratto interno” finiva così per prevalere su quello delineato dall'artista; né è un caso che i «Ritratti» della *Galeria* omettano in genere di nominare l'artefice, dal momento che molti sono di ispirazione prettamente letteraria. Il personaggio effigiato è poi sempre incasellato in serie di varia natura e consistenza – per esempio, «Pontefici e cardinali», «Poeti greci», «Pittori e scultori» e, nella parte dedicata alle «Donne», «Belle caste e magnanime», «Bellicose e virtuose», e così via – dove pare in effetti di vedere riprodotti certi fregi continui o sequenze di ritratti quali si incontravano e incontrano nelle grandi dimore patrizie, e dove la serie finisce in effetti per prevalere «sul singolo manufatto, l'importanza dell'effigiato su quella dell'artista, la mera presenza sulla qualità pittorica». ¹⁵ Marino avrà avuto modo di ammirarne più d'una, dalle “serie gioviane” del Principe di Conca a Napoli e del duca di Toscana a Firenze ai ritratti nella quadreria di Giovan Carlo Doria a Genova e nella galleria del duca di Savoia a Torino.

Per ciò che pertiene al rapporto con le fonti letterarie, oltre ai modelli offerti dagli epigrammisti accolti negli *Elogia* di Giovio e da altri che Marino stesso riconoscerà come particolarmente influenti,¹⁶ la svolta del 1609 verso una «galleria» di ritratti fu probabilmente incoraggiata da un autorevole poeta straniero. Le epigrafi che nel III libro dell'*Arcadia* di Lope de Vega sono collocate sotto le statue di eroi ed eroine nel palazzo del mago Dardanio, nonché la serie di «Epitafios fúnebres» accolti nella seconda parte delle *Rimas* del medesimo autore formano un gruppo di testi che Marino sistematicamente imitò, o meglio

14. GIOVIO, *Elogia* 1546, c. 77r. Cfr. più avanti l'«A chi legge», p. 79, nota 4.

15. CARUSO 2019, p. 15.

16. Nell'«A chi legge» preposto alla *Lira* del 1614 – la cosiddetta *Lettera Claretti* – su cui v. *infra*.

tradusse, al limite – e forse anche oltre il limite – del plagio. La prima edizione dell'*Arcadia* di Lope è del 1598, mentre la prima edizione della seconda parte delle *Rimas*, «Epitafios fúnebres» compresi, è del 1604: entrambe ristampate più volte negli anni successivi. Ma Clizia Carminati ha potuto dimostrare che proprio nel 1609 – l'anno in cui Marino annunciava l'edizione di una «galeria» di soli ritratti – è da collocarsi la prima accertabile imitazione mariniana delle *Rimas* di Lope: coincidenza meritevole quantomeno di essere rammentata.¹⁷

La sequenza di eventi che da quella prima menzione del 1609 conduce, dieci anni dopo, alla pubblicazione dell'opera è stata illustrata più volte.¹⁸ Qui conviene riprenderne brevemente il filo e soffermarsi su quegli aspetti che paiono meritare qualche ulteriore osservazione.

Il 30 ottobre 1610 Marino prometteva al pittore faentino Ferraù Fenzoni di lodarlo «in un libro che *era* per mandar fuori, intitolato *L'Imagini*».¹⁹ Ora, la «Parte Terza» – intitolata appunto *Le Imagini* – del *Gareggiamento poetico*, antologia in nove parti pubblicata a Venezia nel 1611, reca una dedicatoria datata 18 novembre 1610: sarà lecito riconoscervi l'opera annunciata tre settimane prima da Marino? O non si dovrà invece pensare a un semplice lapsus, in virtù del quale il titolo dell'antologia, dove sono accolti diversi madrigali provenienti dalle *Rime* mariniane del 1602, si sarebbe inavvertitamente sovrapposto a quello dell'opera ancora in gestazione di soggetto analogo, cioè alla *Galeria*? *Le Imagini* non sono, com'è noto, opera esclusivamente sua, bensì una miscelanea di testi ordinata per soggetti attorno ai quali tre o quattro autori “scherzano” con brevi componimenti di stile epigrammatico. La novità principale della raccolta risiede nel modo in cui i testi efrastici vi appaiono disposti e raggruppati, e Marino ne terrà il debito conto quando darà alla *Galeria* l'aspetto suo definitivo.²⁰

17. CARMINATI 2009, pp. 119-122. Per le edizioni delle *Rimas* cfr. LOPE DE VEGA, *Rimas* ed. Pedraza Jiménez 1993, I, pp. 94-100. Sulla questione del plagio e sull'estesa bibliografia relativa cfr. ROZAS 1978, pp. 23-67, con bibliografia, e soprattutto CARMINATI 2009, pp. 120-122. Si veda anche il passo del *Ritratto del sonetto e della canzone* dove Lope è indicato fra i principali modelli della *Galeria* (MENINNI, *Ritratto* ed. Carminati 2002, I, p. 77). La selezione e sequenza dei «Ritratti» nella *Galeria* è palesemente debitrice all'*Arcadia* di Lope.

18. Pieri 1979, I, pp. XXXIII-XL; RUSSO 2008, pp. 179-183; TARALLO 2019, pp. 167-169; CARUSO 2021, pp. 19-22.

19. Pubblicata in GIAMBONINI 1988, p. 314 e pertanto assente nell'ed. Guglielminetti.

20. I testi mariniani accolti nelle *Imagini* sono tutti madrigali, tratti dalla Seconda Parte delle *Rime* del 1602. Non vi si legge alcun componimento in lode di Fenzoni. Un'ipotesi leggermente diversa, forse meno soddisfacente, è avanzata da CARUSO 2021, pp. 19-20. Si veda anche PORTESINE 2021, pp. 381-383. Per la coeva fortuna del titolo «Imagini» cfr. RUSSO 2021, pp. 49-50.

A questa, che poté essere una semplice distrazione dal progetto maggiore, seguì l'incidente che per quasi un anno e mezzo privò il poeta della libertà: «la smisurata, e ancora enigmatica, prigionia torinese», iniziata nell'aprile del 1611 e proseguita fino al luglio dell'anno successivo per ordine del duca di Savoia Carlo Emanuele I, nel momento medesimo in cui l'Inquisizione di Roma intimava a Marino di rispondere ad accuse di oscenità ed empietà.²¹ Più di ogni altra cosa contrariò il poeta la requisizione delle proprie carte ordinata dal duca, il quale sospettava vi si celassero scritture infamanti dirette contro di lui. Non si conosce ciò che fece Marino in quei lunghi mesi (oltre naturalmente a sollecitare l'aiuto di influenti protettori che potessero intercedere presso il duca), né tantomeno indovinare quali pensieri volgesse nella mente.²² Certo è che, una volta riacquisita la libertà, egli si premurò di riprendere al più presto contatto con gli artisti. Provvide infatti subito a istruire Bernardo Castello, qualora questi avesse voluto inviargli qualche disegno, di avvalersi del tramite di Giovan Carlo Doria o del «pedone ordinario che parte di Genova a questa volta». Il Cigoli, rispondendo a una lettera (perduta) di Marino, si rammaricava per i «miseri accidenti» del poeta e gli inviava disegni consolatori che raffigurano un'allegoria della Poesia sorgente «tra le spine e tra sassi» e un monte Parnaso «con il povero MARINO che si aggrappa su per quei sassi per salire», ritratto in solitudine perché – così continuava il Cigoli parafrasando Petrarca (*RVF*, VII 12) – «*Pochi compagni havrai per la tua via*». Ad Annibale Mancini, conosciuto verosimilmente una decina d'anni prima nell'*entourage* del cardinale Alessandro d'Este, Marino chiedeva «un disegnotto nella misura dell'incluso foglio, e le figure per quel medesimo verso».²³ Quest'ultima raccomandazione è il segno che qualcosa era mutato. D'ora innanzi Marino pretenderà di ricevere disegni di una certa misura e tracciati sempre per un certo verso, cioè con il foglio orientato in verticale: sicuramente per la volontà di farli tradurre in incisioni collocabili entro la pagina di un volume poetico di formato idoneo (di ciò Clizia Carminati ha offerto dimostrazione conclusiva col ricongiungere uno schizzo di mano di Marino conservato a Montpellier, in cui una forma piramidale precisa la direzione del disegno, con la lettera, oggi a Forlì, cui lo schizzo era originariamente allegato).²⁴ Né basta più il contatto epistolare: soddisfatti i vincoli

21. CARMINATI 2008, capitoli I-III e p. 123.

22. Sulle lettere dal carcere di Marino si veda CARMINATI 2013, pp. 85-91, con importanti rettifiche e messa a punto generale della questione. Sorprende che durante la prigionia Marino potesse servirsi del mezzo epistolare senza apparenti restrizioni.

23. Si veda, rispettivamente, *L* 70 («Di Torino, 1612») per Castello; il commento a 15 per il Cigoli; *L* 71 («Di Torino, adi 4 di settembre 1612») e il commento a 59 per Annibale Mancini.

24. Cfr. CARMINATI 2019, pp. 99-100 e 257 (riproduzione dello schizzo): è la lettera del 25 marzo 1614 a Ferrante Carli, pubblicata per la prima volta integralmente in CEPPI 2008, p. 277.

di residenza obbligata a Torino che conseguivano alla scarcerazione, Marino si trasferisce per circa tre mesi a Genova, tra la fine del 1612 e i primi mesi del 1613, e vi riallaccia rapporti con letterati, artisti, mecenati.²⁵ Rientrato a Torino, scrive a Bernardo Castello per inviargli «alcune poche poesie sopra alcune delle sue opere istesse» destinate alla «*Galeria*, opera nuova», e per fargli richiesta di «due disegnotti».²⁶ Il soggiorno di Genova si rivelerà decisivo: pur dopo qualche tentennamento (Marino penserà a un certo punto di offrire l'opera al duca di Savoia), i due dedicatari della *Galeria* saranno due patrizi genovesi, il già ricordato Giovan Carlo Doria e il marchese di Morsasco Luigi Centurione.²⁷

Giunti così al 1613, ci si para dinanzi una configurazione ancora diversa dell'opera. Il titolo – *La Galeria* – è immutato, ma designa ora raffigurazioni di miti antichi provenienti da disegni in possesso dell'autore i quali, tradotti in incisioni, dovranno essere stampati con accanto qualche capriccio poetico. È l'operato degli artisti a essere ora oggetto di ammirazione e di lode. Crescono conseguentemente le ambizioni intorno all'antico progetto del libro illustrato: non più il solo Bernardo Castello, ma decine di artisti sono ora convocati a rendere l'«opera nuova» un libro unico per concezione ed esecuzione, quasi – se è concesso l'anacronismo – un'esposizione permanente delle collezioni dell'autore medesimo. I disegni e le incisioni appartenuti a Marino andranno purtroppo dispersi, così come andrà dispersa la collezione di dipinti che egli procurerà di raccogliere dopo l'uscita a stampa della *Galeria* e che, pur presentando – come è del resto naturale – forti analogie con i soggetti presenti nella sua collezione di grafica, è da considerarsi iniziativa con finalità distinta.²⁸

Nel passaggio dal 1613 al 1614 le notizie relative al progredire dell'opera continuano a susseguirsi rapide, anche se sempre un poco differenti l'una dall'altra; né aiuta l'incertezza che avvolge la cronologia relativa di molte lettere, datate per lo più sull'autorità assai tenue di stampe secentesche postume. A Castello Marino comunica che *La Galeria* «contiene quasi tutte le favole antiche» e che per ogni disegno prevede «un breve elogio in loda di quel maestro» – dunque un succinto profilo in prosa in stile gioviano? – accompagnato da «qualche capriccio poetico».²⁹ Con un altro corrispondente accenna ana-

25. Cfr. GIAMBONINI 1988, pp. 315-318.

26. *L* 60 e *L* 61 (e probabilmente anche *L* 59 al fratello di Bernardo Giacomo Antonio Castello), datate per congettura al 1610 nell'edizione Guglielminetti, sono in realtà del 1613 e da collocarsi, con ogni verosimiglianza, fra *L* 76 e *L* 77. Cfr. CARUSO 2019, pp. 20-21.

27. L'intenzione di dedicare l'opera «a questa altezza serenissima», cioè a Carlo Emanuele I di Savoia, è espressa nella lettera 28 ottobre 1613 al marchese Guido Coccapani (*L* 82).

28. Si vedano in proposito FULCO 2001a; FULCO 2011; TOMEI 2021; TOMEI 2024. Delle rarissime sopravvivenze di opere appartenute a Marino dà ragione il commento.

29. *L* 78, «Di Torino [1613]», a Bernardo Castello.

logamente a «elogi de' pittori moderni».³⁰ Nella lettera del 28 ottobre 1613 al marchese Guido Coccapani – tra le non molte a essere datate con precisione – dichiara che il nuovo libro «non contiene altro che pitture».³¹ Quest'ultima notizia sembra implicare una limitazione: è pertanto legittimo domandarsi se a quell'altezza fosse già stata concepita la partizione fra «Pitture» e «Sculture», la cui prima menzione esplicita ricorrerà circa sei mesi più tardi nell'«A chi legge» preposto alla *Lira* (la cosiddetta *Lettera Claretti*).³² L'accento del nuovo libro nella lettera al Coccapani proseguiva con «ed è dedicato a questa altezza serenissima», cioè a Carlo Emanuele I di Savoia: forse una soluzione di ripiego per via di circostanze a tutt'oggi ignote, e comunque rientrata per il successivo volgere degli eventi. Proprio in quell'autunno del 1613, infatti, Marino dovette chiedersi se sarebbe ancora valsa la pena di approfondire altre energie in quell'impresa che lo obbligava a un commercio frenetico con artisti e mediatori di mezza Italia, a raccomandazioni continue ma spesso disattese, a frequenti revisioni del disegno generale dell'opera. Al dubbio rispondeva Girolamo Borsieri il 20 dicembre di quell'anno, invitando il poeta a non crucciarsi per un'eventuale rinuncia all'edizione illustrata del «suo poema» – ignorava probabilmente Borsieri, o forse fraintendeva, l'esatta fisionomia della *Galeria* – e a confidare in primo luogo nella qualità del dettato poetico con l'esempio, a entrambi ben noto, della *Gerusalemme liberata*:

In tanto Vostra Signoria resti sicura che, pubblicando 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 dal Castello. Ma qual bisogno hanno i parti meravigliosi di vestimenta? Questo veramente può chiamarsi capriccio di bell'ingegno, il qual non s'acqueta se non appaga due sensi con un oggetto solo.³³

Puntualmente, tre mesi dopo Marino annunciava a Ferrante Carli la stampa della *Galeria* come prossima, «ma però senza le figure», per le quali avrebbe comunque fatto «intagliare» i disegni in suo possesso:³⁴ il progetto della stampa illustrata era di fatto rinviato *sine die*. Non che perciò venisse meno l'interesse per la materia artistica. Nell'autorizzare la ristampa delle *Rime* del 1602

30. L 83, «Da Torino, 1613 o 1614», a Fortuniano Sanvitale.

31. L 82.

32. Sulla *Lettera Claretti*, del marzo o dell'aprile del 1614, si veda RUSSO 2005, pp. 150-153.

33. Edizione in CAMEL 1966, pp. 136-137. Sui rapporti con Borsieri v. FERRO 2011; FERRO 2018; FERRO 2024.

34. Lettera 25 marzo 1614, pubblicata da CEPPI 2008, p. 277.

come «Parte Prima» e «Parte seconda» di una più ampia raccolta di liriche sotto il nuovo titolo di *Lira* (1614), Marino ne aveva preventivamente estratto i componimenti di natura ecfraistica con l'evidente intenzione di destinarli all'opera condenda.³⁵ In quel medesimo anno 1614 la prima delle tre *Dicerie sacre*, «La Pittura», consacrava Marino autore arditissimo nel genere omiletico. E il panegirico in lode di Maria de' Medici regina di Francia, *Il Tempio*, pur dettato fra i sobbalzi della carrozza che lo trasportava in Francia nella primavera del 1615, si sarebbe rivelato così ricco di suggestioni visive da suggerire a Rubens il grande ciclo per la regina destinato al Palazzo del Lussemburgo, oggi al Louvre.³⁶ E tuttavia *La Galeria*, benché periodicamente annunciata in scritti sia pubblici sia privati, tardava a palesarsi. Del periodo 1614-1615 importa allora esaminare alcuni documenti di diversa natura per individuare i motivi del suo lento progredire.

Nell'«A chi legge» che precede la Terza Parte della *Lira* (1614), firmato da Onorato Claretti ma redatto senza alcun dubbio da Marino, l'opera si presenta con fisionomia ancora diversa rispetto alle precedenti: «È divisa in due parti, cioè Pitture e Sculture, e sono amendue compartite in Favole, Istorie e Ritratti. L'Istorie sono sacre e profane [...]. Le Favole sono le più notabili, cavate da' Poeti Greci e Latini [...]. Tra i Ritratti entrano i simulacri di diversi uomini illustri si in armi come in lettere, tanto moderni quanto antichi, talché formano a guisa d'un Museo [...]». Ai due progetti, inizialmente distinti, dei «Ritratti» e delle «Favole» pagane si erano aggiunte le «Istorie» su materia sacra, e queste tre sezioni sono dichiarate compresenti nelle «Pitture» come nelle «Sculture», secondo un disegno che voleva evidentemente riuscire simmetrico. L'idea delle «Favole» illustrate era ancora data come viva («questa parte ha da stamparsi poi istoriata con intaglio di bellissimi disegni»), ma nuovamente rinviata a un imprecisato futuro.³⁷

Il secondo documento è il principale, ancorché parziale, testimone manoscritto autografo dell'opera, il ms. Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino. Presenta due serie di componimenti, entrambe suddivise in «Pitture» e «Sculture». La struttura generale, o piuttosto l'assenza di essa, vieta di riconoscere in questa silloge una fase compositiva transitoria e invita piuttosto a ritenerla una sorta di “vasca di decantazione” atta a farvi sostare rime in attesa di essere collocate nell'opera in allestimento; piuttosto «un autografo di servizio»,

35. V. *infra*, Nota al testo, pp. 68-70.

36. UNGLAUB 2019, pp. 207-208.

37. RUSSO 2005, pp. 150-153, offre un ampio e dettagliato commento alle dichiarazioni mariniane. Cfr. anche CARUSO 2019, pp. 22-27. Pubblicata *La Galeria*, il progetto di un'edizione illustrata parve spostarsi sulla *Sampogna* (cfr. L 138), ma la cosa non ebbe poi seguito.

secondo l'opinione del più recente editore.³⁸ In quanto tale, è documento non facilmente collocabile in una sequenza temporale. L'eventualità tuttavia che Marino, nel partire per Parigi, lo lasciasse dietro di sé a Torino e che esso possa perciò situarsi fra il 1614 e non oltre la primavera del 1615, come suggerito da Marco Landi, pare allo stato attuale l'ipotesi meglio fondata.³⁹

La terza testimonianza è costituita dalle lettere inviate da Marino a corrispondenti genovesi subito dopo l'arrivo a Parigi nella seconda metà del 1615, tra le quali una ciascuno ai futuri dedicatari della *Galeria*, Giovan Carlo Doria e Luigi Centurione, sì da informarli del suo nuovo recapito.⁴⁰ La doppia dedica può naturalmente spiegarsi in molti modi. Intanto la distinzione tra «Pitture» e «Sculture» – che richiama il modello antico delle *Immagini* dei due Filostrati e delle *Statue* di Callistrato – sarà nella *princeps* sottolineata da frontespizi indipendenti, da millesimi differenti in ordine cronologico inverso («Pitture» 1620, «Sculture» 1619) e dalla numerazione distinta delle pagine: caratteristiche che rimarranno – fatta naturalmente eccezione per i millesimi aggiornati – in numerose edizioni successive.⁴¹ A Giovan Carlo Doria, con il quale Marino ebbe rapporti frequenti e prolungati nel tempo, spetta la parte più cospicua delle «Pitture». ⁴² Converrebbe sapere qualcosa di più sui rapporti del poeta con il dedicatario delle «Sculture», quel Luigi Centurione marchese di Morsasco del quale si rammenta l'acquisizione nel 1609 del Palazzo Nicolosio Lomellino in Strada Nuova, oggi via Garibaldi, a Genova (puntualmente registrato come di sua proprietà nei *Palazzi di Genova* di Rubens), e l'iniziale sostegno da lui prestato all'attività di Bernardo Strozzi;⁴³ mentre in ambito letterario è notevole la dedica alla moglie di lui, Maddalena Centurione Salvago, dell'edizione postuma delle *Rime* (1609) di Scipione della Cella, già giurisperito al servizio del Centurione nonché poeta rinomato, con il quale Marino fu in contatto epistola-

38. LANDI 2017, p. 164, il quale tuttavia sottolinea giustamente come i testi compaiano raggruppati in micro-sequenze coerenti con i sottogruppi della *Galeria* nella sua redazione finale; vedi anche LANDI 2019.

39. LANDI 2019, pp. 164-165.

40. Edite per la prima volta in Carminati 2012, pp. 333-335. I due risultano già appaiati sulla medesima pagina nella *Lira* del 1614 e all'interno di un piccolo gruppo di genovesi: *Al Signor Giovan Carlo Doria per l'abito di San Giacomo*, «Doria, la spada onde 'l tuo petto ornato»; *Al Signor Marchese Luigi Centurioni*, «Scelse il miglior de le virtù migliori» (*Lira*, III, p. 155).

41. Cfr. GIAMBONINI 2000, I, nn. 49-64, pp. 82-84; CARUSO 2019, pp. 14-15. Si veda anche la Nota al testo. Delle *Immagini* e delle *Statue* Marino lodò nella *Galeria* (297) l'edizione parigina illustrata nella traduzione francese di Blaise de Vigenère (PHILOSTRATE 1615).

42. Cfr. FARINA 2002, *ad indicem*.

43. Su Bernardo Strozzi si veda ORLANDO - SANGUINETI 2019 (cortese segnalazione di Matteo Ceppi).

INTRODUZIONE

re e per il quale nutrì grande stima.⁴⁴ Ma la doppia dedica si giustifica anche per le preferenze collezionistiche del primo dedicatario. Come ha fatto osservare Piero Boccardo, la collezione di Giovan Carlo Doria non comprendeva statue; e la cosa era talmente degna di nota da essere registrata nella celebre guida d'Italia di Frans Schott, pubblicata inizialmente in latino (*Itinerarium nobiliorum Italiae regionum, urbium, oppidorum, et locorum*) per il Giubileo dell'anno 1600 e successivamente tradotta e aggiornata da Girolamo Giovannini da Capugnano con l'aggiunta via via delle città non ancora coperte. Genova vi compare a partire dall'edizione del 1615, dove alle pagine 152-153 si legge: «Il Sig. Gio. Carlo Doria non ha statue, ma quanto alle pitture, egli n'ha fatto tanta raccolta, & in gran parte buona, che forse lontano di qui un pezzo niun'altro gentiluomo privato n'ha fatto un'altra simile».⁴⁵

La Galeria appariva finalmente a stampa tra il 1619 e il 1620 con una struttura assai articolata ma anche fortemente asimmetrica, qui delineata secondo lo schema consueto:

LA GALERIA

PITTURE

FAVOLE

ISTORIE

RITRATTI

Uomini

Prencipi, Capitani et Eroi

Tiranni, Corsari e Scelerati

Pontefici e Cardinali

Padri santi e Teologi

Negromanti et Eretici

Oratori e Predicatori

Filosofi et Umanisti

Istorici

Giurisconsulti e Medici

SCULTURE

STATUE

RILIEVI, MODELLI E MEDAGLIE

44. Cfr. *L* 19, 25, 28, 31, 137 per altrettante menzioni del poeta genovese (le lettere a lui indirizzate sono attualmente irreperite). Sulla sua presenza e attività a Milano, dove era riparato in seguito all'esilio dalla città natale, cfr. FERRO 2006. La dedica alla marchesa di Murzasco/Morsasco avvenne per iniziativa di Giovan Bernardino Sessa concordata con il marchese, il quale aveva contribuito al reperimento delle rime del Cella (*DELLA CELLA* 1609, c. 12v); e al Centurione Sessa dedicò le proprie rime, raccolte nella seconda parte del volume. Su Scipione della Cella si veda GUGLIELMINETTI 1964; CERUTTI 2002; CERUTTI 2004.

45. Ricordato in BOCCARDO 2017, p. 48.

INTRODUZIONE

Matematici e Astrologi
Poeti greci
Poeti latini
Poeti volgari
Pittori e Scultori
Ritratti di diversi Signori e Letterati amici
dell'Autore
Ritratti burleschi
Donne
Belle, Caste e Magnanime
Belle, Impudiche e Scelerate
Bellicose e Virtuose

CAPRICCI

CAPRICCI⁴⁶

Colpisce l'amplissima, sproporzionata sezione dei «Ritratti», evidentemente cresciuta nel tempo e suddivisa con tassonomica analiticità in sottosezioni che riprendono, anche al proprio interno, criteri di selezione e di ordinamento tipici della tradizione dei *viri et mulieres illustres*.⁴⁷

Si è accennato prima che la passione collezionistica di Marino non si esaurì con la stampa della *Galeria*. Reso beneficiario di una ricca pensione del re di Francia al termine della propria dimora parigina, il poeta poté a quel punto permettersi committenze non più solo di disegni ma di dipinti. Ne rimane testimonianza nei carteggi degli ultimi anni e nella vicenda del trasporto dei suoi beni dalla Francia all'Italia, esemplarmente illustrata da Giorgio Fulco in un celebre contributo.⁴⁸ Conversando con i suoi corrispondenti, Marino tornerà a dichiarare l'intenzione di celebrare in versi qualche nuovo acquisto per arricchirne un'eventuale edizione aggiornata della *Galeria*, ma in toni generici e quasi distratti.⁴⁹ Il breve tempo concessogli e le difficoltà dell'ultimo soggiorno napoletano, di fatto un domicilio coatto sotto lo sguardo vigile dell'Inquisizione, non gliene offrirono più occasione.

46. Pieri 1979, I, p. XXIX; LANDI 2017, p. 161.

47. CARUSO 2019, pp. 22-23.

48. FULCO 2001a.

49. Cfr. per esempio L 233, «Di Napoli, 1624», ad Antonio Bruni: «subito che mi vedrò in vena, vi farò il sonetto designato, accioché, ristampandosi l'opera, possa dar questo nuovo testimonio a S. A. della mia continuata ed infinita osservanza».

Poesia dell'immagine

Marzio Pieri, primo e benemerito editore moderno della *Galeria*, non poté reprimere un moto di delusione dinanzi alle ecfraresi mariniane, esempio a suo parere di genericità non-descrittiva. «Delle pitture, così, potrebbe parlare un cieco» fu, tra lo spazientito e l'arguto, il suo verdetto.⁵⁰

Di là dal desiderio di *épater le lecteur*, stupisce la rinuncia a meglio definire i rapporti che l'opera intrattiene con i modelli artistici, solo episodicamente rievocati attraverso suggestioni o riscontri condotti su repertori tematici di largo uso – come, per esempio, i *Barockthemen* di Andor Pigler – e nelle note bio-bibliografiche dedicate agli artisti in questione. I limiti di tale operazione, sia chiaro, erano onestamente dichiarati dal curatore stesso.⁵¹ La lacuna era tuttavia sensibile, dato che l'argomento era stato ripetutamente e meritoriamente trattato per primo nientemeno che da Angelo Borzelli e ripreso poi frequentemente negli studi su arti figurative e letteratura nell'età fra Manierismo e Barocco.⁵² Lo stesso Pieri volle porvi parziale rimedio nel 2005 con una seconda edizione, pressoché immutata nel testo e nel commento, ma dotata di un nuovo apparato iconografico a cura di Alessandra Ruffino.⁵³

Altrettanto però stupisce, nell'edizione Pieri, la rinuncia a trattare la questione dei modelli letterari e a meglio caratterizzare la natura dell'ecfrasi epigrammatica oltre la rilevazione degli artifici retorici: tanto più sorprendente quando si consideri che già da tempo gli ispanisti da un lato, gli italianisti austriaci e tedeschi – tradizionalmente esperti di questo genere di poesia – dall'altro avevano mostrato i forti debiti di Marino verso la tradizione ecfraistica cinquecentesca.⁵⁴ Era insomma necessario ripartire dalle indicazioni inserite nell'«A chi legge» della *Lira*, dove lo stile della *Galeria* è assimilato allo «stile che tennero tra' Latini Fausto Sabeo e Giulio Cesare Scaligero, che ne lasciarono molti epigrammi, e tra' volgari l'Unico Accolti e il conte Baldassar Casti-

50. Pieri 1979, I, p. XLI.

51. Pieri 1979, II, pp. 201-203.

52. Ai due opuscoli che trattano specificamente della questione (BORZELLI 1891; BORZELLI 1923) devono aggiungersi le non poche pagine dedicate nelle due biografie mariniane (BORZELLI 1898; BORZELLI 1927) alla *Galeria* e ai rapporti con gli artisti.

53. Pieri-Ruffino 2005, di cui si fa cenno più avanti.

54. Cfr. ROZAS 1978 (dove si ripercorre una tradizione di studi che rimonta agli anni Trenta del Novecento); SCHULZ-BUSCHHAUS 1969; ALBRECHT-BOTT 1976; il volume di saggi a cura di STILLERS - KRUSE 2013; la già ricordata edizione parziale bilingue della *Galeria* (v. nota 5); e si veda ora FEHRENBACH 2021. I lavori di Schulz-Buschhaus e di Albrecht-Bott erano peraltro ben noti a Pieri (cfr. PIERI 1978; Pieri 1979, I, p. XLII), ma i risultati delle loro ricerche non vennero messi a frutto nel commento.

glioni»,⁵⁵ nonché di far tesoro di ciò che già un lettore avvertito come Federico Meninni aveva aggiunto in proposito: «Nella *Galeria* emulò molti Poeti Greci, Latini, e Spagnuoli; ma particolarmente Giulio Cesare della Scala, Fausto Sabeo, Aurelio Ursio, Bernardino Rota, e Lope di Vega Carpio». ⁵⁶ Più in generale, ha giudicato autorevolmente della *Galeria* Emilio Russo nella sua classica monografia su Marino: «Oltre la superficie, è la *techné* poetica a essere in primo piano, la tessitura di concetti con cui Marino costruisce una trama fitta, discontinua negli esiti e senza vertici di sperimentazione, ma appunto compatta nell'estensione»; e poco oltre: «Il senso è dunque quello di un *lusus* a base epigrammatica, della trovata di un concetto a margine di una suggestione visiva». Russo richiama poi all'accezione tecnica di *lusus* e del suo equivalente italiano *scherzo*: «Non è un vezzo, né un'indicazione leggera, quella con cui il Marino parlava di "scherzi" per i suoi versi». ⁵⁷ Marino avrebbe senza difficoltà sottoscritto quella sorta di ricettario proposto, quasi cinquant'anni prima, da Giovan Battista Strozzi il Giovane per la composizione di madrigali in stile epigrammatico, particolarmente efficaci «quando e' vi sono gli scherzi, e le repliche delle parole, e alcune fredde allusioni». ⁵⁸

I seicentoventiquattro componimenti della *Galeria* danno insomma vita a un insistito gioco d'ingegno che riconosce il proprio principio-guida nella variazione infinita. Talora, è vero, la ricerca del nuovo si arresta su una fredda allusione un poco piatta, come quando l'autore ricorre con frequenza – e in modo non sempre peregrino – all'*interpretatio nominis*; e lungo la serie sesquipedale dei «Ritratti» accade di imbattersi, qua e là, in più di un componimento che troppo assomiglia a un *curriculum vitae* in rima. ⁵⁹ Ma l'impressione generale che si ricava dalla lettura dell'opera è che i versi di Marino riescano comunque a trasmettere una tale sensazione di facilità e naturalezza da sembrare, come è stato osservato di recente, «wie Fische im Wasser», creature nel proprio elemento naturale. ⁶⁰

55. RUSSO 2005, pp. 151-152 (ricordate anche in Pieri 1979, I, p. XXXI).

56. MENINNI, *Ritratto* ed. Carminati 2002, I, p. 77. Su Fausto Sabeo si veda l'importante volume di MAURACH - ECHINGER-MAURACH - TÖNS 2009.

57. RUSSO 2008, pp. 185-186. Il termine, del resto, si adatta assai bene alla topica della modestia ed è pertanto utilizzato sul bel principio dell'«A chi legge» della *Galeria* (*infra*, p. 79). Si veda anche il caso, in quegli stessi anni, degli *Scherzi* di Girolamo Borsieri (cfr. FERRO 2011; FERRO 2024, pp. 37-40, con bibliografia).

58. Nella *Letzione sopra i Madrigali, recitata l'anno 1574 nell'Accademia Fiorentina*, in STROZZI IL GIOVANE, *Orationi et altre prose* 1635, p. 174.

59. Come osservava facetamente Felipe B. Pedraza Jiménez a proposito di certi «Epitafios fúnebres» di Lope de Vega: «El epitafio es un mero *curriculum vitae* rematado con un tópico moral» (LOPE DE VEGA, *Rimas* ed. Pedraza Jiménez 1993, II, p. 326).

60. FEHRENBACH 2021, p. 404.

Di là dall'utilizzo dell'arsenale tipico della poesia efrastica – le ipotiposi, i deittici, il discorso diretto per apostrofe e per prosopopea, la sinestesia, il “sembra vivo ma non è (o forse sì)” – caratteristica principale dei componimenti della *Galeria* è la *brevitas*.⁶¹ Il “lettore implicito” di un epigramma efrastico è, in certo qual modo, un “osservatore implicito”, nel cui animo la lettura deve suscitare non tanto la visione quanto la sensazione che la visione stimolerebbe. Ora, di una poetica siffatta il metro breve è uno dei presupposti essenziali, poiché la rapidità dell'enunciato, spesso esaltata dall'arguzia fulminante in chiusa, mira ad approssimarsi alla durata istantanea dell'esperienza estetica: il tempo della lettura e l'attimo vividamente evocato nel componimento mirano idealmente a coincidere. Di qui l'importanza del titolo, che immediatamente inquadra e rende riconoscibile il soggetto e predispone il lettore non tanto a interrogarsi sul soggetto stesso, quanto piuttosto a incuriosirsi di come, da quel soggetto noto, possano nondimeno scaturire concetti insoliti e ingegnosi. Venere e Adone, Aci e Galatea, Ero e Leandro nelle «Favole»; Giuditta, Abramo e i tre angeli, san Pietro piangente nelle «Istorie»; Mosè, Semiramide, Carlo V, Lutero, Omero nei «Ritratti»; miniature di insetti o una medaglia nei «Capricci»; l'*Apollo* del Belvedere, il *Mosè* di Michelangelo, un Amore di zucchero nelle «Sculture»: quale lettore secentesco non avrebbe saputo immaginarsi, al solo nominarle, fisionomie, vicende, movenze di figure e di cose così familiari, storiche o mitiche o fittizie che fossero? Tutto sommato, la più efficace caratterizzazione di questo genere di poesia resta quella di un illustre filologo e archeologo ottocentesco, studioso di quell'*Antologia greca* che è fonte prima della tradizione cui anche *La Galeria* appartiene, il quale ebbe a osservare come la maggior parte degli epigrammi efrastici non miri tanto a svelare arcani quanto semplicemente a illustrare, rendendole più vivide, cose e vicende già note: *Non noscenda aperiunt, sed nota illustrant*.⁶² Senza mutare una singola lettera, è quanto potrebbe essere detto dei componimenti della *Galeria*.

Sulla tecnica efrastica molto è stato scritto in anni recenti e l'intelligenza della *Galeria* non può che avvantaggiarsene nel momento in cui si provi a definire, fra tanta varietà di soluzioni particolari, i caratteri unitari sottesi all'opera nel suo insieme.⁶³ Vi domina, com'è naturale, un'estetica della ricezione di matrice aristotelica, per cui l'efficacia della rappresentazione artistica corrisponde all'effetto esercitato nell'animo dell'“osservatore implicito” ricordato prima.

61. Anche i rari componimenti strofici – canzonette e ottave – suscitano alla lettura l'impressione di brevi componimenti in stile epigrammatico posti in sequenza.

62. BENNDORF 1862, p. 17 (citato in CARUSO 2009a, p. 61).

63. Oltre ai lavori già ricordati alla nota 54, numerosi contributi attinenti all'argomento si possono leggere in TORRE 2019a; RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019; ZEZZA 2020; CARACCILO 2022; KUON 2022.

Per quanto in modi sempre diversi, i componimenti della *Galeria* evocano l'ecitazione suscitata dall'incontro con l'opera d'arte e la conseguente, aumentata ricettività del fruitore verso le forme dell'espressione per immagini. Sorpresa, incertezza, domande concitate, dialoghi immaginati, talora confusione (o anche piacere misto a disagio), illusioni e disinganni, smarrimento, ammirazione, afasia sono fra le reazioni più frequentemente "registrate". E quanto più tali reazioni si moltiplicano e polarizzano nel fruitore, tanto più la sua ricettività si acuisce, permettendo all'opera d'arte di destare un'intera gamma di sensazioni contrastanti ma, nonostante ciò, miracolosamente compresenti. Non per nulla l'antitesi è figura ricorrente in questo genere di poesia, nonché caratteristica di un'età dedita a indagare i «movimenti dell'animo» e a elaborare quella "teorica delle passioni" che è fra le grandi conquiste dell'estetica moderna. Ora, *La Galeria* non aspira certo a suscitare i moti grandiosi dei poemi e delle tragedie; vi si incontrano bensì – come è appunto costume negli epigrammi efrastici – rappresentazioni di moti dell'animo all'occasione anche intensi, ma effimeri. Del resto, nella dottrina dei generi del secondo Cinquecento, l'origine dell'epigramma veniva spesso individuata nell'enucleazione di episodi e situazioni del teatro e dell'*epos* antico giudicati idonei a ricevere un trattamento autonomo, conciso, arguto, paradossale.⁶⁴ È poesia che rinuncia allo sviluppo narrativo per restituire l'attimo, e approssimarsi così all'istantaneità comunicativa del mezzo visivo.

Una galleria di gallerie

La distanza ravvicinata coi pittori e coi "virtuosi" nei luoghi di lavoro [...] lo abilita a farsi, da protagonista, sempre, da mattatore, l'*interprete innamorato* di una stagione ineguagliabile di fioritura artistica.⁶⁵

Nell'immagine di un Marino «innamorato» cantore d'arte è racchiusa l'anima non solo della *Galeria*, ma di un'intera carriera. Sono parole sottratte a Giorgio Fulco, "interprete innamorato" a sua volta della materia mariniana, che, in un convegno romano del 1996, cercava di mettere ordine ai ragionamenti che lo avevano impegnato negli anni sul rapporto tra il poeta e le arti; non il primo

64. Sul dibattito tardo-cinquecentesco intorno alla natura dell'epigramma antico e dei suoi corrispettivi volgari, primo fra tutti il madrigale, cfr. SCHULZ-BUSCHHAUS 1969; MARTINI 1981; FERRO 2011; RITROVATO 2015; SACCHINI 2018; FERRO 2018; CARUSO 2024, pp. 16-19; FERRO 2024.

65. FULCO 2011, p. 425.

tentativo,⁶⁶ da parte sua, di riequilibrare le opinioni di una critica che faticava a mettere a fuoco la scrittura d'arte di Marino, o persino a definirla come tale.

Dopo decenni di studi che hanno apportato migliorie significative sull'argomento, ripartire oggi dalle sue osservazioni per introdurre il lettore alla riedizione dell'opera che maggiormente rappresenta il dialogo del poeta con le arti è più che un omaggio: significa ribadire le posizioni di chi, sondando i risvolti dell'uomo-poeta, del cortigiano e del modesto collezionista, ha restituito dignità storica al Marino cantore «innamorato» della *Galeria*, e abbracciarne la lettura. Contestualmente, significa anche tornare a riflettere sul valore della scrittura ecfastica mariniana con l'intento di andare convintamente oltre la disillusione alimentata da chi, al contrario, nei componimenti della raccolta di liriche ha prima di tutto ribadito i limiti della scrittura d'arte del poeta.⁶⁷ Il riferimento non velato è alla penna di Marzio Pieri, che, nell'eccezionale impresa di consegnare alle stampe la prima edizione commentata della raccolta di liriche, ha restituito agli studi l'immagine di un Marino cantore d'arte visionario al punto da risultare un «cieco» osservatore di pitture, come si diceva nelle pagine di apertura.⁶⁸ Con queste asserzioni lo studioso ha esordito nell'introduzione all'edizione del 1979, illazioni che, a osservarle oggi, dopo i traguardi raggiunti da Fulco, sembrano soprassedere con forse eccessiva superficialità alle principali questioni artistiche contenute nelle pagine della *Galeria*, e dichiarare una resa fin troppo frettolosa di fronte al *mare magnum* di iconografie seicentesche che avrebbe potuto accompagnare i versi del poeta - labirinto nel quale qualunque studioso imbattutosi nella poesia mariniana sa che orientarsi è impresa ardua. All'eccellente impresa di edizione e commento del testo, a cui questa è fortemente debitrice, va riconosciuto senz'altro l'impareggiabile merito di aver messo a nuovo le pagine della *Galeria* per il lettore moderno, riportando così l'attenzione su un'opera identificativa della tradizione lirica moderna. Indubbiamente, però, in Pieri risiedeva un'eccessiva aspettativa nella parola dell'autore e, assieme, una fin troppo affamata ricerca di immagini di cui corredarla.

Eppure, lo studioso aveva ben a mente l'idea che aveva sostenuto il progetto della raccolta sin dai suoi albori: pinacoteca letteraria nata, *in primis*, su modello dei classici antichi - «Le Favole sono le più notabili, cavate da' Poeti

66. Risale al 1979 il saggio *Il sogno di una "galeria"*, apparso sul terzo numero di «Antologia di belle arti» e successivamente riedito (FULCO 2001a) nel volume *La «meravigliosa» passione* del 2001.

67. Sulla scrittura ecfastica della *Galeria*, con bibliografia aggiornata sul tema, si veda l'intervento di TORRE 2019.

68. Pieri 1979, I, p. XLI; vedi *supra*.

Greci e Latini», affermava nel 1614 un Marino ancora torinese, ribadendo la letterarietà di fondo di una delle sezioni più nutrite e innovative della raccolta di poesie – a cui avrebbe accostato in seguito le immagini di accompagnamento – «da stamparsi poi istoriata con intaglio di bellissimi disegni del Cavaliere accumulati, opera d'artefici eccellenti». ⁶⁹ Si sa che i piani andarono per altro verso e che la raccolta andò infine alle stampe nuda, ovvero spoglia della veste illustrata che Marino aveva cercato di allestire negli anni, ma, anche se privata delle sue figure, la *Galeria* resta tuttora un'opera fortemente visiva, sostenuta da una memoria del vissuto che è in parte reale, nonostante il piano di idealizzazione letteraria che ragionevolmente è stato ravvisato nelle rime del poeta.

Compendiata in una tassonomia a tratti emorragica e sostenuta da fonti testuali e figurative assieme, la *Galeria* presenta difatti una stratificazione fitta di immagini letterarie, frutto, quest'ultime, di suggestioni visive di cui il poeta ha fatto esperienza diretta nel corso della sua carriera. Tra le *Favole* «cavate da' Poeti Greci e Latini» si annidano insomma immagini che il poeta ha visto, e non solo letto. La palma è dunque sì della parola – come sempre in Marino d'altronde – ma su questa si affastellano memorie figurative sedimentatesi nel corso di una carriera cortigiana geograficamente estesa sul suolo europeo, di cui è necessario tenere conto. Il problema per il lettore moderno risiede nello sforzo che gli viene richiesto al momento in cui decide di non abbandonarsi fiducioso all'inganno letterario della *Galeria*: ovvero quando riconosce *topoi*, encomi, calchi da una lessicografia classica a cui il poeta attinge allontanando il testo dalle immagini – quando presenti – con cui allestisce le pareti letterarie della sua raccolta. È questa abilità, in cui Marino è davvero il maestro del suo secolo, ad aver indotto Pieri a «prender per buona l'ipotesi di un museo immaginario», ⁷⁰ e con lui un corteo di voci come quella di Alessandra Ruffino, la cui penna ha siglato l'introduzione della riedizione della raccolta di poesie nel 2005, ribadendo che «i quadri della *Galeria* non sono mai figurazioni reali, ma idee, ideali». ⁷¹

L'alternativa proposta da Fulco, già matura al momento in cui Pieri stendeva le pagine introduttive alla sua edizione, riservava al contrario una speranza inedita all'attività collezionistica mariniana, ⁷² complessa e dai confini ancora per buona parte da definire, ⁷³ ma comunque altra – confermava lo studioso –

69. RUSSO 2005, pp. 150-151; il passo è ripreso anche *supra*, p. 17.

70. Pieri 1979, I, p. XXV.

71. Pieri-Ruffino 2005, p. XXIX.

72. Il riferimento è anzitutto al già ricordato FULCO 2001a. Le riflessioni dello studioso sul tema restano in parte affidate anche al dattiloscritto inedito *Per la "Galeria" del Marino*, conservato al centro Pio Rajna di Roma (cc. sciolte).

73. Per un quadro sul Marino collezionista sia permesso il rimando a TOMEI 2024.

rispetto alla totalità dei testi raccolti nel volume del 1619. Osservando il meccanismo combinatorio che aveva reso la *Galeria* un bacino di suggestioni visive sottratte a luoghi diversi, definiva più chiaramente la natura della raccolta e, al catalogo fittizio di argomenti del mito, della storia sacra, dei ritratti e dei capricci, opponeva «l'intelligenza di una rete di rinvii nel testo, e fra testo e contesto» in cui, se l'opera d'arte viene meno, «restano pur sempre i nomi degli artisti, veri se non tutti, e se non quotati, *oggi*, con l'uniforme ammirazione che sembrano attestare spunti di *verve* madrigalesca». ⁷⁴ Ponendo l'accento sull'esperienza del poeta cortigiano, prima che sul cantore delle opere d'arte, considerando cioè i nomi dei pittori prima che le immagini, lo studioso osservava che la mappa di connessioni che lega Marino alle arti del suo tempo è ramificata e reale oltre ogni velo di retorica. Di conseguenza, poiché l'itinerario mariniano traccia un percorso esteso nel panorama della pittura e della scultura di primo Seicento – da Roma a Parigi e ritorno – registrando, per presa diretta, lo sviluppo e la formazione dei nuovi linguaggi artistici del tempo, ai soggetti cantati dal poeta, o meglio alla possibilità che siano esistiti su tela o carta, a olio o a inchiostro, concedeva almeno il beneficio del dubbio. Nessuno dopotutto, questo è certo, potrebbe negare gli slanci di apertura del poeta-cortigiano, la cui conoscenza del regno delle immagini cresce al crescere progressivo della sua carriera e ambisce ad abbracciare un *parterre* diversificato ed esteso di pittori. Proprio il dialogo costante con gli artisti costringe Marino a un'esperienza visuale che, nella sua eterogeneità, si imprime sulle pagine della *Galeria*, nelle quali, per memoria e non per immaginazione, infine, si tiene traccia delle corti, delle botteghe, degli atelier e delle gallerie da lui visitate in vita, e – viene da sé – anche delle opere in esse contenute.

È una natura plurale quella della *Galeria* mariniana, una mappa di luoghi o meglio una galleria di gallerie. ⁷⁵ In questo archivio di suggestioni visive che Marino ha immagazzinato nel corso di un ventennio, per non correre il rischio di perdere il contatto con il contesto visuale del tempo, si vuole invitare il lettore a riflettere «sulla scia di elementi dichiarati o rimossi che parlano del rapporto con alcune delle collezioni visitate dal poeta», ⁷⁶ senza distoglierlo da una tassonomia che dialoga «idealmente» tanto con i modelli delle gallerie realmente visitate dall'autore, quanto «con spunti monografici progettualmente viziati, forse, di letterarietà, ma talora accattivanti (come la zona degli autoritratti degli artisti)». ⁷⁷ Nell'orizzonte interpretativo dei testi della *Galeria*, in

74. FULCO, *Per la "Galeria" del Marino*, p. 4.

75. Si vedano le pagine di CARUSO 2020.

76. FULCO 2011, p. 422.

77. *Ibidem*.

definitiva, si ribadirà sempre, da qui in avanti, che i binari da percorrere sono sempre due, se non di più.

Per prevedibili ragioni di struttura, o per necessità biografiche dovute ad uffici di cortigianeria – l'autore può omettere o meno il riferimento all'opera per motivi politici o di natura sociale prima che per gusto – le immagini nella *Galleria* persistono o si dissolvono, vengono edulcorate o rimarcate a seconda dei casi, ed è di questo che si è occupato il commento ai testi che qui si presenta, in cui si argomentano di volta in volta le ragioni di contesto che hanno indotto Marino ad attuare le sue scelte, qualora deducibili. Esigenze encomiastiche consistenti strutturano ad esempio la sezione delle *Istorie*, «spiegate con varie fantasie Poetiche e con le lodi de' maestri più famosi, secondo l'occasione che ne porgono molte figure di lor mano»,⁷⁸ ricorda il Marino della *Lettera Claretti* che, con i «maestri più famosi», intende riferirsi a una tradizione pittorica di grandi artisti cinquecenteschi, ai cui nomi si appella per rimarcare il valore delle collezioni moderne di cui si fa aedo. Qui, a differenza delle *Favole*, tutte incentrate su glorie contemporanee,⁷⁹ lo spazio riservato ai pittori coevi è minore, ma sempre giustificabile sulla base di bisogni umani, prima che letterari: è il caso delle lodi all'arte nata sotto Pietro Aldobrandini nei primi componimenti che aprono le *Istorie* (85, 86), retaggio di anni d'esordio a Roma trascorsi a braccetto col Cavalier d'Arpino, testi che volutamente dichiarano non solo l'appartenenza di Marino a un *entourage* di valore – quello della curia pontificia – ma anche l'apertura della sua parola alla pittura ad affresco.⁸⁰ In questa maniera un'Italia di gallerie diverse prende corpo, man mano, attraverso l'esteso bagaglio figurativo del poeta, che non discrimina né seleziona le opere in base alle tecniche, ai generi, ai luoghi, piuttosto le accoglie tutte, dichiarandone o meno la provenienza nella consegna dei testi a seconda dei casi più opportuni: la quadreria del granduca di Toscana, Ferdinando I de' Medici, fa capolino nelle *Favole* da dietro lo scudo della celeberrima *Medusa* caravaggesca (55); la Venezia di Bartolomeo della Nave sfoggia alcuni dei suoi pezzi migliori nelle *Istorie* (101, 104, 105); e perfino l'ambiziosa Grande Galleria di Carlo Emanuele si intravede nel transito che il busto di Annibale, elogiato in tre madrigali delle *Sculture* (567-569), fa dalla collezione di Pietro Aldobrandini a Torino. Di alcuni passaggi si sa grazie a uno sguardo esteso alla genesi dei testi mariniani: innesto dalle *Rime* del 1602 è, ad esempio, quello dello studiolo di Ippolito degli Agostini, Balì di Siena, scomparso nel 1602 e il cui nome, pertanto, si perde

78. RUSSO 2005, p. 151.

79. Si rimanda alle introduzioni alle due sezioni, *infra*, pp. 89-91 e 219-221.

80. Lo osservava già Fulco, rimarcando che le *Pitture* non guardano solo a quadri da cavalletto (FULCO 2011, p. 416).

anche nella *Galeria* (134).⁸¹ Poco o nulla resta invece di Francia, fatta eccezione per la statua equestre di Enrico IV che decorò in un momento breve della storia parigina Pont Neuf (549): un elogio alla corona che dichiara forse più la vicinanza alle dinamiche di corte che la domestichezza con il mercato dell'arte francese. Il primato degli elogi, almeno nei numeri, spetta senz'altro a Giovan Carlo Doria (88, 91, 99, 102, 109, 110, 111) e, di conseguenza, alla tradizione cambiasesca ereditata da Giovan Battista Paggi, e sotto l'egida del Doria nasce la dedicatoria della *Galeria*; ma un coro di "minori" composto da *atelier*, botteghe (è il caso di quella romana di Francesco Villamena, 541), e da trattative tra intellettuali (come lo scambio tra pittori e poeti, cfr. almeno 540), ribolle non esplicitato sotto i versi della raccolta: il fine, quando possibile raggiungerlo, è stato quello di restituirgli voce, riconducendo le immagini a un volto o a un evento, se non a un'iconografia immediatamente certa.

La geografia artistica mariniana

Questa apparente apertura bulimica al contesto, che arrivava alle stampe dopo anni di scritture e ripensamenti, ha di necessità sollevato il dibattito sul «gusto del Marino per l'arte». ⁸² Dell'argomento si è a lungo discusso tra chi, con maggior o minor entusiasmo, attribuiva forse eccessiva fiducia al poeta-intenditore,⁸³ e chi, d'altro canto, ne demistificava l'attitudine da *connoisseur*. Pieri, da grande sostenitore della fallacia dell'occhio mariniano, osservava come la pesca grossa del poeta nel mare delle arti non fosse sottoposta alle etichette della storia dell'arte – gli «enfatici salamelecchi» del poeta attingono tanto alle tasche «della zona più algida e fiammante del Manierismo quanto all'aerea e bollente del Barocco»,⁸⁴ creando confusione – e rifletteva quindi sull'opportunità di definire "gusto" una tendenza che, ad apertura di pagina, appariva piuttosto ambizione onnivora ad assorbire un contesto: in una poesia che abbraccia un'arte eterogenea, non selezionata per stili, generi e maniere, «il gusto del Marino, che uno si attendeva in atto, appare inerte», affermava, «al suo posto una gesticolante meraviglia per quell'unico miracolo, che l'Arte adegui anzi superi la Natura». ⁸⁵

Per ovviare a questa *impasse*, è necessario ridimensionare le pretese del lettore esperto e avvicinarsi tra i versi con l'occhio ingenuo del piccolo com-

81. Cfr. il commento *infra*.

82. La citazione è da BERTI TOESCA 1952, p. 65.

83. ACKERMAN 1961.

84. Pieri 1979, I, p. XXVI.

85. Pieri 1979, I, p. XXVIII.

mercante. In queste pagine non si vuole sostenere che il giudizio mariniano in fatto d'arte sia esperto e avveduto, piuttosto si crede che nell'attitudine collezionistica, nell'erudizione letteraria e nella magistrale abilità cortigiana che costituisce il tessuto della raccolta, è possibile riconoscere il tanto ricercato gusto del poeta solo se ci si rassegna alla sua natura modesta e intimamente letteraria, lontana, cioè, dalle esperienze più note dei collezionisti che hanno fatto la storia dell'arte del Seicento. Ridimensionando dunque gli entusiasmi di chi ha additato nella letteratura mariniana la formulazione di una nuova teoria dell'arte, ma confutando al contempo chi l'ha definita una poesia manierata, che si muove «in spogli irritati paesi mentali»,⁸⁶ si vuole riconoscere al Marino della *Galeria* il merito di una modernità esemplare per il suo tempo, in linea con i più avveduti intellettuali che rielaboravano in quegli anni i criteri principali dell'estetica seicentesca.

La *Galeria* – come tutta l'opera del poeta – adotta nella sua struttura un prospetto della pittura italiana esteso all'intera penisola, e si inserisce così, più o meno consapevolmente, in una tradizione testuale che rielaborava in quegli stessi anni i nodi critici di un discorso sull'arte vivo nelle cerchie intellettuali delle più attive corti d'Italia. Da lettore attento, e da emulatore impenitente soprattutto, il poeta prende in prestito l'argomento più significativo della riflessione artistica a cavallo dei due secoli, quello di una geografia artistica italiana, la cui struttura, causa uno smantellamento progressivo della prospettiva toscano-centrica ereditata da Vasari, era proprio in quegli anni al vaglio nei circoli intellettuali italiani.⁸⁷ Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento le singole identità regionali, desiderose di ribaltare un primato che, fino a quel momento, la letteratura aveva conferito solo alla pittura toscana, avevano preso difatti a rivendicare con fierezza le proprie glorie artistiche. Nasce così, al cambiare di secolo, la formulazione di una pittura italiana suddivisa per “scuole pittoriche”, terminologia nuovissima che sostituiva la definizione delle “maniere” cinquecentesche e che cercava di classificare, salvaguardandone l'eterogeneità, le diverse espressioni artistiche della pittura nazionale. È proprio nel flusso editoriale di questa letteratura nata in risposta a Vasari che si colloca anche la raccolta mariniana, sebbene in questo coro di voci considerate minori – portabandiera mai prive di evidenti slanci di campanilismo –, Marino appare piutto-

86. Ivi, p. XLII.

87. Il dibattito degli studi a riguardo è molto esteso. Sulla risposta antivasariana della letteratura artistica seicentesca, in relazione al contenuto del trattato di Agucchi anzitutto, si vedano le riflessioni di Silvia Ginzburg in *Domenichino 1581-1641*, pp. 121-137. Sulla teoria delle scuole pittoriche in relazione alla questione della lingua, si veda ancora GINZBURG CARIGNANI 2000; per una prospettiva opposta alla tesi della studiosa invece ROSSI 2002; PIERGUIDI 2013.

sto uno spettatore silenzioso, pronto ad assorbire i temi centrali di un dibattito vivo, senza tuttavia parteciparvi attivamente. Nella tassonomia encomiastica e d'occasione che costituisce la trama della *Galeria* non vi è infatti spazio per le ragioni teoricamente solide che contraddistinguono, al contrario, le pagine del trattato di Giovan Battista Agucchi, il celebre maggiordomo di Pietro Aldobrandini che fu fermo sostenitore della supremazia dei Carracci sulla pittura moderna; né si intravede, nell'assordimento disomogeneo delle *Pitture*, la predominanza di una scuola, al punto che è impossibile indicare nel poeta il sostenitore a sua volta di uno stile piuttosto che di un altro.

Forte di una vicinanza privilegiata con la cerchia intellettuale degli Aldobrandini, da dove appunto le pagine del trattato di Agucchi iniziarono a fare eco ben presto, Marino ruba il tema che era al cuore della riflessione sulla nuova grammatica delle arti che si stava discutendo tra intellettuali italiani, per ridurlo però a elemento topico che, a macchia d'olio, dissemina in tutta la sua opera. Liste più o meno brevi di diversificate glorie pittoriche nazionali si ritrovano infatti in luoghi diversi della sua scrittura: nella sestina 40 del panegirico per Maria de' Medici, il *Tempio*, nelle ottave 53-57 del canto VI dell'*Adone*; ancora il poeta apertamente ragiona sulla geografia delle arti italiane in quello che si potrebbe definire il canovaccio della sezione delle *Favole*, ovvero la missiva inviata nel 1614 a Guidobaldo Benamati a cui allega una «lista di tutti i maestri» di cui, dice, aveva «fatto scielta» nel suo libro fino a quel momento.⁸⁸ L'elenco in questione si presenta come una disordinata nota di città italiane in cui incasella⁸⁹ – seguendo incoerenti principi di natalità e appartenenza stilistica – i pittori italiani da cui afferma di aver ricevuto qualche disegno per la *Galeria*.⁹⁰ Erano gli anni in cui Marino commissionava disegni di argomento mitologico che avrebbero dovuto illustrare le pagine del volume e la lista, idealmente, offre una mappatura dei nomi che si sarebbero prestati alla collaborazione editoriale.

Persino nella prima sezione delle *Pitture*, dunque, dove principalmente ha pesato – e si concorda a riguardo con l'osservazione di Fulco – «il grado di amicizia» con gli artisti, «di stima, di disponibilità verso l'idea nuova e grande di una collettiva per così dire in Parnaso»,⁹¹ Marino non rinuncia ad applicare uno schema topografico per mettere ordine all'insieme eterogeneo dei suoi collaboratori: il risultato è che, ad apertura di indice, si prova qualche inattesa vertigine nel constatare che le languide forme delle figure del lombardo Morazzone si accompagnano, senza esitazione, con le classicheggianti iconografie dei Carrac-

88. L 100, «Di Torino, 1614».

89. Reso noto da Giorgio Fulco ma ripubblicato in CARMINATI 2019, pp. 103-104.

90. Per un commento al testo sia concesso il rimando a TOMEI 2024, cap. 9.

91. FULCO, *Per la "Galeria" del Marino*, p. 10.

ci, o che le moderne immagini baroccheggianti di Rubens, tutto pathos e morbidezza, si mescolano con quelle di Federico Zuccari, che ancora, al contrario, sanno di maniera. Di fronte a questo complesso di maestranze la distinzione tra Manierismo e Barocco, che cercava di ravvisare Pieri, è quanto mai arbitraria.

Ma la selezione, è evidente, non ha nulla a che vedere con ragioni di stile: Marino non si riconosce mai apertamente in nessuna delle tradizioni artistiche che incontra, piuttosto attinge a un bacino ricco e diversificato di tradizioni artistiche, riproducendo su carta un variegato *pastiche* che sarebbe impensabile oggi per uno studioso moderno, abituato a distinguere in automatico tra le forme caravaggesche di Baglione e il lirismo classicheggiante di Reni. In questo modo, pur astraendosi da qualsivoglia piano di teoria, il prospetto topografico – che è l’architettura più atavica del volume – rende davvero la *Galeria* la raccolta di liriche più distintiva di un ventennio di secolo impegnato nella ridefinizione di una grammatica delle arti italiana, la quale, al momento del passaggio tra secoli, era tutto meno che definita. Ma se in altre valide pagine della letteratura artistica l’ordine geografico diventa baluardo utile a stabilire lo statuto di una nuova estetica seicentesca,⁹² per Marino è tutt’al più una griglia, una gabbia di comodo nelle cui celle collocare disegni e marmi, oli e stampe, riconducibili quando possibile ai nomi dei pittori moderni che gravitano nella sua orbita: tanto di quelli a cui – in nome di un *do ut des* sempre valido nel suo sistema di cortigianeria – restituisce così il privilegio della lode eterna in cambio di favori già ricevuti, quanto di quelli a cui avanza, proprio in questo modo, seducenti elogi nella speranza di ottenere in cambio qualche beneficio di pennello.

Pittori del mito tra collezione reale e letteraria

Nell’insieme eterogeneo che ne risulta, cresciuto per eccesso e squilibrato nei numeri (numerose le *Favole* a dispetto delle *Istorie*, quanto corposi i *Ritratti* a dispetto dei *Capricci*, per non parlare della disparità più evidente: quella tra *Pitture* e *Sculture*), la natura delle scelte artistiche mariniane, il suo “gusto” per l’arte, quando ravvisabile al di là della retorica dell’encomio, è contenuto nel labirinto visivo di temi e argomenti, gli stessi che caratterizzano il dialogo con le arti del poeta sul piano di realtà. Superando le barriere del testo, oltre l’orizzonte letterario della *Galeria*, la ricerca artistica mariniana segue difatti, e non accidentalmente, strutture coerenti: non è un caso che la raccolta di liriche possieda un buon numero di analogie con la collezione d’arte del poeta. Tra queste, passate al vaglio in anni recenti – l’esistenza di un Marino collezionista

92. Alludo principalmente ancora alle pagine di Agucchi, per cui rimando a MAHON 1947.

è una conquista tutto sommato giovane per gli studi – vi è anche la struttura topografica che, così come regge l'architettura della *Galeria*, sostiene anche la raccolta d'arte del napoletano. Con queste parole il poeta presenta il suo ambizioso progetto collezionistico nel 1620:

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 si travaglia per questo.⁹³

A parlare è un Marino più maturo di quello della lettera al Benamati del 1614, un Marino francese che informa l'amico Fortuniano Sanvitale dei suoi traguardi sul mercato, arrivati a un punto che si suppone fosse buono se si spinge a discutere con lui di un progetto espositivo ragionato. La griglia geografica, com'è evidente («*In Roma, in Vinegia, in Bologna, in Milano, in Genova ed in altre parti si si travaglia per questo*») si riconferma a distanza di anni, come se dal testo della lettera fosse stata proiettata anche sulle pareti dell'ideale allestimento mariniano, oltre che alle pareti letterarie delle *Galeria*. L'adozione reiterata del medesimo schema tanto sul piano letterario, quanto su quello reale, spinge a credere che il poeta lo sentisse vincente e, probabilmente, a ragion veduta: una collezione in grado di esporre una geografia così estesa della pittura italiana del tempo, con saggi da Roma, Venezia, Bologna, Milano e Genova, era invidiabile persino dai colleghi più abbienti, i quali non erano facilitati, nello scopo, da una presa così ampia sul territorio italiano. Per Marino invece, forte di una biografia itinerante, la conoscenza del territorio nazionale era non solo capillare, ma anche diretta, e agevolata, oltretutto, da quella rete di favori (sonetti in cambio di disegni e viceversa) che lo spingeva spesso al “tu per tu” con gli artisti di cui si avvaleva. Ciò spiega un meccanismo di ritorni: echi di nomi che si ripetono identici nella raccolta e nella realtà, echi di immagini, di temi. Dalla Francia, quando sostenuto dai proventi della corona incalza con maggior foga per portare a compimento la sua galleria, Marino ripercorre la lista dei miti delle *Favole*, si appella agli stessi artisti ingaggiati un quindicennio avanti e torna perfino – con meticolose descrizioni che tradiscono una memoria sorprendente – a commissionare le medesime iconografie già richieste per i disegni che voleva a illustrare la raccolta di liriche. Comprensibile che si arrivi dunque a un'indebita sovrapposizione tra letteratura (il settore delle *Favole*) e realtà (la raccolta di Marino), la quale è tuttavia di pericoloso intralcio all'interpretazione dei versi. «Nessuno crede più

93. L 154, «Di Parigi, 1620» (di metà agosto: cfr. FULCO 2001d, p. 205; nostro il corsivo).

che la *Galeria* sia la galleria di Marino»,⁹⁴ avvisava invece Fulco, ma poiché la sua resta l'unica voce, ad oggi, ad aver messo per iscritto questa maturata consapevolezza, riteniamo opportuno ribadirlo anche in questa sede, senz'altro la più adatta a introdurre anche il lettore meno specialista all'opera del poeta.

Se la raccolta è il mausoleo di carta con cui rendere merito a una strabiliante carriera cortigiana, la collezione è invece il trionfo del poeta-mecenate, il bottino di ricchezze faticosamente raccolto lungo tutta una vita. La selezione degli oggetti, in questo caso, svincolati come sono da necessità encomiastiche – laddove l'encomio è il trionfo assoluto del possidente – avviene su committenza, ed è perciò in questi più tardi *desiderata* che si misura con maggior grado di affidabilità il gusto del poeta, nell'allestimento di questa «cosa da povero uomo», come la definisce con falsa modestia in una lettera a Lorenzo Scoto, il cui obiettivo era corredare la sua ricca libreria di «questo ornamento notevole, cioè d'aver forse ottanta quadri di mano di maestri famosi ed eccellenti, tutti di una grandezza e di *favole continovate per ordine*». ⁹⁵ È nel mito, insomma, che si ritrova la natura più pura della poetica mariniana.

Poesia e realtà si mescolano dunque di continuo negli scambi del poeta con gli artisti, ma non si sovrappongono, piuttosto si spalleggiano alimentandosi l'un l'altra fino al fallimento di entrambe: perché, come si sa, se il testo della *Galeria* verrà infine consegnato alle stampe privo di illustrazioni, anche l'allestimento della sua galleria non vedrà mai la luce, né a Napoli, dove aveva immaginato in un primo momento di raccoglierla, né a Roma, dove avrebbe dovuto infine prendere corpo.⁹⁶ Per mettere allora la giusta distanza che serve a non cadere in confusione tra le due raccolte di «favole», il commento evidenzierà, quando opportuno, i percorsi divergenti del Marino collezionista, tenendo sempre conto del *fil rouge* che muove entrambe le iniziative, quella cartacea e quella reale, e che conduce la ricerca artistica mariniana nelle zone più estese del territorio nazionale: vale a dire la disponibilità degli artisti alla parola poetica, la loro permeabilità ai soggetti del mito e l'elasticità a riprodurli seguendo i capricci della poesia.

Struttura del commento e selezione delle immagini

Alla tradizionale, doppia esigenza di rendere conto della progressiva formazione di un'opera letteraria e dei suoi modelli ispiratori se ne aggiunge, nel caso

94. FULCO, *Per la "Galeria" del Marino*, p. 5.

95. L 168, «Di Parigi [1622]» (agosto 1621 secondo FULCO 2001d, p. 204; nostro il corsivo).

96. Su questo anche CARMINATI 2008, cap. VIII.

della *Galeria*, una terza non meno importante: definire, fin dove possibile, il rapporto fra testo letterario e referente figurativo dichiarato. I tre livelli sono intercomunicanti, poiché diversi componimenti della *Galeria* furono soggetti a operazioni di riscrittura che comportarono nuove attribuzioni, con stratificazioni complesse – talora veri e propri palinsesti – tendenti a compenetrarsi e confondersi le une con le altre: fenomeno particolarmente pronunciato nel caso delle «Istorie», come si accenna nel cappello introduttivo della sezione.

L'apparato testuale dà ragione della genesi dei diversi componimenti attraverso l'esame del testimoniale a tutt'oggi noto, come illustrato nelle pagine successive della Nota al testo.

La struttura del commento prevede, dopo la nota metrica, una ripartizione in due sezioni distinte. La prima offre una rapida parafrasi del testo, con illustrazione del “concetto” che sorregge il componimento, cui seguono annotazioni di ordine stilistico e intertestuale. Dato il genere di poesia, che si caratterizza per l'elevato grado di topicità, il ricorrere di temi vulgati e il frequente utilizzo di figure retoriche tipiche dell'ecfrasi vengono segnalati con parsimonia; analogo parco trattamento è serbato a riscontri intertestuali concernenti lessico, locuzioni, *iuncturae* di ampia diffusione. Un'attenzione speciale è invece rivolta a quelle occorrenze in cui Marino liberamente riformula o traduce (dal latino e dallo spagnolo) componimenti altrui. Queste offrono un'eloquente casistica della prassi che, appena dopo l'uscita a stampa della *Galeria*, Marino avrebbe illustrato a Claudio Achillini in una celebre lettera, con sottili e capziosi distinguo fra il «tradurre», l'«imitare» e il «rubare».⁹⁷

La seconda sezione è volta a chiarire il rapporto con l'elemento figurativo nel suo complesso. Vi si identifica, ovunque possibile, l'opera cui il componimento è dedicato, segnalandone l'attuale collocazione (se nota) ed eventuali menzioni in inventari e documenti pregressi, oltre a rilevare particolari biografici atti a chiarire i rapporti tra l'artefice e il poeta nel contesto allargato del mecenatismo artistico tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento.

Per quel che concerne quest'ultimo aspetto, pare opportuno illustrare brevemente l'impianto della presente edizione in rapporto e in contrasto con l'edizione Pieri-Ruffino 2005. Rispetto all'edizione del 1979, della quale riprendeva testo e commento senza novità sostanziali, l'edizione del 2005 aggiungeva un catalogo di 51 opere di figura più o meno associabili ai testi, impostato tuttavia secondo il presupposto di una distanza tra testo e opera d'arte che gli autori definivano un «esilio dell'immagine», quasi a suggerire che Marino avesse relegato in una memoria remota un bagaglio di forme apparentemente inco-

97. L 137, «Di Parigi, gennaio 1620», inserita fra le parti liminari della *Sampogna* (pp. 42-53 per la parte che interessa).

noscibili, sebbene le iconografie cantate dal poeta fossero in realtà patrimonio comune negli ambienti di artisti, mecenati, collezionisti e letterati a lui familiari. Tale «proiezione presunta (nel senso “conjectural” di Borges) di una galleria immaginaria» integrava le descrizioni dei testi con un catalogo di possibili referenti figurativi selezionati sulla base di un «criterio di verisimiglianza», che non ambiva, come suggeriva cautamente Ruffino, a nessuna «pretesa del vero». ⁹⁸ Lo stato di verità – con cui si intendeva l’esattezza ecfraistica – era giudicato inattuabile per la natura stessa della scrittura mariniana, le cui vaghe ecfraisi raramente tracciano rotte precise nel mare di variazioni topiche che moltiplicano le immagini di Maddalene, Giuditte e Proserpine della pittura primoseicentesca. Il risultato era un apparato figurativo a sé stante, scisso dal testo e relegato in un’appendice di opere di figura che finiva per amplificare, anche nello spazio fisico del volume, la distanza delle immagini dai versi.

Nella presente edizione si è adottato un atteggiamento differente e per certi rispetti opposto. Pur consapevoli che l’intervallo tra immagine e parola è in parte il risultato del *modus scribendi* del poeta, vincolato a necessità di natura encomiastica che imponevano frequenti cambi di veste anche a componimenti già redatti e persino pubblicati, non si contesta per questo – come si è detto – l’effettiva esistenza dell’immagine, la quale persiste, laddove presente, anche oltre la riscrittura dei testi che a sua volta può chiamare in causa un’immagine ulteriore, non meno concretamente esistente. ⁹⁹ Per ovviare, pertanto, a un’idea di “distanza” che finirebbe per dissolvere eccessivamente i contorni delle iconografie seicentesche cui Marino accenna – rendendole, a quel punto, immagini di pura poesia – si è cercato di ristabilire, ovunque plausibile, un legame più saldo fra l’opera e il testo che ad essa si richiama. Il dialogo figura-parola si svolge pertanto nello spazio della medesima pagina, ma è proposto quando il riferimento all’immagine è ritenuto plausibile e non solamente possibile, sempre precisando e circostanziando potenzialità e limiti di rapporti non sempre agevoli da stabilire. La disamina storico-artistica, del resto, vien meno qualora il collegamento con l’opera d’arte, per specifiche ragioni di committenza o di irreperibilità del manufatto artistico, risulti essere eccessivamente congetturale o insussistente.

Si premette, infine, che nella selezione delle immagini da ricondursi ai testi, al fine di adottare un criterio il più possibile coerente nella vasta eterogeneità dei casi qui raccolti, si è ritenuto opportuno adottare tre criteri-guida di indole generale, ispirati a una “corrispondenza tra immagine e testo” che consenta di

98. Pieri-Ruffino 2005, p. XLVI.

99. Sulle riscritture cfr. LANDI 2017; CARUSO 2019; ma si rimanda anche alla bibliografia citata nella prima parte dell’Introduzione.

circoscrivere spazi e tempi di incontro tra opere d'arte e componimenti scritti. Nei casi in cui i tre criteri non possano essere soddisfatti, il riferimento al manufatto artistico è stato escluso dal commento. Pertanto:

- a. in primo luogo, si è tenuto conto della *relazione diretta* tra opere e versi quando ragioni biografiche, di committenza, o comprovate testimonianze epistolari consentivano di accertarne l'esistenza;
- b. in secondo luogo, poiché nella maggior parte dei casi si è osservato che tale *relazione diretta* veniva meno, è stato necessario considerare i rapporti di *dipendenza stilistica* tra l'autore o l'opera lodati da Marino con autori o opere d'arte appartenenti alla medesima tradizione artistica. Si è ragionato, cioè, sul legame che le immagini chiamate in causa stabiliscono con analoghe varianti topiche prodotte dalla medesima scuola pittorica;
- c. in ultimo, in ognuno di questi casi, per quanto le iconografie letterarie di Marino possano vantare un'eredità figurativa duratura nel tempo che di certo meriterebbe una maggiore attenzione in sede critica, ci si è forzati a restare nei limiti di una *prossimità cronologica* non eccedente la stampa del testo, escludendo cioè ciò che è stato prodotto dopo la pubblicazione della raccolta. Con l'accettare il rischio di perdere alcuni riferimenti figurativi di valore,¹⁰⁰ l'intento è quello di circoscrivere le riflessioni del lettore all'ambito delle immagini che possono aver dialogato con il testo mariniano, escludendo per contro quelle che possano avere ricevuto impulso dal testo ormai pubblicato.

La struttura illustrativa di corredo al testo, sebbene non esaustiva e, anzi, presumibilmente ben lungi dall'essere tale, mira a rispecchiare quel bagaglio figurativo che il poeta aveva gradualmente fatto proprio nel corso della sua lunga e appassionata educazione artistica. Infine, con il pensiero rivolto al moderno fruitore della *Galeria*, il desiderio è quello di soddisfare le esigenze di un lettore curioso tanto di Marino e di poesia lirica quanto di pittura e scultura seicentesca, incline cioè ad apprezzare quella forte predisposizione della parola mariniana al dialogo con le arti che resta fra i maggiori contributi del poeta napoletano alla storia culturale del suo secolo.

100. Il pensiero va immediatamente alla serie di disegni di Nicolas Poussin conservati a Windsor Castle, per cui si veda almeno GRAZIANI 1996 e bibliografia citata.

Nota al testo

Descrizione dei testimoni

1. *Manoscritti*

Si elencano di seguito, a cominciare dagli unici due autografi noti, i manoscritti contenenti rime della *Galeria* sin qui reperiti. Le schede sono ordinate alfabeticamente secondo la sigla assegnata a ciascun testimone o secondo il luogo di conservazione (si sono omesse le sigle per i manoscritti non utilizzati in apparato elencati al § 1.3); nella descrizione ci si è limitati alle caratteristiche materiali del codice (supporto, datazione, misure, consistenza, mani) e a notizie sommarie sul contenuto, con particolare riguardo per quello mariniano, segnalando i componimenti della *Galeria* presenti al suo interno secondo la numerazione adottata in questa edizione.

1.1. *Manoscritti autografi*

M Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Belgioioso, cart. 273, fasc. I

Cart., sec. XVII, mm 305 × 210, cc. 3 con numerazione originale in alto a destra del *recto*, cui corrisponde quella moderna da 280 a 282 nell'angolo in basso a destra; bianca la c. 3v. Si tratta di un duerno decurtato dell'ultima carta, della quale resta un collarino di mm 10 circa, costituito da fogli attualmente sciolti, con segni ortogonali di doppia piegatura, ma con tracce visibili di cucitura, inserito in un fascicolo di cc. 336 (mss. e a stampa) contenente componimenti poetici in lingua italiana e pasquinate; l'altro fascicolo di cui consta la cart. 273 («Poesie diverse (sec. XVIII)»), di cc. 143 (mss. e a stampa), ospita invece composizioni varie in versi latini, componimenti poetici in lingua francese, poesie in vernacolo milanese e un quaderno con soluzioni matematiche e versi.

Contiene: (cc. 280r-282r) 60.

Bibliografia: FULCO 2001c, pp. 122, 150-151.

T Torino, Biblioteca Reale, Varia 288.15

Cart., sec. XVII, mm 285 × 200, cc. 1-20 numerate modernamente a matita nell'an-

golo in basso a destra; bianco il *verso* dell'ultima carta. Si tratta dell'ultimo fascicolo (n. 15) di una miscellanea di cc. 189, di varie misure (mm 305 × 205 max.), priva di numerazione continua, costituita da fogli e fascicoli di diversa dimensione e consistenza, alcuni con numerazione propria, ripartiti in quindici sezioni numerate progressivamente a matita da mano recente. Ospita componimenti, per la maggior parte autografi, anche di Federico Della Valle, Lorenzo Cattaneo, Gabriello Chiabrera, Gasparo Murtola; sul *recto* dell'ultima carta del fascicolo mariniano, in basso a destra, la firma «Il Cav.^r Marino». Legatura moderna in mezza pelle su piatti cartonati; sul dorso, in oro: «CHIABRERA | MARINI | MURTOLO | CATTANEO | - | POESIE || M.S. || VE». Provenienza: Biblioteca del re Vittorio Emanuele II (*ex libris* sull'interno del piatto anteriore).

Contiene: (c. 1r) (PITTURE.) 100, 99, (c. 1v) 85, 122, (c. 2r) 110, 109, (c. 2v) 94, 118, (c. 3r) 121, 137, (c. 3v) 135, 136, (c. 4r) 113, 115, (c. 4v) 116, 117, (c. 5r) 123, 131, (c. 5v) 124, 125, (c. 6r) 126, 127, (c. 6v) 129, 130, (c. 7r) 138, 139, (c. 7v) 399, 291, (c. 8r) 404, 406, (c. 8v) (SCOLTURE.) 613, 567, (c. 9r) 568, 569, (c. 9v) 584, 586, (c. 10r) 547, 574, (c. 10v) 559, 560, (c. 11r) 575, 558, (c. 11v) 577, (c. 12r) 598, 605, (cc. 12v-14r) 554, (c. 14r) 600, (c. 14v) 601, 602, (c. 15r) (Pitture.) 519, (c. 15v) 517, (c. 16r) 518, 1, (c. 16v) 2, 61, (c. 17r) 38, 37, (c. 17v) 12, 431, (c. 18r) 430, 531, (c. 18v) (SCOLTURE.) 545, 619, (c. 19r) 617, 618, (c. 19v) 622, 555, (c. 20r) 587, 592.

A c. 11v, prima di 577, il madrigale *Benedetta la mano* (tit. *Nel medesimo soggetto. [Adone con Venere | in fontana.]*), già a stampa di seguito a 558 tra i *Madriali e canzoni* della seconda parte delle *Rime*, quindi espunto dalla *Lira* ma poi non incluso nella *Galeria*; a c. 15r, prima di 519, e a c. 15v, dopo 517, rispettivamente i sonetti *Che fai? che fai? Vuoi forse i chiari raggi* (tit. *A Giacomo Palma | nel ritratto della sua D.*) e *Nò che non fù di mortal man fattura* (tit. *A Gio. Batt.^a Paggi.*), mai pubblicati, ma variamente rielaborati entro le ott. V e X-XIII di 530.

Bibliografia: FOGLIO 1979; Pieri 1979, II, pp. 245-253; COLOMBO 1993; DELLA VALLE 2000, I, pp. 762-763; CARUSO 2002, p. 78; CHIABRERA, *Opera lirica* 2006, V, pp. 66-67; LANDI 2017 (con tavole).

1.2. *Manoscritti apografi utilizzati in apparato*

F Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 249

Cart., secc. XVI *ex*-XVII *in.*, mm 282 × 211, cc. 259 con numerazione originale da 1 a 258 in alto a destra, che salta una carta tra le cc. 162 e 163 e omette i numeri 235 e 236, vuoi per errore, vuoi per caduta materiale delle carte. Autografo, con diverse correzioni e pentimenti, di poesie varie di Ottavio Rinuccini; altra mano calligrafica alle cc. 5r-7v, 12r-15v, 22r-24v, 38r-41r, 68r-77v, 86r-93v, 102v, 120v-128v, 141r-143v.

Contiene: (c. 185v) 425.

Bibliografia: PALERMO 1853-1868, I, pp. 436-438; GENTILE 1889-1890, I, pp. 372-385.

N Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XIV D 2

Cart., secc. XVI e XVII, mm 310 × 215, cc. 126 numerate a penna anticamente nell'angolo in basso a destra del *recto*. Ospita lettere, rime e prose varie di diversi autori (compaiono i nomi di Giovan Battista Attendolo, Domenico Chiariti, Giovan Battista Deti, Angelo Grillo, Cornelio Lanci, Orazio Lombardelli, Scipione de' Monti, Camillo Pellegrino, Niccolò degli Oddi, Bastiano de' Rossi, Leonardo Salvati, Giovan Battista Strozzi e altri); si segnalano, in particolare, diverse missive sul giudizio degli Accademici della Crusca intorno alla *Gerusalemme* tassiana, il dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, le annotazioni di Angelo Grillo su una canzone dedicata a Giovanni Battista Negrone, due brevi lezioni accademiche di Giovan Battista Attendolo e un frammento del volgarizzamento della *Campania* di Antonio Sanfelice ad opera di Girolamo Aquino. A c. 19r copia di una lettera del Tasso a Camillo Pellegrino (da Roma, 9 dicembre 1587), seguita alle cc. 19v-21v da due lettere del Pellegrino al Tasso; alle cc. 26r-27r copia di una lettera del Marino a Camillo Pellegrino (da Caiazzo, 25 marzo 1598).

Contiene: (cc. 27r-29v) 140.

Bibliografia: KRISTELLER, I, pp. 408-409; ANDRIA 1996, p. 35, n. 21.

P Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, H 23 (538)

Cart., sec. XVII, mm 250 × 150, cc. 1-206, numerazione moderna a matita in alto a destra sul *recto* (tracce di numerazione antica, a penna, sulle prime sette carte, numerate 1-7, e sulle cc. 149-206, numerate 9-65). Si tratta di una miscellanea di provenienza accademica, che riunisce fogli e fascicoli di diversa misura e consistenza, alcuni dei quali originariamente spediti per corrispondenza (come si deduce dalle piegature ortogonali dei fogli), contenente vari componimenti poetici, perlopiù adespoti.

Contiene: (cc. 2r-5r) 530.

Bibliografia: IMBI, V, p. 148; CACCIAGLIA 1994; SLAWINSKI 1997, p. 53, nota 1.

1.3. *Manoscritti non utilizzati*

Segue l'elenco dei manoscritti non utilizzati in apparato in quanto dipendenti da edizioni a stampa e dunque ininfluenti dal punto di vista testuale. Il censimento, che non pretende in alcun modo di essere esaustivo, si limita ai codici finora rinvenuti, di cui per ragioni di economia si fornisce una descrizione più succinta rispetto a quella prevista per i testimoni non *descripti*.

Parma, Biblioteca Palatina, Palatino 876

Cart., sec. XVIII. Due unità codicologiche: la prima, di mano di Giuseppe Salvatore Frediani, che vi trascrive, alle cc. 22r-67r, il contenuto di un manoscritto di rime mariniane allestito a Ravenna da Matteo Sacchi nel 1610, fino a c. 102v (tit. *RIME DIVERSE | sopra diuersi soggetti | Del Sig.^r Cau.^{ro} Gio: Batt.a Marino | Parte delle q.li | Io sottosc.tto, hò copiate da alcuni scritti, | scritti di propria mano di d.^o Sig.^r Cau.^{ro} | e parte | Dalla propria mano del Sacchi infrasc.tto | Amico del med.^{mo} che di lui raccolse | da varij Amici loro | come in q.sto lib.^o | si vede | 1717*); l'altra, di mano diversa, alle cc. 105r-122v.

Contiene: (cc. 97r-99r, tit. *Fauole del Cau.^{ro} | Gio Batt.a Mar.^o | Ercole filante s.^a la pitt.^a di Orat.^o | Borghigiani [sic] 60*, (c. 99v, tit. *Sopra Dianira dip.^{ta} da P.lo Guidotti 61*, (c. 99v, tit. *Sopra diana, che si laua dip.^{ta} da Dom.^{co} Passigniano) 62*, (cc. 100r-102v, tit. *Ritratti | L'Immagine crudele del Mar.^o) 530*.

Bibliografia: CARMINATI 2009.

Roma, Biblioteca Angelica, 2082

Cart., sec. XVIII; tit. *Scelta di varie poesie italiane cauate dai più stimati autori*. Rime di diversi autori dei secc. XVI-XVII (Ciro di Pers, Claudio Achillini, Vincenzo Filicaia, Simone Maria Poggi, Francesco Zuccaroni, Girolamo Gigli) e altre adesposte.

Contiene: (c. 81v, tit. *Immagine della Fama di Giuseppe d'Arpino) 74*, (cc. 81v-82r, tit. *Morte di Raffaello d'Urbino) 404*, (c. 82r, tit. *Ritratto di Tittiano) 406*, (c. 82r-v, tit. *Ritratto di Giuseppe d'Arpino) 409*, (c. 82v, tit. *Statua di Bronzo d'Enrico 4^o Re di Francia) 594*. Le poesie mariniane sono tutte adesposte.

Bibliografia: IMBI, LVI, pp. 224-228.

Roma, Biblioteca Angelica, 2093

Cart., sec. XVIII; tit. *Libro di poesie italiane raccolte da varij autori e specialmente dal Cordara*. Rime di diversi autori dei secc. XVI-XVIII (Luigi Alamanni, Ludovico Ariosto, Saverio Bettinelli, Annibal Caro, Gabriello Chiabrera, Vincenzo Filicaia, Carlo Innocenzo Frugoni, Alessandro Guidi, Celio Magno, Pietro Metastasio, Torquato Tasso e altri) e altre adesposte.

Contiene: (c. 16r) 113, 115.

Bibliografia: IMBI, LVI, pp. 237-239.

Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library, MSS 03348

Cart., sec. XVII; tit. *Raccolta di Francesco Massucci delle rime più belle de' poeti toscani*. Rime di diversi autori dei secc. XVI-XVII (Giovann Battista Marino, Francesco Della Valle, Domenico Venier, Tommaso Stigliani, Giovan Leone Sempronio, Luigi Tansillo, Benedetto Dell'Uva, Fulvio Testi, Claudio Achillini, Giovanni Della

Casa, Girolamo Preti, Francesco Balducci, Battista Guarini, Francesco Bracciolini, Torquato Tasso, Guido Casoni, Giuseppe Salomoni, Annibal Caro, Marcello Macedonio, Gabriello Chiabrera e altri). Provenienza: Professor Stillman Drake; Florence Drake.

Contiene: (p. 106) 531, (pp. 107-108) 446, (p. 109) 447. I pezzi mariniani, pertinenti – oltre che alla *Galeria* – anche alle *Rime*, alla *Lira* e all'*Adone*, occupano le pp. 1-109 e 465-519.

Bibliografia: KRISTELLER 1963-1999, III, pp. 147.

2. Edizioni a stampa

2.1. Edizioni complete controllate dall'autore

Si fornisce di seguito una descrizione delle prime due stampe ciottiane della *Galeria*, le uniche complete controllate – sia pure a distanza – dall'autore, sulle quali sostanzialmente si fonda, come si dirà più avanti, il testo critico proposto nella presente edizione. Ogni scheda prevede: (1) trascrizione facsimilare del frontespizio; (2) formula collazionale (formato, registro, paginazione con l'indicazione, fra parentesi, di eventuali errori nella segnatura dei fascicoli e/o nella numerazione delle pagine); (3) trascrizione facsimilare degli estremi del contenuto; (4) localizzazione dell'esemplare consultato; (5) bibliografia; (6) eventuali note suppletive.

Ve₁₉ *La Galeria*, Venezia, Ciotti, 1620 [ma 1619]

LA | GALERIA | DEL | CAVALIER | MARINO. | Distinta | IN PITTVRE, | & Sculture. | Con licenza de' Sup. | & Priuilegio. | [marca] | IN VENETIA | DAL CIOTTI. 1620
12^o: a⁶ A-R¹² S⁶; pp. [12], 1-318, [19], 2-47, [33] (98 err. 93; 237 err. 273; 240 err. 239; 288 err. 262; 49-51 err. 45-47).

c. a1r: frontespizio.

c. a1v: bianca.

c. a2r: «[fregio] | ALL'ILLVSTR.^{MO} | SIGN. | GIO. CARLO | DORIA. | [fregio]».

La lettera, datata Parigi, 16 novembre 1619, e sottoscritta dal Marino, expl. a c. a5r.

c. a5v: «A CHI LEGGE.», expl. a c. a6r.

c. a6v: «[fregio] | DEL | SIGNOR | PIETRO PETRACCI. | [fregio]». Il madrigale, in lode dell'autore, inc.: «MARINO, *in queste carte*».

c. A1r: «LA | GALERIA | DEL CAVALIER | MARINO. | LE PITTVRE, | Parte Prima. | DISTINTA IN FAVOLE, | Historie, Ritratti, & Capricci. | FAVOLE.»; expl. a c. B12r.

c. B12v: «[fregio] | HISTORIE. | [fregio]»; expl. a c. D5v.

c. D6r: «[fregio] | RITRATTI. | HVOMINI | Prencipi, Capitani, | & Heroi. | [fregio tiogr.]»; expl. a c. F9v. Segue:

- c. F9v: «Tiranni, Corsari, & Scelerati | [fregio]»; expl. a c. F12v.
 c. G1r: «Pontefici, & Cardinali. | [fregio]»; expl. a c. G4v.
 c. G5r: «Padri Santi, & Theologi. | [fregio]»; expl. a c. G7v.
 c. G8r: «Negromanti, & Heretici. | [fregio]»; expl. a c. G10v. Segue:
 c. G10v: «Oratori, & Predicatori. | [fregio]»; expl. a c. H1r.
 c. H1v: «Filosofi, & Humanisti. | [fregio]»; expl. a c. H7r.
 c. H7v: «Historici. | [fregio]»; expl. a c. H9r. Segue:
 c. H9r: «Giurisconsulti, & Medici. | [fregio]»; expl. a c. H10r.
 c. H10v: «Matematici, & Astrologi. | [fregio]»; expl. a c. I1r.
 c. I1v: «Poeti Greci. | [fregio]»; expl. a c. I4r. Segue:
 c. I4r: «Poeti Latini. | [fregio]»; expl. a c. I10v. Segue:
 c. I10v: «Poeti Volgari. | [fregio]»; expl. a c. K7v.
 c. K8r: «Pittori, & Scultori. | [fregio]»; expl. a c. K10v.
 c. K11r: «Ritratti di diuersi Signori, | & Letterati amici dell'Autore. | [fregio]»;
 expl. a c. L4r.
 c. L4v: «Ritratti Burleschi. | [fregio]»; expl. a c. L12v.
 c. M1r: «DONNE. | Belle, Caste, & Magnanime. | [fregio]»; expl. a c. M8r. Se-
 gue:
 c. M8r: «Belle, impudiche, & scelerate. | [fregio]»; expl. a c. M12v.
 c. N1r: «Bellicose, & Virtuose. | [fregio]»; expl. a c. N12r.
 c. N12v: «[fregio] | CAPRICCI. | [fregio]»; expl. a c. O3v, ove si legge: «Il fine
 delle Pitture.», centrato.
 c. O4r: «LE | SCVLTVRE, | Parte Seconda, | DELLA GALERIA | DEL CAVALIER
 | MARINO. | ALL'ILLVSTRISS. | SIG. LVIGI | CENTVRIONI. | Marchese di Morsa-
 sco. | *Con Licenza de' Superiori, | & Priuilegio.* | [fregio] | IN VENETIA, M. DC. XIX.
 | [linea] | Appresso Gio. Battista Ciotti.».
 c. O4v: bianca.
 c. O5r: «[fregio] | ALL'ILLVSTR.^{MO} | SIG. MARCHESE | LVIGI CENTVRIONI.
 | [fregio]». La lettera, datata Parigi, 16 novembre 1619, e sottoscritta dal Marino,
 expl. a c. O11v.
 c. O12r: bianca.
 c. O12v: «[fregio] | DEL | SIGNOR | PIETRO PETRACCI. | [fregio]». Il madriga-
 le, in lode dell'autore, inc.: «*MIRATE, occhi mortali, ed ammirate*».
 c. P1r: «[fregio] | LE | SCVLTVRE [*sic*], | Parte Seconda. | DISTINTA IN | STAT-
 VE, RILIEVI, | Modelli, Medaglie, & Capricci. | STATVE | [fregio]»; expl. a c. Q7r.
 c. Q7v: «[fregio] | RILIEVI, | MODELLI, | ET MEDAGLIE. | [fregio]»; expl. a
 c. Q10v.
 c. Q11r: «[fregio] | CAPRICCI. | [fregio]»; expl. a c. R2r, ove si legge: «IL
 FINE.», centrato.
 c. R2v: bianca.

c. R3r: «[fregio] | RACCONTO | DELLA | GALERIA, | Ouero delle Pitture. | PARTE PRIMA. | [fregio]»; expl. a c. S4r, ove si legge: «*Il fine del Racconto della Prima | Parte.*», centrato.

c. S4v: «[fregio] | RACCONTO | DELLE | SCVLTVRE | Parte Seconda. | [fregio]»; expl. a c. S6r, ove si legge: «IL FINE.», centrato.

c. S6v: bianca.

Esemplare consultato: Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, FP 7.21.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 77-78, nn. 49-50.

Note: GIAMBONINI 2000, I, pp. 77-78 segnala l'esistenza di due diverse tirature di questa edizione, che differiscono unicamente per la presenza o meno del refuso nel titolo a c. P1r («SCVLTVRE» per «SCVLTVRE»).

Ve₂₀ *La Galeria*, Venezia, Ciotti, 1620

LA | GALERIA | DEL | CAVALIER | MARINO. | Distinta | IN PITTVRE, | & Sculture. | Secōda Impressione | corretta dall'Autore. | [linea] | Con licēza, & Priuil. | [marca] | IN VENETIA | DAL CIOTTI. 1620

12^o: A-Q¹² R¹⁰ (L1 err. K); pp. [17], 14-312, [10], 11-58, [34] (289 err. 281; 34-35 err. 35-34).

c. A1r: frontespizio.

c. A1v: bianca.

c. A2r: «[fregio] | ALL'ILLVSTR.^{MO} | SIGN. | GIO. CARLO | DORIA. | [fregio]». La lettera, datata Parigi, 16 novembre 1619, e sottoscritta dal Marino, expl. a c. A5r.

c. A5v: «[fregio] | A CHI LEGGE.»; expl. a c. A6v.

c. A7r: «LA | GALERIA | DEL CAVALIER | MARINO. | LE PITTVRE, | Parte Prima. | DISTINTA IN | FAVOLE, HISTORIE, RITRATTI, | & Capricci. | [linea] | FAVOLE. | [linea]»; expl. a c. C5v.

c. C6r: «[fregio] | HISTORIE. | [fregio]»; expl. a c. D10r.

c. D10v: «[fregio] | RITRATTI. | [linea] | HVOMINI | Prencipi, Capitani, & Heroi. | [linea]»; expl. a c. F11r. Segue:

c. F11r: «[linea] | Tiranni, Corsari, & Scelerati. | [linea]»; expl. a c. G2r.

c. G2v: «[linea] | Pontefici, & Cardinali. | [linea]»; expl. a c. G5v.

c. G6r: «[linea] | Padri Santi, & Theologi. | [linea]»; expl. a c. G10v.

c. G11r: «[linea] | Oratori, & Predicatori. | [linea]»; expl. a c. G12v. Segue:

c. G12v: «[linea] | Filosofi, & Humanisti. | [linea]»; expl. a c. H7r.

c. H7v: «[linea] | Historici. | [linea]»; expl. a c. H8v.

c. H9r: «[linea] | Giurisconsulti, & Medici. | [linea]»; expl. a c. H10r. Segue:

c. H10r: «[linea] | Matematici, & Astrologi. | [linea]»; expl. a c. I1r. Segue:

c. I1r: «[linea] | Poeti Greci. | [linea]»; expl. a c. I3v. Segue:

c. I3v: «[linea] | Poeti Latini. | [linea]»; expl. a c. I9v.

c. I10r: «[linea] | Poeti Volgari. | [linea]»; expl. a c. K5v.

c. K6r: «[linea] | Pittori, & Scultori. | [linea]»; expl. a c. K8v.

c. K9r: «[linea] | Ritratti di diuersi Signori, & Let- | terati amici dell'Autore. | [li-
nea]»; expl. a c. L2r.

c. L2v: «[linea] | Ritratti Burleschi. | [linea]»; expl. a c. L10v.

c. L11r: «DONNE. | [linea] | Belle, Caste, & Ma- | gnanime. | [linea]»; expl. a c.
M5v. Segue:

c. M5v: «[linea] | Belle, impudiche, & scelerate. | [linea]»; expl. a c. M10r.

c. M10v: «[linea] | Bellicose, & Virtuose. | [linea]»; expl. a c. N9v.

c. N10r: «[fregio] | CAPRICCI.»; expl. a c. N12v, ove si legge: «Il fine delle Pit-
ture.», centrato.

c. O1r: [frontespizio:] «LE | SCVLTVRE, | Parte Seconda, | DELLA GALERIA
| DEL CAVALIER | MARINO. | ALL'ILLVSTRISS. | SIG. LVIGI | CENTVRIONI. |
Marchese di Morsasco. | *Con Licenza de' Superiori, | & Priuilegio.* | [fregio] | IN VE-
NETIA, M. DC. XX. | [linea] | Nella Stamperia del Ciotti.».

c. O1v: bianca.

c. O2r: «[fregio] | ALL'ILLVSTR.^{MO} | SIG. MARCHESE | LVIGI CENTVRIONI.
| [fregio]»; expl. a c. O5v.

c. O6r: «[fregio] | LE | SCVLTVRE, | Parte Seconda. | DISTINTA IN | STATVE,
RILIEVI, | Modelli, Medaglie, & Capricci. | [linea] | STATVE. | [fregio]»; expl. a c.
P11r.

c. P11v: «[fregio] | RILIEVI, | MODELLI, | ET MEDAGLIE. | [linea]»; expl. a c.
Q2v.

c. Q3r: «[fregio] | CAPRICCI. | [fregio]»; expl. a c. Q5v.

c. Q6r: «RACCONTO | DELLA | GALERIA, | Ouero delle Pitture. | PARTE PRI-
MA. | [fregio]»; expl. a c. R7r, ove si legge: «*Il fine del Racconto della Prima | Parte.*»,
centrato.

c. R7v: «[fregio] | RACCONTO | DELLE | SCVLTVRE | Parte Seconda. | [fre-
gio]»; expl. a c. R9r, ove si legge: «IL FINE. | [linea] | Corretta con publica autorità
| dall'Eccellentiss. Sig. Filip- | po Mengarelli D.».

cc. R9v-R10v: bianche.

Esemplare consultato: Bologna, Biblioteca «Ezio Raimondi» del Dipartimento
di Filologia Classica e Italianistica dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bolo-
gna, CAL G 0041.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 82-83, nn. 56-57.

Note:

1) Come indica il richiamo «LA GA-» sul margine inferiore di c. A6v, che rin-
via all'inizio dei testi sulla pagina seguente, il fascicolo A è da considerarsi origi-
nariamente sesterno nonostante l'aggiunta in alcuni esemplari (ad es. Bergamo,
Biblioteca Civica «Angelo Mai», Tassiana E.2.11) di un bifoglio centrale, con la pri-
ma carta segnata «A7» e la seconda senza segnatura, contenente l'avvertenza del

Ciotti relativa alla seconda impressione (c. A7bisr: «[fregio] | LO | STAMPATORE | A CHI LEGGE. | [fregio]»; expl. a c. A8bisv). L'intervento evidentemente non fu sempre realizzato, come dimostra l'esistenza di esemplari (tra cui quello bolognese alla base della nostra descrizione) sprovvisti del bifoglio in questione; altri esemplari (ad es. Pisa, Biblioteca Universitaria, Orsini-Baroni.a.116) presentano il bifoglio aggiunto tra le cc. R5 e R6.

2) GIAMBONINI 2000, I, pp. 82-83 segnala per questa edizione l'esistenza di due diverse tirature, che divergono sostanzialmente nel frontespizio di c. O1r, laddove in luogo della dicitura «Stampate dal Ciotti.» della prima (n. 56), l'altra reca «Nella Stamperia del Ciotti.» (n. 57); tuttavia, eccettuando gli esemplari fattizi di Mantova, Biblioteca Comunale, 143.G.42 e di Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 7635, la cui «Parte Seconda» appartiene all'edizione Ciotti 1622 (n. 58), a un nuovo controllo nessuno degli altri esemplari ivi censiti per il n. 56 (oltre alle copie bergamasca e bolognese sopracitate, anche quella di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 95 C 308) presenta il frontespizio di c. O1r così come descritto dallo studioso, lasciandosi tutti piuttosto ricondurre al n. 57.

2.2. *Altre edizioni a stampa utilizzate in apparato o utili ai fini della constitutio textus*

Queste le edizioni a stampa contenenti rime della *Galeria* di cui si è tenuto conto per quel che concerne la storia redazionale e la tradizione di singoli testi; per le edizioni non direttamente controllate dall'autore ci si limita alla *princeps* ignorando le successive ristampe, per le quali si rimanda in ogni caso al repertorio bibliografico allestito da GIAMBONINI 2000. La descrizione si articola secondo i medesimi punti enunciati *supra*, ma si dà conto esclusivamente del contenuto mariniano pertinente alla *Galeria*.

Ve₀₂ *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602

- I. RIME | DI | GIO. BATTISTA | MARINO, | [I col.:] Amoroſe, | Marittime, | Boscherece, | Heroiche, | [II col.:] Lugubri, | Morali, | Sacre, & | Varie. [expl. col.] | PARTE PRIMA. | ALL'ILLVSTRISSIMO | & Riuerendis. Monſig. | MELCHIOR CRESCENTIO | Cherico di Camera. | *Con Priuilegi, & Licen-za de' Superiori.* | [marca] | IN VENETIA. | Preſſo Gio. Bat. Ciotti. | M.D.C.II.

12^o: a¹² A-M¹² N¹⁴ (M₃ err. M₅; N₈ segn. contro prassi); pp. [24], 1-253, [63].

Contiene: («AMOROSE.») (p. 6) 435, (p. 15) 524, (p. 16) 525, 527, (p. 17) 526, 528, (p. 18) 529, («RIME | HEROICHE.») (p. 123) 606, («RIME | LVG-VBRI.») (p. 174) 410, («RIME | SACRE.») (p. 201) 132, 133, (p. 202) 134, 135,

(p. 203) **136, 137**, (p. 204) **138, 139**, («RIME | VARIE.») (p. 205) **548**, (p. 206) **553**, (p. 207) **81, 82**, (p. 208) **83**.

Esemplare consultato: Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, FP 7.23.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 107-109, n. 90.

II. RIME | DEL | MARINO. | *PARTE SECONDA*. | Madriali, & Canzoni. | ALL'ILLVSTRISS.^{MO} | SIGNOR TOMASO | MELCHIORI. | *Con Priuilegi, & Licenza de' Superiori*. | [marca] | In Venetia presso Gio. bat. Ciotti. 1602
12^o: A-H¹² I¹⁸; pp. [2], 3-209, [19].

Contiene: («MADRIALI, ET CANZONI.») (p. 140) **523, 603**, (p. 141) **604, 550**, (p. 142) **551, 552**, (p. 143) **600, 601**, (p. 144) **602, 558**, (p. 145) **547**, (p. 146) **574, 559**, (p. 147) **560, 584**, (p. 148) **586, 577**, (p. 149) **404, 406**, (p. 150) **94, 291**, (p. 151) **113, 114**, (p. 152) **115, 116**, (p. 153) **117, 118**, (p. 154) **119, 120**, (p. 155) **121, 122**, (p. 156) **123, 124**, (p. 157) **125, 126**, (p. 158) **127, 128**, (p. 159) **129, 130**, (p. 160) **131**, (pp. 201-205) **140**.

Esemplare consultato: Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, FP 7.23.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, p. 112, nn. 96-97 (l'esemplare luganese, non recando a p. 14 il ritratto xilografico in cornice ovale del Marino, si lascia ricondurre al n. 97).

Note: In GIAMBONINI 2000, pp. 109-114 si danno, per le *Rime* mariniane stampate dal Ciotti nel 1602, cinque ulteriori edizioni della «Parte Prima» (nn. 91-95) più altre quattro della «Parte Seconda» (nn. 98-101) che, a parità di luogo di edizione, editore e anno, differiscono solo per alcune varianti bibliografiche. Come appurato da Slawinski (*Lira*, III, pp. 209-210), la *princeps* va individuata nei nn. 90 e 96/97, rispettivamente per la prima e per la seconda parte, mentre i nn. 91-95 e 98-100 designano differenti emissioni e ristampe dell'una e dell'altra realizzate dal Ciotti nei mesi successivi dello stesso anno. In particolare, i nn. 91 e 98, legati insieme, costituiscono l'edizione siglata da Slawinski 1602a, la cui composizione, giusta l'eliminazione o trasposizione di un paio di componimenti e un piccolo drappello di correzioni e varianti rispetto al testo originario (ma nessuna significativa per le poesie poi trasportate nella *Galeria*), avvenne con tutta probabilità sulla base di una copia della *princeps* (1602) riveduta dall'autore; formano invece la ristampa cosiddetta 1602b, testualmente irrilevante, le emissioni nn. 92/93/94/95 (per la «Parte Prima») e nn. 99/100 (per la «Parte Seconda»), variamente rilegate assieme. Per quanto riguarda infine l'edizione n. 101, datata «1602» ma in realtà da assegnare con sicurezza al 1604 (vd. *infra*), è ragionevole pensare che il Ciotti avesse fatto ricorso «a un frontespizio inciso già precedentemente impiegato, senza correggerne la data, pur essa incisa, anziché inserita con tipi mobili», nonché scritta

in numeri arabi e perciò impossibile da “aggiornare” in maniera analoga a quanto fatto sul frontespizio della relativa «Parte Prima» (n. 103), dove «è evidente come la data [...] venisse trasformata da MDCIII in MDCIIII con un semplice tratto di bulino, che creava però un quarto ‘I’ alquanto più lungo dei primi tre» (p. 210).

Ve₀₄ *Rime*, Venezia, Ciotti, 1604

- I. RIME | DI | GIO. BATTISTA | MARINO, | [I col.:] Amoroſe, | Marittime, | Boscherece, | Heroiche, | [fregio; II col.:] Lugubri, | Morali, | Sacre, & | Varie. [expl. col.] | PARTE PRIMA. | *ALL'ILLVSTRISSIMO*, | & *Riuerendis. Monsig.* | MELCHIOR CRESCENTIO | *Cherico di Camera.* | CON PRIVILEGI, | *In questa quinta impressione cor- | rette, & accresciute dall' | istesso Autore.* | [marca] | IN VENETIA. | Presso Gio: Bat: Ciotti. | M.D.C.III.

12^o: a¹² A-L¹² M¹⁸ (G6 err. C6); pp. [24], 1-255, [45].

Contiene: («AMOROSE.») (p. 6) 435, (p. 15) 524, (p. 16) 525, 527, (p. 17) 526, 528, (p. 18) 529, («RIME | HEROICHE.») (p. 123) 606, («RIME | LVGVBRI.») (p. 174) 410, («RIME | SACRE.») (p. 201) 132, 133, (p. 202) 134, 135, (p. 203) 136, 137, (p. 204) 138, 139, («RIME | VARIE.») (p. 205) 548, (p. 206) 553, (p. 207) 81, 82, (p. 208) 83.

Esemplare consultato: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *38. Aa.136.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 115-116, n. 103.

- II. RIME | DEL | MARINO, | *PARTE SECONDA.* | Madriali, e Canzoni. | [linea] | *ALL'ILLVSTR.*^{MO} | SIGNOR TOMASO | MELCHIORI. | *Con Priuilegi, & Licenza | de' Superiori.* | [marca] | In Venetia presso Giā. bat. Ciotti. 1602 [sic]

12^o: A-G¹² H¹⁸ (A4 err. A2); pp. [2], 3-149, [10].

Contiene: («MADRIALI, ET CANZONI.») (p. 126) 523, 603, (p. 127) 604, 550, (p. 128) 551, 552, (p. 129) 600, 601, (p. 130) 602, 558, (p. 131) 547, (p. 132) 574, 559, (p. 133) 560, 584, (p. 134) 586, 577, (p. 135) 404, 406, (p. 136) 94, 291, (p. 137) 113, 114, (p. 138) 115, 116, (p. 139) 117, 118, (p. 140) 119, 120, (p. 141) 121, 122, (p. 142) 123, 124, (p. 143) 125, 126, (p. 144) 127, 128, (p. 145) 129, 130, (p. 146) 131, (pp. 186-190) 140.

Esemplare consultato: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *38. Aa.136.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, p. 114, n. 101.

Ge₀₄ Tasso, *Gerusalemme liberata*, Genova, Pavoni, 1604 (edd. successive: 1615; 1617)

LA | *GIERVSALEMME* | DI | TORQVATO TASSO | *Con gli Argomenti del Sig.* | GIO:

VINCENZO IMPERIALE | *figurata* | *Da Bernardo Castello* | *Stampata per Giuseppe Pauoni* | *In Genoua* | 1604 | *Con licenza de Superiori*.

12^o: †¹² A-Z¹² AA¹² (B6 err. B4); pp. [24], 1-572, [4] (46 err. 56; 59 err. 58; 237 err. 273; 357 err. 351; 405 err. 363; 478 err. 488; 484 err. 494; 497 err. 397; 542 err. 342).

Contiene: (c. †9v) 540.

Esemplare consultato: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *35.X.121.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, II, pp. 499-500, n. 712 (vd. anche pp. 519-520, n. 744 e pp. 528-529, n. 754).

Fr₂₆ *Murtoleide*, Francofort, Beyer, 1626

LA | MVRTOLEIDE | FISCHIATE | DEL CAVALIER MARINO, | CON LA MARI-NEIDE | *Risate* | DEL MVRTOLA. | [linea] | Al molt'illust.^{re} Sig.^{re} mio Colendiss.^{mo} | IL SIG. GIORGIO INCVRIA. | [fregio] | FRANCOFORT. | [linea] | Appresso Giouanni Beyer. | 1626.

4^o: a⁴ B-X⁴ (K1 err. k); pp. [4], 1-81, [5], 87-138, [26].

Contiene: (p. 66, tit.: «Fischiata LXVI.») 442, (p. 67, tit.: «Fischiata L[X]VII.») 444, (p. 68, tit.: «Fischiata LXVIII.») 443, (p. 80, tit.: «Fischiata LXXX.») 445.

Esemplare consultato: Bergamo, Biblioteca Civica «Angelo Mai», Salone Loggia P.VIII.12.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 100-101, n. 82.

Note: In GIAMBONINI 2000, I, p. 101 se ne registra, col n. 83, anche un'impresione in-12^o (segn.: A-G¹²), più rara, con i medesimi dati tipografici, come si sa quasi certamente falsi (Francofort, Beyer, 1626); all'unico esemplare ivi censito (Padova, Biblioteca Universitaria, 110.b.238) si aggiunga la copia conservata a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», 69 5.G.19.

Ve₂₇ *Lettere*, Venezia, Baba, 1627

LETTERE | DEL | CAVALIER MARINO | Graui, Argute, Facete, e Piaceuoli, | *Con diuerse Poesie del medesimo* | *non più stampate*. | [linea] | All' Illustrissimo Signor il Sig. | BERTVCCI VALIERO | fù dell' Illustriss. & Eccellentiss. | SIGNOR SILVESTRO. | [marca] | IN VENETIA, M. DC. XXVII. | *Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio*.

Colophon (c. Y8r): «IN VENETIA, M. DC. XXVII. | [linea] | Appresso Francesco Baba. | *Con Licenza de' Superiori, & Priuilegio*.».

8^o: †⁸ A-Y⁸ (R2 err. S2; R4 err. S4); pp. [16], 1-316, [4], 321-350, [2] (272 err. 172; 311 err. 111).

Contiene: (pp. 58-59) lettera a Tommaso Stigliani a Parma, da Torino, del 1613 o 1614 (L 91), dove si cita il verso incipitario di 427, all'epoca indirizzato a Stigliani in lode della composizione del *Mondo nuovo*, ma in seguito riciclato nella *Galeria* per il volterrano Giovanni Villifranchi, autore di un incompiuto poema epico intitolato *Il Colombo*. Il verso riportato nella missiva, che suona *Sciolse il Colombo l'au-*

dace ingegno, corrisponde – ipometria a parte – a quello effettivamente a stampa in tutte le edizioni secentesche della *Galeria* (*Sciolse il COLOMBO del'audace ingegno*), che va tuttavia emendato (come già fatto tacitamente da Pieri 1979, I, p. 198) in *Sciolse il COLOMBO de l'audace legno*, onde evitare la ripetizione della parola-rima, che ricorrerebbe altrimenti identica al v. 4, e restituire così un senso soddisfacente alla frase che occupa la prima quartina («*Sciolse il COLOMBO de l'audace legno | per ampio gorgo le felici antenne. | Spiegai le vele anch'io, spiegai le penne, | per lunga istoria, de l'ardito ingegno*»). Ora, per quanto non si possa scartare a priori la derivazione del verso stampato nelle *Lettere* del '27 direttamente dalla *Galeria* (di cui sarebbe eventualmente spia proprio la presenza dell'erronea lezione *ingegno*), neppure si può escludere però che l'attacco ricostruibile dell'originario sonetto per Stigliani sia *Sciolse il COLOMBO [de] l'audace ingegno*, con l'ipotetica sostituzione di *legno* a *ingegno* in punta di verso intervenuta solo più avanti, nel corso di una successiva riscrittura dei versi iniziali, magari per redistribuzione dei rimanti in *-egno* all'interno delle quartine.

Esemplare consultato: München, Bayerische Staatsbibliothek, Epist. 583.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 93-94, n. 74.

Ve₂₈ *Lettere*, Venezia, Sarzina, 1628

LETTERE | DEL | CAVAL. MARINO. | Graui, Argute, | e Facete. | *Non più Stampate.*
| Con alcune Poesie del- | l'istesso. | All'Illustriss. Sig. il Sig. Conte | GIO. BATTI-
STA GAMBARA | Conte di Virola, di Pralboi- | no, di Milzano, &c. | *Con licenza, &*
Priuilegio. | Vent.^a p [con asta tagliata] il sarzina

8^o: a⁸ A-S⁸; pp. [16], 1-286, [4] (55 err. 53; 202, 203 err. 402, 403; 206, 207 err. 406, 407; 241 err. 243, segue conto err.).

Contiene: (pp. 106-111) lettera a Giovan Battista Ciotti a Venezia, da Parigi, della fine del 1619 (*L* 132), dove tra le varie «balordagini» rimproverate all'editore nella stampa della *Galeria* compare un riferimento a 443 6, «dove hanno tolto a S. Francesco, & posto Zingaresco, senza alcun proposito, potendoui più tosto mettere i punti, che sarebbe stato inteso per discrezione» (p. 108). Il testo della lettera mariniana si rivela fondamentale per integrare nel verso il corretto *a san Francesco* («Dicono che 'l pittor facea un modello | per formar un presepio *a san Francesco*»), avvalorando dunque l'autenticità della lezione tradata da Fr₂₆, la cui espunzione/sostituzione nelle edizioni secentesche della *Galeria* è da imputarsi a scrupoli di ordine censorio (Ve₁₉ legge per l'appunto, come riferito nella missiva, *Per formar un presepio cingaresco*, mentre Ve₂₀ *Per formar un presepio ...*, con l'uso dei puntini di omissione).

Esemplare consultato: München, Bayerische Staatsbibliothek, Epist. 583 c.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 94-96, nn. 75-78.

2.3. *Edizioni a stampa non utilizzate*

2.3.1. *Stampe integrali*

Le seguenti edizioni a stampa della *Galeria* non sono state prese in considerazione in quanto copie, dirette o mediate, della *princeps* Ve₁₉ o della seconda edizione Ve₂₀; ci si limita qui a fornirne un elenco, rinviando per una descrizione più accurata alle schede bibliografiche approntate da GIAMBONINI 2000.

La Galeria del Cavalier Marino Distinta in Pitture, et Sculture, Ancona, Scaccioppa, 1620

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 78-80, nn. 51-53 (l'emissione n. 53 differisce dalle due precedenti per l'utilizzo di frontespizio calcografico in cornice architettonica simile a quello delle prime edizioni ciottiane, con in alto lo stemma della famiglia Camerata in luogo di quello dei Doria e in basso drago col motto «NIL FORTIVS» in cornice ovale terminante a zampa di leone).

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculture, Milano, Bidelli, 1620

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 80-81, n. 54.

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, e Sculture, Napoli, Boninost. Scoriggio, 1620

Contiene tutti i testi ad eccezione dei *Ritratti burleschi* (437-462), espunti per ragioni di ordine censorio.

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 81-82, n. 55 (la data si ricava dal frontespizio della «Parte Seconda», a c. M6r).

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculture. Seconda Impressione corretta dall'Autore, Venezia, Ciotti, 1622

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 83-84, n. 58.

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculture. Terza Impressione Ricorretta, Venezia, Ciotti, 1623

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, p. 84, n. 59 (l'unico esemplare ad oggi noto, conservato a Chicago, The Newberry Library, Case Y 712 M 3617, contiene solo la «Parte Prima» ed è legato con un esemplare dell'edizione Ciotti 1622 della «Parte Seconda»).

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculture. Terza Impressione Ricorretta, Venezia, Ciotti, 1626

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 84-85, nn. 60-61.

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculpture. Terza Impressione Ricorretta, Venezia, Ciotti, 1630

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 85-86, n. 62.

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, e Sculpture. In questa quarta impressione ricorretta, Venezia, Ciotti, 1635

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, p. 86, n. 63.

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, e Sculpture. In questa quinta Impressione ricorretta, Venezia, Tomasini, 1647

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, p. 87, n. 64.

La Galeria del Cavalier Marino, [Venezia], [Baba], [c. 1650] (?)

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 87-88, n. 65 (marca di Francesco Baba a c. N10r: albero, cartiglio col motto «PAX ALIT ARTES»).

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculpture, Venezia, Brigonci, 1664

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, p. 88, n. 66.

La Galeria del Cav. Marino. Distinta in Pitture, & Sculpture, Venezia, Brigonci, 1667

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 88-89, n. 67.

La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, & Sculpture, Venezia, Pezzana, 1674

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 89-90, n. 68.

La Galeria del Cav. Marino. Distinta in Pitture, e Sculpture, Venezia, Brigonci, 1675

Bibliografia: GIAMBONINI 2000, I, pp. 90-91, n. 69.

2.3.2. *Stampe parziali*

I testimoni a stampa secenteschi di una scelta più o meno ampia di rime della *Galeria*, vuoi precedenti, vuoi successivi alla pubblicazione della *princeps* del 1619, non sono stati utilizzati perché risultati tutti dipendenti da edizioni delle *Rime* o della *Galeria*, eventualmente già a loro volta *descriptae*. Per il loro censimento, che risulterebbe qui per ovvie ragioni improponibile, nonché limitato al puro interesse documentario, si può contare sul repertorio bibliografico alle-

stato da GIAMBONINI 2000 (nn. 202, 261, 263, 280, 281, 284, 286, 293, 300, 304, 313, 318, 771, 804, 839, 855, 858, 861, 864, 865, 869, 870, 876, 877, 882, 884, 885, 886, 889, 891), i cui indici permettono di rintracciare i singoli testi all'interno delle varie schede bibliografiche, consentendo così una preliminare ricognizione della fortuna editoriale dei componimenti mariniani della *Galeria* anche al di fuori delle edizioni "organiche" della raccolta (1619-1675).

Lo stesso vale per le testimonianze a stampa successive al sec. XVII, tutte antologiche e parziali fino alla comparsa dell'ed. Pieri 1979, per le quali si rimanda alle sezioni concernenti il periodo 1700-1940 della *Bibliografia delle opere a stampa di G. B. Marino* dello stesso Giambonini, apparse su «Studi secenteschi» dal 1995 al 1998, e ai relativi indici (in particolare GIAMBONINI 1998, pp. 281-285).

Importa piuttosto segnalare che, eccettuando i sonetti 378 e 540, apparsi a margine di edizioni tassiane pubblicate in anticipo sulla *princeps* della *Galeria* (cfr. §§ 2.2 e 2.4), nessuna delle antologie stampate prima del 1619-1620 ospita componimenti della *Galeria* diversi da quelli già presenti nelle *Rime*.

Si è preferito escludere un censimento degli stampati musicali (in parte già avviato ancora da GIAMBONINI 2000, I, pp. 395-491, nn. 370, 377, 395, 418, 492, 496, 530, 596), da destinare a più approfondite indagini in altra sede.

2.4 Edizioni irreperibili

Tasso, *Il Goffredo*, Roma, Mascardi, 1618

Contiene: (p. 16) 540, 378.

Bibliografia e note: GIAMBONINI 2000, II, p. 532, n. 758, ove è schedata sulla scorta delle indicazioni offerte da LOCATELLI - FRIGENI 1971, p. 1385, n. 5332 e p. 1391, n. 5343; se ne registrano due esemplari, già purtroppo mancanti, presso la Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, fondo Landau Finaly. L'interesse dell'edizione romana è legato principalmente alla presenza, accanto a 540 (già incluso tra i paratesti iniziali delle edd. Pavoni 1604, 1615, 1617 della *Liberata*), del sonetto 378, di cui rappresenterebbe di fatto la prima apparizione a stampa, in anticipo di un paio d'anni sulla *princeps* veneziana della *Galeria*. L'irreperibilità dell'edizione, tuttora confermata, non permette di verificare l'esistenza - analogamente a quanto altrove si riscontra per 540 - di possibili varianti d'autore primigenie nel testo di 378.

La presente edizione

1. *La situazione testuale*

Come si è già ricordato (*Introduzione*, § 1), la *Galeria* venne pubblicata per la prima volta a Venezia, per i tipi del Ciotti, verso la fine del 1619. La raccolta ebbe un destino editoriale notoriamente travagliato, ma d'altra parte, dopo l'esito infelice della *princeps* della terza parte della *Lira* del 1614, prontamente sanzionato da Torino in lettere memorabili, che affidare nuovamente ai torchi veneziani la stampa di un'opera senza la possibilità di seguirne da vicino l'esecuzione sorvegliandola personalmente potesse rappresentare un azzardo era rischio in qualche misura calcolato.¹ Ciononostante, in un frangente complesso per le sorti dell'*Adone*,² l'opportunità di chiudere finalmente la lunga partita della *Galeria*, sia pure in tono minore, con un'edizione già notevolmente ridimensionata rispetto alle ambizioni originarie (prima fra tutte, quella di un "libro d'arte", col testo corredato di incisioni),³ e a dispetto di una cura tipogra-

1. Così Marino scriveva al Ciotti sin dal 1615, ancora a Torino: «Alle *Dicerie* non ho aggiunta cosa alcuna, ma solo mutate alcune parolette ed accresciuto qualche periodo. Le manderò quanto prima emendate insieme con la *Galeria*, purché l'impressione non sia strapazzata come quella della *Lira*» (*L* 113, p. 194). Sulle vicende editoriali della terza parte della *Lira*, oltre a *Lira*, III, pp. 212-218, vd. RUSSO 2005, pp. 103-109 e RUSSO 2008, pp. 128-132. Per i rapporti tra il Marino e il Ciotti, anche per quel che concerne la stampa della *Galeria*, si rinvia a GUGLIELMINETTI 1989.

2. Su questo versante si veda almeno RUSSO 2008, pp. 257-260.

3. Vd., tra le tante, almeno *L* 78: «Ora io non so se V.S. sia bene informata dell'opera ch'io ho per le mani. È intitolata la *Galeria*, e contiene quasi tutte le favole antiche. Ciascuna favola viene espressa in un disegno di mano di valent'uomo; e sopra ogni disegno io fo un breve elogio in loda di quel maestro, e poi vo scherzando intorno ad esso con qualche capriccio poetico. Già n'ho accumulata una gran quantità de' più famosi ed eccellenti pittori di questa età, e voglio fargli tutti intagliare con esquisita diligenza. Le poesie, che vi entrano, son tutte in ordine; e sarà (credo) un libro curioso per la sua varietà» (a Bernardo Castello, «Di Torino [1613]»). A ridosso del catalogo Claretti, l'idea di un volume di testi e incisioni era già stata parzialmente accantonata, come si evince da una lettera a Ferrante Carli del 25 marzo 1614: «Ho compilato un cumulo di disegni bellissimi di mano di diversi valenti huomini, et gli vò registrando in un libro. Son tutti favolosi, et sopra ciascuno di essi hò scherzato con qualche poesia capricciosa. Le poesie son già tutte fatte, et l'hò intitolate

fica prevedibilmente deludente, dovette con ogni probabilità giocare un ruolo tutt'altro che indifferente nelle scelte del Marino.⁴ In tal senso, lo sdegno e il disappunto che avrebbero affollato a più riprese le pagine dell'epistolario tra la fine del 1619 e l'inizio del 1620, allorché il poeta si vide recapitare a Parigi un'edizione giudicata scorrettissima, sorprendono forse solo relativamente. Assai nota una lettera mariniana al Ciotti del dicembre del 1619, appena successiva alla stampa, aperta dalla furibonda protesta contro lo stampatore, colpevole di averlo «assassinato», come il Marino scriverà più avanti a Lorenzo Scoto, «con la più sciagurata impressione del mondo»;⁵ conviene rileggerne l'avvio:⁶

la *Galeria*, laqual subito impresse alcune altre opere mie che tuttavia si stampano, uscirà fuori, ma però senza le figure. Et queste hò io pensiero di farle intagliare, ritenendo in poter mio gli originali. Ma perche a compire il numero mene mancano ancora parecchie, per hora non è possibile il farlo» (si cita da CEPPI 2008, p. 277).

4. Si considerino al riguardo le osservazioni condivisibili di Pieri 1979, I, p. XXXII: «Quando il Marino decideva di mandarla a stampare al solito Ciotti, non aveva ragione per sperare in una riuscita tipografica migliore di quella che tanto lo aveva fatto montare in barca per le terze *Rime*, e in sostanza si liberava dell'opera, destinandola a una riuscita menomata».

5. *L* 136, p. 236. Dai toni simili un'altra lettera allo Scoto di poco precedente (fine del 1619-inizio di gennaio 1620): «Della *Galeria* non occorre parlarne, perché mi hanno assassinato ed io ho giurato di darne al fuoco quante me ne verranno nelle mani» (*L* 134). Così anche in una lettera al Ciotti del dicembre del 1619: «Ho ricevute le quattro copie della *Galeria*, che mi avete mandate, e ve ne ringrazio. Ma siate sicuro che quante me ne capiteranno in mano, tante ne straccerò in pezzi, o ne butterò al fuoco, e me ne farò prestare apposta dagli amici per abbrugiarle. Io non avrei ma creduto che le cose mie dovessero essere assassinate con tanto vituperio mio e vostro» (*L* 133, p. 229); e ancora in una lettera a Ridolfo Campeggi del 27 febbraio 1620: «non voglio mancare di salutarla caramente mandandole un mio libretto [la *Sampogna*] ultimamente stampato qui in Parigi, dove la mia assistenza ha fatta riuscire l'impressione almeno tollerabile alla barba di Vinegia, dove mi hanno assassinata la mia *Galeria*, in modo che arrossisco in pensarvi, onde, quante copie me ne pervengono alle mani, tante ne do al fuoco» (edita in FOGAGNOLO 1996, pp. 655-656). Quello di dare alle fiamme quante più copie dell'edizione gli fossero capitate tra le mani era proposito già dichiarato in occasione della stampa della *Lira*, come si legge in una lettera ad Andrea Barbazza del 1614: «Rincredemi che costà sia capitato il volume delle mie rime, non dico stampate ma assassinate per le tante e sì grosse scorrezioni; ed io per me quanti me ne vengono in mano, tanti ne do al fuoco, e così farò infin che non si ristampino come si conviene» (*L* 108). Si avverte che per la datazione delle lettere mariniane pertinenti agli anni francesi si è fatto riferimento alla sistemazione di FULCO 2001D, con un'utile tavola complessiva alle pp. 204-205.

6. *L* 132, p. 225. Vd. anche, per alcune tangenze, ancora *L* 133, p. 229: «Non mi bisogna dar ad intendere che vi sia stato correttore né riveditore sopra l'impressione, ché se ve ne fusse stato, ancorché fusse un pezzo di sasso, non avrebbe giamai lasciate passare scappate tanto grosse e tanto sciocche. Voglio che tutto il mondo sappia che il difetto non è mio, ma vostro; e perciò mi scuserete se nel principio della *Sampogna*, la qual già si stampa,

Ho veduto una parte della *Galeria* stampata nelle mani di questo eccellentissimo signor ambasciatore veneto, a cui è stata mandata di costà; e 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 sconcacato di questo. Veramente io non credeva che l'opere mie dovessero essere strapazzate a questo modo e, non avendo io alcuno interesse con voi, non dovevate voi averne tanto con esso meco, che non si avesse riguardo alla mia riputazione più che alla mercanzia, almeno nella prima impressione. Ma se voi non vi curate dell'onor mio, né io mi curerò del guadagno vostro. Io non mi lamento tanto di voi quanto di cotesti correttori ignoranti (se pur da alcuno sono stati riveduti i fogli), che, avendo il mio originale innanzi chiaro ed intelligibile, non l'hanno saputo né leggere né intendere.

I correttori sono additati come i principali responsabili di questa pessima riuscita editoriale, nonostante l'autore avesse chiesto esplicitamente, nella lettera con la quale aveva spedito il manoscritto da stamparsi a Venezia, un'attenzione particolare proprio nella scelta del correttore, allegando alla missiva una serie di istruzioni precise al riguardo; tutto ciò a fronte di un esemplare di tipografia che, per «chiaro ed intelligibile» che fosse, pure avrebbe potuto porre qualche problema: da un lato, per la sistemazione di alcuni componimenti aggiunti *in extremis*, scritti su cartigli separati, da inserire al luogo opportuno indicato da segni di richiamo; dall'altro, per la presenza, entro la sezione dei *Ritratti*, di materiale burlesco, cautamente raccolto in un fascicolo a parte, da rimuovere all'occorrenza, per mettersi al riparo dagli inquisitori:⁷

Ecco ch'io vi mando la *Galeria*, accioché si stampi. [...] Vi priego efficacemente a voler farvi usare tutta la diligenza possibile ed impiegarvi un cor-

leggerete una breve protesta ch'io ne fo lamentandomi della vostra negligenza». Così si legge in effetti nella lettera di protesta allo stampatore pubblicata a margine della *Sampogna* nel 1620: «Parlo solo di quel che più importa, ch'è la pessima correzione. Com'è egli possibile che il correttore, avendo innanzi il mio esemplare così netto, sia stato sì poco diligente (per non dire sciocco) che non abbia saputo riscontrare i fogli impressi con la copia originale?» (*L* 138, p. 257).

7. *L* 125. Sul trattamento da riservare ai testi di carattere burlesco in caso di censura cfr. anche *L* 139: «Mi scrivono di Roma che la vogliono proibire, per esservi dentro que' sonetti fatti al Murtola. Io non credo che ne seguirà l'effetto, perché non vi è espresso il nome. Ma voglio avvertirvi in ogni caso, quando si facesse un tal motivo, a levargli via, poiché non son se non quattro ed il libro può star benissimo senza essi; così parimente, se per avventura l'inquisitore facesse difficoltà in qualche altro di que' componimenti burleschi, a dargli soddisfazione togliendogli affatto, ch'io per me non me ne curo, né pretendo laude di sì fatte bagattelle» (a Giovan Battista Ciotti, datata da Fulco alla fine di febbraio 1620).

rettor particolare, il qual confronti la stampa con l'originale, certificandovi che se il presente libro non sarà correttissimo, mai più non avrete covelle da me. Vi troverete dentro alcune postille aggiunte: le chiavi vi dimostreranno in qual luogo hanno da entrare i sonetti o i madriali, che sono in que' pezzetti di carta. Nel capo de' *Ritratti* vi è una quantità di cose burlesche, le quali son sicurissimo che non saranno passate dal padre inquisitore. Perciò io l'ho messe in un quinternetto separato, acciòché in ogni caso si possano levar via, poiché con levarle non si viene a guastar punto l'opera; avvertendovi che se non si stampano, le dobbiate conservare presso di voi, senza darne copia a persona nata.

In un quadro sostanzialmente sovrapponibile, di attese deluse e di insoddisfazione profonda e rabbiosa, di accuse e recriminazioni puntuali, così il Marino aveva scritto esasperato all'amico Guidubaldo Benamati, da Torino, in occasione della stampa della terza parte della *Lira*, già allora commentando stizzito l'operato dei correttori e la disinvoltura spregiudicata dei loro interventi sul dettato originario del testo:⁸

Chi manda l'opere sue a stampar fuora, dove non possa intervenire l'occhio dell'autore, è un gran balordo. Sono in tanta smania, che penso d'impazzirme o di creparne. [...] È venuto l'altro volume delle mie rime stampato, ma pieno di tanti farfalloni, che non so se ne debba sentire maggior rabbia o pietà. Della ortografia alla fine non mi curerei, ma parole mutate, sensi guasti, concetti storpiati, frasi stravolte, sentenze falsificate e periodi interi tolti via, oltre le spaccature co' punti ed oltre l'averne levati forse cinquanta sonetti de' migliori ch'io mi abbia fatti, son cose da non potersi tollerare.

L'ignoranza di un correttore ha non solo stroppiato l'ortografia, guaste le parole, trasportate le righe, rovinati i sentimenti, fatti i versi più brevi e più lunghi; ma ha voluto anche por mano ad accomodare molti concetti, a rifare molti versi, i quali a S.S. non pareva che corressero bene.

Sono parole che puntualmente ricorrono, a distanza di qualche anno, nella lettera, dai toni accesissimi, subito indirizzata al Ciotti al ricevimento a Parigi di una copia della *Galeria* fresca di stampa, alla quale è affidata una prima campionatura delle «balordagini» commesse in tipografia:⁹

8. *L* 99 e *L* 104, del maggio 1614.

9. *L* 132, pp. 225-226.

Lascio il carattere, il quale è sì frusto che le parole non s'intendono. Vengo a quel che importa. L'ortografia mutata, le voci alterate, le sentenze corrotte, i sentimenti guasti; dove bisognano i capiversi con le maiuscole che si sporgano in fuori, non vi sono, come nel ritratto d'Aristotele, che non si conosce se sia canzonetta o madriale; dove le maiuscole tonde ne' titoli vorrebbero essere alquanto più grosse di quelle de' nomi propri particolari, son tutte le medesime; le linee, ch'io aveva tirate nel fine di ciascun capo, per dividere l'uno dall'altro, non vi sono, talché non si sa donde cominciano, né dove finiscono le materie; sono stati messi i fiori dove non son necessari, per confondere maggiormente il lettore; sono state lasciate le facciate meze vacue non so perché, potendosi continovare e riempire con l'altre composizioni; sono state poste delle parole a fantasia dello stampatore, in luogo delle mie, come in quel sonetto burlesco *N., a fe' che 'l tuo ritratto è bello*, donde hanno tolto «a san Francesco» e posto «zingaresco», senza alcun proposito, potendovi più tosto mettere i punti, ché sarebbe stato inteso per discrezione. Vi sono stati aggiunti de' madriali di cotesti vostri Petracci, che per tutto si ficcano senza mio consentimento. Io non dico che non sien buoni e belli, ma s'io volessi appiastricciar sonetti e madriali ne' miei libri, non me ne mancherebbono le migliaia. Vi dico liberamente che l'opere, che io mando, disidero che si stampino nella maniera appunto ch'io le mando, e non di vostro capriccio; e perciò levate via quel madriale subito in ogni modo, e trovate con esso lui qualche scusa, accioché non mi resti nemico. Vi sono poi certi granchi tanto grossi che sono insopportabili, come a carta 18 nella *Danae* di Ferraro Finzoni: dove dice «prezioso grempo» vuol dir «nembo», perché altrimenti la rima sarebbe replicata. Io so che voi siete uomo da bene e che non vi avete tanta colpa, ma non voglio che la vostra bontà abbia a nocere al mio onore.

Certo è che queste righe, in alcuni passaggi ai limiti del puntiglio, dicono però dell'attenzione estrema riservata dal Marino anche ai fatti più minuti, di cui pure fa fede la successiva lettera al Ciotti, nella quale l'autore non mancava di ribadire alcune modifiche necessarie, facendole seguire da una lista più dettagliata – purtroppo spedita in allegato e non pervenuta – di errori e correzioni da apportare all'edizione:¹⁰

Non ho potuto avvertire tutte le balordagini che vi sono, perché non ho avuto tempo di osservarle tutte ad una ad una: sarebbe un voler dirizzar le gambe ai cani. Ne ho notate alquante qui incluse delle più importanti, accioché nel-

10. *L* 133, pp. 229-230.

la seconda impressione vi si dia qualche rimedio, se si potrà; se ben son sicuro che accomodando queste, se ne faranno dell'altre. *In primis* voglio che si levino via i madriali del signor Petracci, a cui non mancheranno delle altre occasioni migliori d'onorarmi, ma qui non è luogo da far pompa delle poesie altrui. Secondo, voglio che si tirino le linee tra gli spartimenti delle materie nel modo istesso che son tirate nel mio originale, e che il carattere tondo de' titoli in ciascun capo sia alquanto più grossetto di quello de' nomi propri; che si levino tante piazze vacue, che si trovano in ogni pagina, riempiendole de' componimenti che seguono, e se il luogo non è capace del sonetto intiero o del madriale, si finisca nell'altra facciata; che nelle dedicatorie si levi quel «Vostra Signoria illustrissima» e si faccia con punti «V. Sig. illustriss.». Gli errori particolari son registrati nell'incluso foglio. E di grazia di questa faccenda non se ne parli più.

A riscontro delle reazioni mariniane e delle raccomandazioni fornite all'editore in vista di una ristampa corretta, mi permetto di rinviare alle tavole pubblicate in appendice al mio lavoro preparatorio all'edizione di qualche anno fa,¹¹ dove per ciascuno dei punti toccati dal Marino nelle due lettere appena citate si sono presentati a confronto, per la stessa pagina, con l'ausilio di riproduzioni fotografiche, l'esito della prima e quello della seconda edizione della *Galeria*, procurata dallo stesso Ciotti nei primi mesi del 1620, che l'autore giudicò, com'è noto, «comportabile ed assai miglior della prima».¹² A misurare l'effettivo tasso di scorrettezza della *princeps*, infatti, soccorre oggi la disponibilità di un discreto numero di esemplari superstiti dell'edizione, introvabile ancora per l'ultimo editore moderno della *Galeria*.¹³ C'è da riconoscere, in effetti, che la stampa, lontana dall'accuratezza caratteristica delle edizioni mariniane vigilate direttamente dall'autore, indubbiamente dimostra una certa corrività. Ad ogni modo, resta il sospetto che le tante lagnanze levate da Parigi contro lo «stroppio» perpetrato dal Ciotti nella prima impressione fossero anche, per certi versi, caricate oltre misura, come a nascondere un certo disagio, una generale insoddisfazione del proprio lavoro, riuscito al di sotto delle aspettative: «quasi a poter così deviare», insomma, come già ipotizzava Pieri, «sulla cattiva

11. Cfr. LANDI 2019, pp. 62-68.

12. *L* 163 (a Giovan Battista Ciotti, del giugno 1620).

13. Così Pieri 1979, I, p. L: «vane sono state le ricerche di esemplari della prima edizione, peraltro sconosciuta». La prima edizione Ciotti della *Galeria*, qui siglata *Ve*₁₉, è descritta *supra*, § 2.1; per un primo regesto degli esemplari conservati in Italia vd. GIAMBONINI 2000, I, pp. 77-78, nn. 49-50, da integrare almeno alla luce delle copie superstiti registrate nell'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale (<https://opac.sbn.it/>) e nei Cataloghi Storici Digitalizzati dell'ICCU (<https://cataloghistorici.bdi.sbn.it/>).

riuscita tipografica una più coibente scontentezza artistica».¹⁴ A ciò si aggiunge l'impressione che, a prescindere dal risultato, nel chiudere questa pratica intervenisse da parte del Marino anche un più sottile disinteresse, quello per un'opera ormai derubricata a cantiere di secondaria importanza, a quell'altezza superata da altri progetti, primo fra tutti il poema su Adone. Come che sia, diamo di seguito un elenco degli errori più vistosi della *princeps* della *Galeria* (= Ve₁₉) corretti, grazie anche alle indicazioni e ai suggerimenti a distanza dell'autore, nella seconda edizione Ciotti del 1620 (= Ve₂₀):

Tav. I

	Ve ₁₉	Ve ₂₀
<i>A chi legge</i> , 23	<i>alrti</i>	<i>altri</i>
<i>Dedica</i> I, 33	<i>cade</i>	<i>cadde</i>
3, 7	<i>sgonbrate</i>	<i>sgombrate</i>
7, 10	<i>tromba</i>	<i>tomba</i>
10, 2	<i>vaneggiar</i>	<i>vagheggiar</i>
20, 3	<i>Dal'Aquila</i>	<i>Del'Aquila</i>
23, 6	<i>torpide</i>	<i>torbide</i>
32, 7	<i>nui</i>	<i>vui</i>
34, 4	<i>grembo</i>	<i>nembo</i>
39, 9	<i>e la scorza</i>	<i>ò la scorza</i>
44, 6	<i>e 'l plettro... e 'l canto</i>	<i>è 'l plettro... è 'l canto</i>
50, 3	<i>musice</i>	<i>musiche</i>
60, XII, 3	<i>mardace</i>	<i>mordace</i>
63, 1	<i>e qual</i>	<i>è qual</i>
85, tit.	<i>chi uccide Sisar</i>	<i>ch'uccide Sisara</i>
87, 6	<i>è reo</i>	<i>e reo</i>
89, 1	<i>te gioua</i>	<i>ti gioua</i>
96, 10	<i>inuita</i>	<i>inuitta</i>
122, 6	<i>C'hauessi</i>	<i>C'hauesse</i>
131, 2	<i>e via dal busto</i>	<i>e ver dal busto</i>
136, 9	<i>se non che 'l vero</i>	<i>se non ch'ìl vero</i>
140, 77	<i>apprestate</i>	<i>appressaste</i>

14. Pieri 1979, I, p. XLVIII. Potrebbe sostanzialmente valere per la *princeps* ciottiana della *Galeria* quanto Maurizio Slawinski osserva per quella di *Lira* III: «A dire la verità, l'edizione risulta sì poco curata rispetto alla *princeps* delle *Rime*, nonché meno aderente all'uso mariniano, ma stento a intravederci quegli orrori di cui parla l'autore. Sospetto che Marino si rendesse conto della relativa pochezza della silloge rispetto all'aspettativa che si era creata intorno a lui, e mettesse le mani avanti» (*Lira*, III, p. 213).

NOTA AL TESTO

	Ve ₁₉	Ve ₂₀
152, tit.	<i>del medesimo</i>	<i>Il medesimo</i>
160, tit.	<i>Il medesimo [Romulo]</i>	<i>Cesare</i>
207, 2	<i>Filipi</i>	<i>Filippi</i>
208, 1	<i>Giouineto</i>	<i>Giouinetto</i>
233, 12	<i>nutrice</i>	<i>nutrisce</i>
236, 1	<i>spauento</i>	<i>pauento</i>
242, 4	<i>le 'ncrebbe</i>	<i>l'increbbe</i>
243, 2	<i>senno</i>	<i>seno</i>
284, 3	<i>Felon</i>	<i>fellon</i>
316, 3	<i>mile</i>	<i>mille</i>
328, 4	<i>arriua</i>	<i>auiuua</i>
365, 7	<i>stilè</i>	<i>stile</i>
384, 1	<i>Annibale</i>	<i>Anniballe (: calle)</i>
412, 9	<i>S'hauesti</i>	<i>S'hauessi</i>
426, 6	<i>durabile</i>	<i>durabile</i>
427, 11	<i>di carmi, e ... [sic]</i>	<i>di carmi, e di lodi</i>
443, 6	<i>cingaresco</i>	<i>... [sic]</i>
462, XVIII, 2	<i>sdegnute</i>	<i>sdegnate</i>
490, 13	<i>Sta</i>	<i>Hà</i>
522, 64	<i>Son</i>	<i>Sol</i>
541, 7	<i>o miracolo di carte</i>	<i>(o miracolo) di carte</i>
559, tit.	<i>Nel medesimo soggetto [Venere, & Adone]</i>	<i>Anfione di marmo</i>
568, 1	<i>ruppi</i>	<i>rupi</i>
603, 2	<i>tela</i>	<i>cera</i>
621, 8	<i>Tien gli aghi pungenti (-1) [seguono, interpolati, i vv. 9-14 di 597]</i>	<i>Tien gli aghi ancor pungenti</i>
624, 3	<i>o tanto ingegno</i>	<i>e tanto ingegno</i>

La tavola non solo non è foltissima, ma neppure denuncia a carico della tanto vituperata *princeps* mende disastrose e guasti imperdonabili (eccezion fatta forse per l'incidente occorso a 621), quanto piuttosto banali errori di composizione relativi a parole isolate o più spesso a singole lettere, sviste elementari e disattenzioni tipografiche che non esulano dalla più tradizionale casistica della stampa a caratteri mobili. Come se non bastasse, l'attività correttoria posta in essere da Ve₂₀ non riuscì a scongiurare del tutto l'instaurarsi nella seconda impressione di qualche nuova imperfezione, per cui non manca all'appello un ventaglio di luoghi in cui, in presenza di refusi o altri piccoli infortuni tipografici nel testo di Ve₂₀, a restituire la lezione corretta è Ve₁₉:

Tav. II

	Ve ₂₀	Ve ₁₉
6, tit.	<i>Morazzoni</i>	<i>Morazzoni</i>
28, 1	<i>HORC,HE</i>	<i>HORCHE</i>
28, 9	<i>àrapire</i>	<i>a rapire</i>
52, 8	<i>d'inuidia Parca</i>	<i>di inuida Parca</i>
55, tit.	<i>rottella</i>	<i>rotella</i>
63, 1	<i>hai lassa</i>	<i>ahi lassa</i>
83, 14	<i>traggi</i>	<i>tragge</i>
109, 11	<i>ne vole</i>	<i>nè vole</i>
137, tit.	<i>Parmegianino</i>	<i>Parmigianino</i>
147, 4	<i>Hettore</i>	<i>Hettorre (: torre)</i>
165, 7	<i>Poich'ai</i>	<i>Poic'hai</i>
197, 3	<i>scettro</i>	<i>scettro</i>
198, 7	<i>malvagge</i>	<i>malvagie</i>
198, 3	<i>d'esservate stelle</i>	<i>d'osservate stelle</i>
234, 14	<i>GILGIO</i>	<i>GIGLIO</i>
244, I, 6	<i>martè</i>	<i>Marte</i>
247, 1	<i>rbbbia</i>	<i>rabbia</i>
287, 11	<i>Scochi</i>	<i>Scocchi</i>
295, 3	<i>ch'ala gloria (+1)</i>	<i>ch'a gloria</i>
312, 13	<i>l'indo</i>	<i>l'Indo</i>
365, 1	<i>e Cielo</i>	<i>è Cielo</i>
420, tit.	<i>titratto</i>	<i>ritratto</i>
453, 3	<i>poich'entrar</i>	<i>poich'entra</i>
462, I, 3	<i>e non esser affatto</i>	<i>e 'l non esser affatto</i>
541, 4	<i>ancella</i>	<i>ancella</i>
546, 11	<i>Spero</i>	<i>Spiro</i>
591, 6	<i>PIEERA</i>	<i>PIETRA</i>
588, 2	<i>detto</i>	<i>dotto</i>
599, 101	<i>effiggie</i>	<i>effigie</i>
611, 2	<i>mordendo</i>	<i>morendo</i>
612, 2	<i>Ahi dubbi affetti</i>	<i>Ai dubbi affetti</i>
624, 9	<i>œ hai</i>	<i>œ ahi</i>

Pochissime le corrottele di Ve₁₉ non intercettate nel corso della revisione e perciò ereditate da Ve₂₀, che si è provveduto a sanare a testo per congettura:

Tav. III

	Ve ₁₉ + Ve ₂₀	lezione corretta
A chi legge, 13	<i>di queste</i>	<i>di questi</i>
44, 2	<i>fecondo</i>	<i>facondo</i>
62, 4	<i>piacer</i>	<i>parer</i>
106, tit.	<i>Pomaraneio</i>	<i>Pomarancio</i>
121, 8	<i>Quasi</i>	<i>questi</i>
132, 5	<i>e questo</i>	<i>È questo</i>
427, 1	<i>ingegno</i>	<i>legno</i>
514, 4	<i>rappi</i>	<i>ruppi</i>
552, 8	<i>nostri</i>	<i>vostri</i>
606, 13	<i>tuo</i>	<i>suo</i>
614, 5	<i>L'altro</i>	<i>l'altra</i>

Va detto, infine, che Ve₂₀ reca anche traccia di qualche pentimento *in extremis*, presentando un piccolo drappello di varianti redazionali rispetto a Ve₁₉, interpretabili come esito di revisioni testuali attribuibili all'autore, che nel rispedire al Ciotti le correzioni da apportare all'edizione deve aver colto l'occasione per tornare ancora una volta sul proprio lavoro, con minimi ritocchi:

Tav. IV

	Ve ₁₉	Ve ₂₀
87, 10	<i>il dipinto</i>	<i>l'estinto</i>
134, 8	<i>l'alma</i>	<i>l'alme</i>
169, 8	<i>Che le mura di Roma</i>	<i>Che 'l gran muro di Roma</i>
414, tit.	<i>In persona di Bernardo Castello, per la morte di sua moglie</i>	<i>In persona di Bernardo Castello, nel Ritratto di sua moglie morta</i>

Ora, in nessuna delle edizioni a stampa successive a Ve₂₀ paiono ravvisabili ulteriori interventi autoriali, neanche in quelle pubblicate dallo stesso Ciotti, pure spacciate sui frontespizi per «Terza» e «Quarta impressione ricorretta».¹⁵ Ne viene così sostanzialmente ribadita, ai fini della scelta del testo di riferimento, l'autorevolezza della seconda edizione veneziana del 1620 (l'unica, d'altra parte, della quale l'autore si mostrò, in fin dei conti, tutto sommato sod-

15. A proposito delle stampe ciottiane del 1622 e del 1623, per le quali vd. *supra*, § 2.3.1, assai opportunamente CARUSO 2002, p. 75 osserva che, «dal momento che le uniche varianti significative riguardano l'indicazione dell'impressione ovvero del millesimo, forte è il sospetto che si tratti in entrambi i casi di semplici sostituzioni di frontespizio per copie invendute di precedenti tirature».

disfatto): per quanto non impeccabile, Ve₂₀ si rivela infatti senz'altro testualmente più affidabile della *princeps* e nel complesso più accurata, oltre che in linea con le correzioni e gli aggiustamenti raccomandati dal Marino al Ciotti di cui informa l'epistolario. Si consideri pure che il testo fissato da Ve₂₀ divenne la vulgata secentesca, se è vero che dalla cosiddetta «Secōda Impressione corretta dall'Autore» (come recita il frontespizio), eccezion fatta per le prime ristampe immediate di Ve₁₉, apparse nel 1620 a Milano, Ancona e Napoli,¹⁶ discendono, per via diretta o indiretta, tutte le altre edizioni della *Galeria* stampate lungo il Seicento: se ne conoscono una decina, tutte uscite a Venezia tra il 1622 e il 1675 (Ciotti 1622, 1623, 1626, 1630, 1635; Tomasini 1647; Baba 1650 (?); Brigonci 1664, 1667, 1675; Pezzana 1674),¹⁷ anno dell'ultima riproposta integrale della raccolta poetica mariniana prima dell'edizione moderna approntata da Marzio Pieri per Liviana, in due tomi, nel 1979.

2. *Le redazioni precedenti di singoli testi*

Della *Galeria*, come di tutte le opere maggiori del Marino, non è sin qui riemerso il manoscritto originale, vale a dire l'autografo spedito al Ciotti da Parigi e servito da base per la *princeps* del 1619 (quindi verosimilmente riutilizzato, per gli opportuni riscontri, in occasione della seconda impressione corretta del 1620).¹⁸ In termini di tradizione di singoli testi, sopravvivono però l'autografo

16. Su queste ristampe "pirata" della prima impressione scorretta, schedate in GIAMBONINI 2000, I, pp. 78-82, nn. 51-55 ed elencate *supra*, § 2.3.1, vd. anche CARUSO 2002, pp. 74-75. All'edizione napoletana, mutilata in più punti dalla censura ecclesiastica, accenna una lettera del 21 gennaio 1621 indirizzata al Marino dal nipote Francesco Chiaro, conservata nell'Archivio Storico della Fondazione Real Monte Manso di Scala a Napoli, cart. 185.1, pubblicata in FULCO 2001d, pp. 207-208. Dell'edizione milanese lo stesso Marino ebbe notizia, come sappiamo da *L* 139, p. 261: «Fusse pure uscita la prima impressione ben corretta! ché dell'altre non mi curerei. Ma intendo che il Bidelli già la ristampa in Milano, e così credo che si farà in altre parti d'Italia, ed oltre i primi errori vostri se ne faranno degli altri nuovi; talché quel libro diverrà una babilonia di confusione, ed io arrossisco che doppio tanti anni, quando il mondo aspettava da me qualche cosa di buono, abbia veduta comparire una scioccheria, né so come potrà saldare la mia riputazione».

17. Cfr. *supra*, § 2.3.1 e GIAMBONINI 2000, I, pp. 83-91, nn. 58-69.

18. Di questo manoscritto, già al principio dell'anno seguente oggetto di richieste da parte di Lorenzo Scoto (vd. *L* 136, p. 136, datata da Fulco a gennaio/inizio di febbraio 1620: «Non vi curate di grazia della *Galeria*, perché il Ciotti mi ha assassinato con la più sciagurata impressione del mondo: essendo io adunque in colera con esso lui, non posso scrivergli per l'originale. Sarà meglio che gli scriviate voi stesso; ma credo che per ora non potrete averlo, perché gli servirà per la correzione nel ristampare l'opera»), si fa cenno anche in *L* 125, 132, 133, 138. Di riferimento, per un regesto degli autografi mariniani, la scheda di RUSSO 2009. Il censimento procurato dallo studioso, aggiornato al 2009, contava 37 pezzi (di cui

dell'*Hercole filante* (60), a suo tempo ritrovato da Fulco in Trivulziana, tra le cartelle del fondo Belgioioso, in una stesura in pulito precedente alla stampa (= M), e soprattutto un importante codice torinese della Biblioteca Reale (= T), contenente una settantina di componimenti ecfraistici in vario metro che l'autore accorpò all'altezza della stagione torinese, probabilmente tra la fine del 1613 e i primissimi mesi del 1615, approntandone di suo pugno una trascrizione, ad allestire una piccola antologia di testi in materia di pittura e di scultura da riversare nella futura *Galeria*.¹⁹ Ciò che più colpisce del manoscritto è senza dubbio la particolare configurazione della silloge di testi poetici che ospita, in cui la bipartizione principale in *Pitture e Sculture* – la stessa che presiederà poi all'ordinamento macrotestuale della *Galeria* a stampa – appare curiosamente duplicata, col risultato che i componimenti si distribuiscono in quattro sezioni continue alternativamente dedicate alla celebrazione in versi di opere di pittura e opere di scultura (comprendenti rispettivamente 30, 20, 14 e 8 testi): probabile indizio, questo, di una doppia selezione compiuta dal Marino tra le carte del proprio scrittoio, diluita nel tempo in due momenti verosimilmente ravvicinati, ma insomma distinti. Come osserva però giustamente Carminati, «poiché il fascicolo torinese, ben delineato nella struttura, è pur esso in pulito, e porta in calce la firma» dell'autore, si resta fundamentalmente in dubbio se «intenderlo come primo saggio della *Galeria* mostrato a letterati o cortigiani sabaudi o genovesi» o piuttosto come «un autografo di servizio usato dal poeta nella transizione dalle *Rime* del 1602, ove già erano presenti poesie dedicate all'arte e agli artisti, alla *Galeria* appunto, in cui quei componimenti trovarono la loro definitiva collocazione». ²⁰ Dei 72 testi trascritti nell'autografo, infatti, ben 36 erano già apparsi a stampa nelle *Rime* di inizio secolo, tra le oltre 60 poesie di carattere ecfraistico incluse nel “canzoniere” d'esordio, in seguito espunte in blocco nella revisione delle prime due parti della raccolta operata in vista dell'edizione accresciuta, in tre parti, della *Lira* del 1614, proprio in quanto destinate all'architettura *in fieri* della *Galeria*. Questa una tavola di corrispondenza tra le due opere (si sono fatti precedere da un asterisco i testi trasmessi anche dall'autografo torinese):²¹

26 lettere), ai quali si sono aggiunti successivamente i ritrovamenti di cui hanno dato notizia CARMINATI 2013, CARMINATI 2016, CARMINATI - MORANDO 2021, IACOVELLA 2021.

19. Per i due manoscritti autografi si veda *supra*, § 1.1, con recupero della bibliografia precedente. Dell'autografo torinese, dopo quella di COLOMBO 1993, ho allestito una nuova edizione critica in LANDI 2017, pp. 171-212.

20. CARMINATI 2022, p. 191 e nota.

21. Si segue, per le *Rime*, la numerazione della *Lira* nell'ed. Slawinski, per la *Galeria* quella progressiva adottata nella presente edizione. Una tavola di corrispondenza tra le due raccolte è anche in LANDI 2019, pp. 41-43 e LANDI 2023, pp. 29-30.

LA PRESENTE EDIZIONE

GALERIA	RIME
<i>PITTURE</i>	
<i>Favole</i>	
81-83	I, <i>Varie</i> , 4-6
<i>Istorie</i>	
* 94	II, 160
* 113	II, 162
114	II, 163
* 115-118	II, 164-167
119-120	II, 168-169
* 121-127	II, 170-176
128	II, 177
* 129-131	II, 178-180
132-134	I, <i>Sacre</i> , 34-36
* 135-139	I, <i>Sacre</i> , 37-41
140	II, 217
<i>Ritratti. Uomini</i>	
* 291	II, 161
* 404	II, 158
* 406	II, 159
410	I, <i>Lugubri</i> , 56
435	I, <i>Amorose</i> , 10
<i>Ritratti. Donne</i>	
523	II, 140
524-525	I, <i>Amorose</i> , 29-30
526	I, <i>Amorose</i> , 32
527	I, <i>Amorose</i> , 31
528-529	I, <i>Amorose</i> , 33-34
<i>SCULTURE</i>	
<i>Statue</i>	
* 547	II, 151
548	I, <i>Varie</i> , 1
550-552	II, 143-145
553	I, <i>Varie</i> , 2
* 558	II, 149
* 559-560	II, 153-154
* 574	II, 152
* 577	II, 157
* 584	II, 155
* 586	II, 156

GALERIA	RIME
<i>Rilievi, modelli e medaglie</i>	
* 600-602	II, 146-148
603-604	II, 141-142
606	I, <i>Eroiche</i> , 20

Quella a cui si assiste è una pratica puntuale di scorporo e successivo trapianto di testi da una raccolta all'altra, per cui il trittico di sonetti su pitture a soggetto mitologico di Cornelio Fiammingo (*Rime* I, *Varie*, 4-6) va ad arricchire la sezione delle *Favole* (81-83), i madrigali in morte di Tiziano e Raffaello (*Rime* II, 158-159) migrano tra i *Ritratti di Pittori e Scultori* (404, 406), il gruppetto di componimenti dedicato al ritratto della propria donna (*Rime* I, *Amorose*, 29-34) viene trasferito nella sottosezione delle *Bellicose e Virtuose* dei *Ritratti* muliebri (524-529), i madrigali sulla *Pietà* e sulla *Notte* michelangeloesche (*Rime* II, 155-156) finiscono nelle *Statue* (584, 586), assieme a quelli su sculture di Venere e Adone (II, 149 > 558), Medusa (II, 151 > 547), Anfione (II, 153-154 > 559-560) e Amore dormiente (II, 143-145 > 550-552), la nutrita sequenza di testi per opere di pittura sacra, spartiti sulla base di una suddivisione di ordine metrico tra prima e seconda parte delle *Rime* (I, *Sacre*, 34-41 e II, 160, 162-180), si ritrova praticamente saldata in unico blocco nelle *Istorie* (94, 113-139), con le stanze per la *Madalena di Tiziano* (II, 217 > 140) a chiudere la sezione, e così via. Va da sé che, a fronte di questo quadro, per i componimenti della *Galeria* ripresi dalle *Rime* possono esistere, in linea di principio, almeno due redazioni d'autore distinte, licenziate a quasi vent'anni l'una dall'altra, mentre per quei testi copiati dalla mano del Marino anche nel manoscritto torinese si dispone in aggiunta di una redazione ulteriore, quella appunto fissata nell'autografo, intermedia fra la lezione di partenza delle *Rime* e quella d'arrivo della *Galeria*. Occorre comunque ricordare però che il testo definitivo delle prime due parti delle *Rime*, poi riprodotto da tutte le ristampe ciottiane della raccolta fino al 1614, anno dell'uscita della *Lira*, ci è restituito non dalla *princeps* del 1602 (= Ve₀₂) bensì dall'edizione veneziana del 1604 (= Ve₀₄), che se ne discosta per un numero ristretto ma comunque significativo di varianti,²² ragion per cui, per questioni di carattere diacronico, di ambedue le edizioni si è ritenuto opportuno tenere conto in apparato.

Analoga la situazione, su altro versante, per i quattro sonetti burleschi pertinenti alla *Murtoleide* reimpiegati nella serie del «Poeta goffo», tra i *Ritratti* della *Galeria* (442-445), per i quali tuttavia, non potendosi rintracciare entro la

22. Vd. a tal proposito *Lira*, III, pp. 207-212, 225-227.

selva davvero intricatissima di manoscritti e edizioni a stampa “alla macchia” che ci hanno tramandato il testo delle *Fischiate* mariniane testimoni sicuramente riconducibili allo scrittoio dell’autore, ci si è limitati qui a registrare in apparato, a generale riscontro della diversa redazione tra le due opere, le sole varianti presenti nella prima edizione postuma della *Murtoleide*, quella datata Francofort, Beyer, 1626 (= Fr₂₆), ma con dati tipografici probabilmente contraffatti.²³

Caso della *Murtoleide* a parte, alla testimonianza degli autografi e delle edizioni mariniane anteriori alla pubblicazione della *Galeria* va affiancata quella della restante tradizione manoscritta e a stampa non controllata dall’autore, il cui scandaglio può rivelarsi talvolta parimenti proficuo per il recupero di eventuali stesure pregresse e varianti redazionali di singoli componenti. È il caso, ad esempio, del celebre sonetto *Movon qui duo gran fabri arte contr’arte* (540), per l’edizione illustrata della *Gerusalemme* tassiana con incisioni su disegni di Bernardo Castello, già stampato tra i corredi paratestuali dell’edizione della *Liberata* uscita a Genova, per Giuseppe Pavoni, nel 1604 (= Ge₀₄); o ancora, del madrigale in lode di Ottavio Rinuccini (425), di cui ci è pervenuta, contenuta in un ampio zibaldone fiorentino, una stesura di mano dello stesso Rinuccini (= F), che con tutta probabilità ne trasse copia direttamente dall’autografo fattogli recapitare dal Marino. Così anche per le stanze della *Madalena di Tiziano* (140), di cui un apografo napoletano (= N) tramanda una versione scorciata, in 12 ottave, forse addirittura precedente a quella inclusa nel 1602 tra i *Madriali e canzoni* della seconda parte delle *Rime*; analogamente, un manoscritto perugino riconducibile all’ambiente accademico degli Insensati (= P) ci consegna una redazione più ampia – 20 ottave contro le 18 delle edizioni a stampa – dell’*Imagine crudele*, ultimo dei *Ritratti* (530).²⁴

23. Al caso della *Galeria*, entro un tentativo di ricostruzione complessivo dell’*iter* redazionale della *Murtoleide*, dedica un paragrafo anche SCHILARDI 2007, pp. 39-43, lavoro sul quale gravano però lacune e imprecisioni da tempo segnalate.

24. Di questi testimoni, tutti utilizzati in apparato, si veda la descrizione fornita *supra*, §§ 1.2 e 2.2. Per il sonetto sulla *Gerusalemme del Tasso istoriata da Bernardo Castello*, processo dal Marino al Castello in una lettera romana del 1603 (L 20), è noto il giudizio ammirato espresso dal Chiabrera in una lettera al pittore dello stesso anno: «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. E secondo me V.S. dee contentarsi di quello, che val per mille» (CHIABRERA, *Lettere* ed. Morando 2003, n. 150, p. 131).

3. *Criteri di edizione*

In mancanza dell'autografo spedito al Ciotti da Parigi nell'estate del 1619,²⁵ le due edizioni uscite a stretto giro dai torchi dello stampatore veneziano tra la fine del '19 e l'inizio del '20 si qualificano giocoforza come testimoni di partenza per ripubblicare il testo della *Galeria* mariniana; senonché non si potrà prescindere dal fatto che, a differenza che per altre opere parimenti pubblicate con il consenso dell'autore (si pensi alla stampa veneziana delle *Rime* o, per restare in anni francesi, alle edizioni parigine della *Sampogna* e dell'*Adone*), per la *Galeria* non si può contare, come si sa, sulla presenza del Marino all'interno dell'officina tipografica del Ciotti né, in definitiva, sulla sua diretta collaborazione con l'editore nella realizzazione del volume. Più che a quella di un originale idiografo, non trattandosi in questo caso di una stampa supervisionata personalmente dall'autore, l'affidabilità testuale della *princeps* Ve₁₉, come pure quella della seconda edizione Ve₂₀, è quindi comparabile semmai a quella di un apografo, per quanto autorevole – se non altro perché esemplato sulla base del manoscritto di mano del Marino entrato in tipografia. Come anticipato (cfr. § 2), la presente edizione si fonda appunto sul testo di Ve₂₀, discostandosene solo in presenza di errori o di lezioni palesemente irricevibili, che si è provveduto a correggere sulla base di Ve₁₉ o, quando condivisi con la *princeps*, congetturamente (cfr. Tavv. I-IV). Diversamente dalle edd. Pieri 1979 e Pieri-Ruffino 2005, che numerano i componimenti per sezioni e sottosezioni, ripartendo ogni volta daccapo e ricorrendo a espedienti alfanumerici per distinguere tra loro i pezzi tematicamente affini disposti in successione, si è scelto di adottare qui la numerazione progressiva, da 1 a 624, per l'intera raccolta.

L'apparato, suddiviso al più in tre fasce distinte, è negativo e fa di norma posto soltanto alle lezioni difformi da quanto compare a testo, a meno che esigenze di chiarezza non consiglino di ripetere anche la lezione del testo critico, nel qual caso delimitata a destra da un segno di parentesi quadra chiusa]. Per ciascun testo, si sono date preliminarmente le sigle dei testimoni utilizzati, specificandone il numero di pagina o di carta, in ordine tendenzialmente cronologico. Una prima fascia di apparato, prevista esclusivamente per i componimenti già pubblicati nelle *Rime* o di cui ci siano pervenuti gli autografi, registra le varianti attestate nella tradizione d'autore che precede l'uscita della *Galeria*, ossia quelle dei mss. M e T e delle stampe Ve₀₂ e Ve₀₄ (incluse le particolarità grafico-fonetice e morfologiche di tali testimoni laddove divergano dalla lezione a testo); una seconda fascia di apparato raccoglie invece le divergenze

25. Cfr. ancora *L* 125 (datata da Fulco alla prima metà di luglio), in parte citata *supra*, p. 59.

testuali più significative riscontrabili tra la prima e la seconda edizione Ciotti della *Galeria*, vale a dire gli errori di Ve₁₉ corretti in Ve₂₀, le poche varianti adiafore di Ve₁₉ rispetto a Ve₂₀ e le lezioni di quest'ultimo giudicate erronee o irricevibili e perciò non accolte a testo (anche quando si tratti di forme e grafie incompatibili con l'*usus scribendi* mariniano, a fronte delle quali la lezione del testo critico, se non è trasmessa da nessuno dei testimoni utilizzati, deve intendersi ricostruita);²⁶ un'ultima fascia di apparato riporta infine le varianti documentate dal resto della tradizione manoscritta e a stampa recensibile all'infuori degli autografi e delle edizioni mariniane che si è scelto di prendere in considerazione in prospettiva redazionale (e cioè i mss. F, N, P e le stampe Ge₀₄, Fr₂₆, Ve₂₇). Le varianti, ciascuna seguita dalla sigla o dalle sigle dei testimoni che la tramandano, sono trascritte diplomaticamente; si è fatto ricorso alle parentesi tonde per lo scioglimento delle abbreviazioni (eccezion fatta per quelle presenti nei titoli e nelle rubriche per nomi propri, appellativi, titoli onorifici e di cortesia, che si sono invece mantenute), mentre le parentesi quadre segnalano le integrazioni, quelle uncinata le espunzioni al testo-base dei manoscritti. Per ciascun verso, le varianti relative alla medesima lezione del testo critico sono separate dalla virgola, mentre il punto e virgola separa le varianti pertinenti a lezioni diverse dello stesso verso. Restano ovviamente escluse dall'apparato eventuali differenze tra i testimoni riguardanti la divisione delle parole, l'uso di compendi e abbreviazioni, l'interpunzione e i segni diacritici, l'oscillazione grafica *u/v* e l'alternanza tra maiuscole e minuscole.

I criteri di trascrizione del testo adottati nella presente edizione si allineano a quelli comuni al progetto complessivo di Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino in corso di pubblicazione per BIT&S e prevedono i seguenti interventi:

- distinzione di *u* da *v*;
- trasformazione di *-ij* in *-i* (*regij* > *regi*);
- resa conforme all'uso moderno di accenti e apostrofi (*nè* > *né*; *cosi* > *così*; *hò* > *ho*);
- eliminazione dell'*h* etimologica (*hebbe* > *ebbe*; *talhor* > *talor*) e, di conseguenza, trasformazione secondo l'uso moderno dei digrammi *ch*, *th*, *rh* (*Christo* > *Cristo*; *Galathea* > *Galatea*; *Rhodope* > *Rodope*); si è provveduto a integrare la *h* nell'interiettivo *oh*, per distinguerlo da *o* rafforzativo del vocativo;

26. Su aspetti e problemi della resa formale nell'edizione dei testi mariniani e sull'opportunità di una procedura parzialmente ricostruttiva mi permetto di rinviare al § III.3 della *Nota al testo* della mia edizione critica delle *Egloghe*.

- sostituzione delle grafie *c'hai, c'hanno* in *ch'hai, ch'hanno*; ovviamente *c'havesse > ch'avesse*;
- trasformazione dei nessi atoni *-ti-* e *-tti-* seguiti da vocale in *-zi-* (*satia > sazia; imperfettione > imperfezione*);
- conservazione del nesso *ci + vocale* (*giudicio*);
- scioglimento della nota tironiana *Ꝣ* in *e* davanti a consonante, *et* davanti a vocale;
- scioglimento delle abbreviazioni e dei compendi senza indicazione;
- conservazione delle grafie etimologiche come *Absalon, absorto, instrutto*;
- conservazione delle geminazioni o scempiature improprie dialettali e in genere di tutte quelle diverse dall'uso moderno (ad es. la *ss* da *x* latina intervocalica, come in *essala, essangue, essercito*, o grafie come *mezo, orizzonte, rozo*);
- conservazione della *i* dopo *g* palatale (*leggiero; malvagie; Ruggiero*);
- abbassamento delle maiuscole a inizio verso;
- abbassamento delle maiuscole enfatiche, tranne che in nomi propri, personificazioni, antonomasie; nel caso di nomi propri scritti interamente in maiuscolo nella stampa, si è optato per la resa in maiuscoletto con la sola iniziale maiuscola;
- separazione di preposizioni articolate, congiunzioni, avverbi che nella stampa presentano scrittura sintetica senza raddoppiamento fonosintattico (*dela > de la; nele > ne le; accioche > acciò che; apena > a pena; apunto > a punto; giamai > già mai*); si sono unite graficamente le preposizioni articolate formate con gli articoli *i* e *gli* (*a i > ai; da gli > dagli*); si è distinto *poiché* con valore causale da *poi che* con valore temporale;
- ammodernamento dell'interpunzione; il discorso diretto è stato segnalato dai trattini lunghi (-[...] -).

Prospetto delle sigle dei testimoni utilizzati in apparato

1. *Manoscritti*

- M Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Belgioioso, cart. 273, fasc. I
T Torino, Biblioteca Reale, Varia 288.15
F Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 249
N Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XIV D 2
P Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, H 23 (538)

2. *Stampe*

- Ve₁₉ *La Galeria*, Venezia, Ciotti, 1620 [ma 1619]
Ve₂₀ *La Galeria*, Venezia, Ciotti, 1620
Ve₀₂ *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602
Ve₀₄ *Rime*, Venezia, Ciotti, 1604
Ge₀₄ Tasso, *Gerusalemme liberata*, Genova, Pavoni, 1604
Fr₂₆ *Murtoleide*, Francofort, Beyer, 1626
Ve₂₇ *Lettere*, Venezia, Baba, 1627
Ve₂₈ *Lettere*, Venezia, Sarzina, 1628

LA GALERIA
DEL CAVALIER MARINO
DISTINTA IN
PITTURE E SCULTURE

A CHI LEGGE¹

[1] Perché non paia altrui strano il mancamento di questo libro tanto nelle *Favole* e nelle *Istorie*,² dove molte e delle più notabili se ne tacciono, quanto ne' *Ritratti*, tra' quali d'alcuni personaggi si fa menzione e d'altri no, il che potrebbe per avventura essere imputato o ad imperfezione o a parzialità, è da sapere che l'intenzione principale dell'autore non è stata di comporre un museo³ universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla Pittura e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche secondo i motivi poetici che alla giornata gli son venuti in fantasia; [2] né di fare elogi distinti a tutti coloro che sono degni di loda, ma di celebrare gli uomini più illustri dell'età antica, o de' moderni solamente i morti, o de' vivi appena alcuni precipi da lui domesticamente conosciuti, et alquanti suoi cari e particolari amici,⁴ i quali, per avere esposte le loro fatiche alla publica luce, sono noti per fama, e le cui imagini gli sono state in effetto da essi medesimi donate.⁵ [3] E se bene di questi pare che molti ve ne manchino, vuolsi nondimeno considerare che parte di essi ne

Ve₁₉ (cc. a5v-a6r), Ve₂₀ (cc. A5v-A6r)

8 ala giornata Ve₂₀ 13 di questi] di queste Ve₁₉ Ve₂₀; pare] par Ve₁₉

1. *A CHI LEGGE*: l'anonima nota editoriale sarà da attribuire a Marino.

2. *Favole e ... Istorie*: miti pagani e storie bibliche.

3. *museo*: allusione al Museo di Paolo Giovo (1486-1551) e alla doppia serie di *Elogia* (1546; 1551), "traduzione letteraria" del Museo. Sui rapporti fra il ritratto e i generi dell'elogio e della biografia cfr. CASINI 2004; su Giovo e le arti figurative, GIOVIO, *Scritti d'arte* ed. Maffei 1999; su Marino lettore di Giovo, DIONISOTTI 1995; BESOMI 1988; CARUSO 1991.

4. *solamente i morti, o de' vivi ... amici*: l'elogio, genere commemorativo, ammette i vivi solo in via eccezionale, anche se proprio Giovo aveva inteso scrivere un libro di *Elogia* di persone vive, mai tuttavia realizzato: «Quum iam confecto priore volumine, quo fato functorum imagines continentur, ad secundum non invita Minerva pervenerim (id enim de vivis erit) [...]» (GIOVIO, *Elogia* 1546, c. 77r).

5. *imagini ... donate*: i ritratti (lat. *imagines*). Marino aveva annunciato «un libro che son per mandar fuori, intitolato *L'Imagini*» in una lettera a Ferrau Fenzoni del 30 ottobre 1610 (in GIAMBONINI 1988, p. 314). L'anno successivo avrebbe pubblicato diversi componimenti nella Parte terza del *Gareggiamento poetico* (1611), intitolata *L'Imagini*, quasi tutti confluiti successivamente nella *Galeria*. V. tuttavia l'Introduzione, p. 13.

15 sono stati da lui lodati in altre opere già stampate,⁶ e parte ancora ne saranno
aggiunti in questa di mano in mano nelle seguenti impressioni, quando uscirà
poi istoriata et ornata di figure, poiché non si è potuto al tutto supplire appieno
in una volta.⁷ [4] Nel rimanente troppo farebbe chi volesse far minuto e diffuso
20 catalogo di tutte quante le persone segnalate che in questo nostro secolo fio-
riscono, il quale ben si sa quanto abondi di signori, di dame e di virtuosi,⁸ i cui
nomi son meritevoli di essere ammessi in qualsivoglia onorata memoria. [5] A
lui basta per ora avere accennato il suo pensiero; oltre che ha voluto anche la-
sciar qualche luogo vòto agli altri begl'ingegni che verranno, i quali forse, con
25 migliore stile e con concetti più arguti, occupando i soggetti non tocchi, adem-
piranno il suo difetto.

20 il quale] il qual Ve₁₉ 23 altri] alrti Ve₁₉

6. *in altre opere già stampate*: i componimenti encomiastici delle *Rime* (1602) e della *Lira* (1614), ma anche il *Tebro festante* per Leone XI (pubbl. 1608), il *Ritratto* per Carlo Emanuele di Savoia (1608), il *Tempio* per Maria de' Medici (1615) e gli *Epitalami* (1616).

7. *istoriata et ornata di figure*: secondo il progetto iniziale, poi abbandonato.

8. *di signori, di dame e di virtuosi*: di nobiluomini, nobildonne e letterati o artisti.

LE PITTURE
PARTE PRIMA DISTINTA IN
FAVOLE, ISTORIE, RITRATTI E CAPRICCI

ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNOR GIO. CARLO DORIA¹

[1] Iefte capitano ebreo (come si legge nel sacro Libro de' Giudici), guerreggiando con gli Ammoniti, promise in voto a Dio, purché gliene facesse riportar vittoria, d'offerirgli in sacrificio qualunque cosa nel suo ritorno primieramente gli si fusse fatta incontro.² [2] Or mentre trionfante dopo la pugna se ne ritornava alle patrie case, una sua graziosa et unigenita figliuoletta, lume degli occhi suoi, sostegno della sua vecchiezza, delizia della sua famiglia e speranza della sua posterità, venne ad incontrarlo.³ Et il misero, ma troppo religioso padre,

Ve₁₉ (cc. a2r-a5r), Ve₂₀ (cc. A2r-A5r)

1. Lo schema della dedica a Giovan Carlo Doria (Genova 1576-1625) ricalca il modello che è già delle dediche delle tre *Dicerie sacre*: 1. aneddoto biblico (o mitologico); 2. paragone con l'autore e con l'opera; 3. offerta dell'opera al dedicatario. Su Doria, la sua famiglia, i rapporti con gli artisti, la sua quadreria e l'Accademia del Disegno da lui promossa si veda FARINA 2002, in particolare le pp. 41-51 per i rapporti con Marino, forse iniziati già a Napoli, dove il Doria risiedette negli ultimi anni del Cinquecento (FARINA 2002, pp. 41-42, su indicazione di Giorgio Fulco). I soggiorni genovesi di Marino nel 1608 e nel 1612-1613 valsero a rinsaldare il rapporto, mantenuto poi vivo durante il soggiorno parigino (cfr. il § 3 con l'annotazione relativa) fino alla dedica delle *Pitture*. Di Marino il Doria possedeva un ritratto di Castellino Castello, allievo di Giovan Battista Paggi, descritto come «non finito» nell'Inventario A del 1617 (FARINA 2002, pp. 77, 192) e ricordato in una proposta di Gio. Andrea Rovetti (*Al Sig. Cavalier Gio. Battista Marino. In occasione di veder fare il suo Ritratto dal Sig. Castellino Castello*, «Di chiuder bramo alteramente humile») con risposta di Marino («L'immagine di me caduca, e vile») in ROVETTI, *Mormorio d'Elicona* 1625, pp. 337-338 (i due sonetti, segnalati in VAGANAY 1908, p. 933; GIAMBONINI 1993, p. 119; e FARINA 2002, p. 72, sono editi in *Lira*, II, p. 72, e in PFISTERER 2013, pp. 455-456). È stato suggerito che il ritratto del Louvre, in deposito a Lione, Musée des Beaux-Arts, possa essere attribuito al Castellino o a Giulio Maina (JULLIAN 1957-1961; Pieri-Ruffino 2005, cat. 45; ALONZO 2010, pp. 297-298 - cfr. 433); il distico latino in calce al ritratto tuttavia - a meno che non si tratti di aggiunta successiva - allude a un estinto: «Suspice carminibus rapientem corda Marinum, | Sedis Olympicae spiritus ille fuit».

2. *Iefte ... incontro*: «Si tradideris filios Ammon in manus meas, quicumque primus fuerit egressus de foribus domus meae mihi que occurrerit revertenti cum pace a filiis Ammon, eum holocaustum offeram Domino» (Id 11:30-31).

3. *Or mentre ... incontrarlo*: «Revertente autem Iephte in Maspha domum suam, occurrit et unigenita filia sua cum tympanis et choris; non enim habebat alios liberos» (Id 11:34).

quantunque intenerito dall'amore e ritenuto dalla pietà, volse nondimeno più tosto consentire al doloroso olocausto dell'amata et unica verginella che rompere l'osservanza del fatto giuramento.

10 [3] Anch'io, essendo questi anni passati in gran conflitto di fortuna daagliarda persecuzione di nemici combattuto, la cui malignità non cessava con fiere calunnie di darmi duri et infaticabili assalti, proposi fra me stesso, per essere stato in que' travagli dalla cortesia di Vostra Signoria Illustrissima aiutato
 15 molto, di porgerle (se mai ne fossi riuscito vincitore) in segno di gratitudine qualche dono.⁴ [4] E se bene non subito dopo l'aver con l'armi della virtù e della innocenza onorevolmente superata l'avversità posi in effetto questa determinazione, distratto da altri affari, ecco pur finalmente che, ritirato da così lunga guerra, non nella patria, ma nella real casa di Francia, la prima cosa che mi si
 20 presenti innanzi⁵ è un'opera di Pitture, molto proporzionata a Vostra Signoria Illustrissima, la qual tanto se ne diletta, che non solo con magnifiche spese ne ha gran quantità accumulata de' più eccellenti maestri del mondo, ma, per nutrire questa bell'arte, con la raccolta di diversi giovani studiosi ne ha stabilita un'Accademia nella propria casa.⁶ [5] È figliuola (si può dir) mia, per esser parto
 25 del mio ingegno; giovane, poiché non è gran tempo che la composi;⁷ vergine, come quella che per l'addietro non fu mai ancora esposta alle pubbliche stampe;⁸ bella e cara, se non per la perfezione dello stile, almeno per l'eccellenza della materia, contenendo in sé le lodi di molti personaggi illustri.

4. *Anch'io, essendo questi anni passati ... dono*: probabile allusione al lungo imprigionamento subito a Torino (1611-12), cui Marino fa riferimento subito dopo, e più in generale al sempre incombente pericolo dell'Inquisizione (cfr. CARMINATI 2008). Nel luglio o agosto del 1612, non appena uscito di prigione, Marino aveva immediatamente ristabilito i contatti con Gio. Carlo Doria tramite Bernardo Castello (L 70) e nel 1615 aveva prontamente comunicato al Doria e al Centurione, futuri dedicatari della *Galeria*, l'avvenuto passaggio in Francia (CARMINATI 2012, pp. 333-335).

5. *che mi si presenti innanzi*: inizia il paragone fra l'opera e la figlia di Iefte.

6. *un'Accademia nella propria casa*: l'Accademia del Disegno ospitata nel Palazzo Doria di Via Chiossone, distrutto nell'ultima guerra mondiale (cfr. BOCCARDO 1997a, pp. 34-35; BOCCARDO 1999; BOCCARDO 2001; FARINA 2002; FRASCAROLO - SANGUINETI 2018).

7. *non è gran tempo che la composi*: il primo progetto dell'opera risaliva al 1609, ma prevedeva una raccolta di soli «ritratti, ciascheduno col suo elogio, intitolata la *Galeria*» (L 53); l'anno successivo il titolo previsto era forse diventato *L'Imagini* (GIAMBONINI 1988, p. 314: cfr. anche «A chi legge», p. 79, nota 5); nel 1613 la *Galeria* è detta «opera nuova» (L 60, erroneamente datata «1610»: cfr. CARUSO 2019, p. 21). L'opera dovette assumere la propria fisionomia definitiva negli anni 1617-1619.

8. *mai ancora esposta alle pubbliche stampe*: s'intende in quanto opera a sé.

[6] Questa sopra l'altare della vera gloria, purificata dal fuoco del mio vivo affetto, consacro e sacrifico io⁹ a Vostra Signoria Illustrissima quasi a mio terreno nume, e la priego a gradire non tanto la qualità della vittima, quanto la divozione del dedicatore, con questa differenza di vantaggio:¹⁰ che quella fanciulla da dispietato coltello cadde svenata et uccisa; ma questa, dalla sua pietosa protezione sostenuta, è per vivere vita immortale. E senza più a Vostra Signoria Illustrissima bacio reverente le mani. 30 35

Di Parigi, a dì 16 novembre 1619.

Di Vostra Signoria Illustrissima

Devotissimo servitore
Il Cavalier Marino.

33 cadde| cade Ve₁₉

9. *consacro e sacrifico io*: formulazione enfatica, con «io» posposto in contrapposizione a Iefte.

10. *di vantaggio*: in più (fr. *davantage*).

FAVOLE

Come già accennato nell'Introduzione, la sezione delle «Favole» non è il nucleo originale della *Galeria*. È solo a partire dalla tarda estate del 1612 che le «Favole» prendono a essere la componente prima e principale della raccolta e l'unica per la quale fossero previste incisioni tratte da disegni – più raramente da dipinti – appartenenti a Marino o comunque da intendersi come suoi in assenza di indicazione contraria. Oggetto di ammirazione e di lode diventa così l'opera dei pittori, nella grande maggioranza contemporanei del poeta e, in più di un caso, amici o conoscenti suoi. Prevalgono i soggetti amorosi, conformemente a quanto Marino raccomandava all'atto della committenza.

L'«A chi legge» della *Lira* del 1614, nell'annunciare *La Galeria* ritenuta allora prossima alla stampa, specificava che «le Favole sono le più notabili, cavate da' Poeti Greci e Latini». L'ordine non è né genealogico-esiodico, né strettamente tematico “a catena” sul modello delle *Metamorfosi* ovidiane. Il poema di Ovidio è tuttavia quasi sempre ravvisabile nell'allusione a singoli episodi e in riprese testuali esplicite. Né solo l'originale: sono evidenti i richiami, saltuari ma precisi, alla traduzione dell'Anguillara, testo costantemente presente sullo scrittoio di Marino. Sarà poi opportuno rammentare l'“Ovidio figurato” nelle 150 incisioni dei *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum libri quindecim* (1606) di Antonio Tempesta, che fu tra le probabili fonti d'ispirazione per il progetto mariniano di un libro di «favole» illustrate.

I nuclei tematici, ancorché riconoscibili, non sono definiti nettamente, e i trapassi da un nucleo a quello successivo obbediscono a un'“arte della transizione” condotta per analogia o per contrasto o anche attraverso richiami poco appariscenti, talora quasi impalpabili, come la ripresa di un artificio retorico, la somiglianza tra due formulazioni sintattiche, una mera eco lessicale. Si indovinano poi ragioni di gusto personale, ravvisabili perlopiù nelle numerose apostrofi rivolte ai pittori lodati ma non sempre identificabili o ricostruibili per la reticenza imposta dal genere: nelle «Favole», diversamente dalle «Istorie», non vi sono riferimenti né al possessore dell'opera lodata, tacitamente identificato col poeta medesimo, né conseguentemente alla sede dove l'opera fosse conservata. Può servire come esempio la sequenza dei primi sette componimenti. *Venere in atto di disvelarsi a Marte di Giacomo Palma* (1) è avvio conforme alla predilezione di Marino per i soggetti schiettamente erotici. *A Venere principium*, dunque, e nei sei componimenti successivi il soggetto passa, anzi quasi scivola senza parere dal trionfo marino della dea dell'amore (2) ad Amore innamorato di Psiche (3) e successivamente ad Adone (4-7), *Veneris amasius* per eccellenza; e al soggetto di Adone si allude già nel componimento del trionfo marino (2) tramite la perifrasi «la bella dea che 'nsanguinò la rosa», con la quale si evoca il momento in cui Venere, nell'accorrere trafelata in soccorso di Adone ferito a morte, urta il piede contro la spina e tinge così la rosa del proprio sangue. Nel primo componimento è inoltre celato un complimento al dedicatario delle *Pitture*, Giovan Carlo Doria, se è vero che il soggetto di Venere che appalesa le proprie bellezze a Marte era già di un dipinto donato a suo tempo

da Marino al nobiluomo genovese (L 133). Il rammentare sul bel principio della *Galeria* un quadro già appartenuto al poeta, quindi offerto con amabile *largesse* al nobile dedicatario dell'opera, ha l'aria di un omaggio arguto – quasi una strizzata d'occhio – cui non sarà stata estranea una punta di elegante degnazione.

Le sequenze tematiche di immediata evidenza sono quelle riferite al singolo personaggio: oltre a Venere, basti rammentare Narciso (8-11, con prevedibili arguzie sul tema dello specchio e con un'appendice dedicata alla spasimante Eco, 12), Apollo (41-48), Ercole (57-60), Orfeo (65-68). Personaggi diversi sono talora posti gli uni accanto agli altri in ossequio a una precisa circostanza. I dipinti contigui di Cefalo e Aurora, Endimione e Diana, Salmace con Ermafrodito (13-16) rappresentano altrettanti episodi di seduzione per iniziativa del personaggio femminile. La serie Europa, Danae, Leda e Calisto (33-36) potrebbe agevolmente essere collocata sotto la rubrica "amori di Giove". Accomuna Calisto, Filomela («Filomena» nel testo), Arianna e Siringa (36-40) non tanto la metamorfosi – che a rigore escluderebbe Arianna – quanto piuttosto il registro intonato al lamento per la loro condizione, che nell'ultimo componimento della serie (40) si muta in lamento di Pan per la perdita di Siringa e consente così una transizione per analogia di tono alla successiva serie di Apollo (41-48), i cui tre primi componimenti evocano il disappunto e la mestizia del dio per l'obbligo di accudire le greggi (41), per la trasformazione di Dafne (42) e per la morte di Giacinto (43). Ancora: le Muse che sconfiggono le Pieridi nel canto (50) sono visitate in Elicona da Pallade Atena (51), la quale è subito dopo ritratta in due soggetti in cui figura l'arte, di cui è protettrice, della tessitura: mentre impedisce alle Parche di troncare il filo della vita (52) e mentre vince in gara Aracne (53); dopodiché i due componimenti successivi sono dedicati, per associazione ovvia – ancorché non dichiarata – con la dea, a Medusa (54-55), e quello seguente a Cadmo in lotta con il drago (56), i cui denti egli seminò nella terra per farne nascere guerrieri e popolare Tebe (ancora dietro consiglio di Atena: fatto non ricordato, ma ben presente a chiunque avesse una benché minima infarinatura di mitologia antica). Si tratta, come si vede, di vincoli assai blandi, aperti a intrecci e parziali sovrapposizioni di trame già di per sé assai variegata e non scevri di meccanismi allusivi che paiono affidarsi alla capacità mnemonico-associativa del lettore. Infine, in una forma pur sempre atta ad ammettere deroghe e variazioni, si riconoscono in certi raggruppamenti più ampi i criteri organizzativi tipici dei mitografi tardo-antichi e rinascimentali. La serie dei personaggi maschili (8-26) che segue ai componimenti 1-7 comprende Narciso (con Eco), Cefalo, Endimione, (Salmace con) Ermafrodito, Meleagro, Atteone, Ganimede, Arione, Leandro, Aci (con Galatea), con qualche sporadica propaggine nei componimenti successivi (43 Giacinto, 65-68 Orfeo, 81 Fetonte). Ora tale elenco, convenientemente arricchito, riprende in buona sostanza quello che il mitografo tardo-antico Igino descrive nelle sue *Fabulae* come «Qui ephebi formosissimi fuerunt» (*Fab.* 271). Altrettanto influenti appaiono repertori più recenti. Opere fortunatissime come la *Polyanthea* di Domenico Nani Mirabelli, l'*Officina* di Jean Tixier de Ravisi (Giovanni Ravasio Testore), il *Theatrum humanae vitae* di Theodor Zwinger il Vecchio, periodicamente ristampate in tutta Europa a partire dalle rispettive *principes* del 1503, del 1520 e del 1565, o ancora *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) di Tommaso Garzoni organizzano lo scibile umano in categorie trasversali esemplari e hanno pertanto importanza per la *Galeria* nel suo complesso. Più specificamente, opere mitografiche di vasta erudizione come il *De deis Gentium* di Lilio Gregorio Giraldi (1548) e le *Mythologiae* di Natale Conti (1568) o, su di un piano più divulgativo e specificamente rivolto anche agli artisti, *Le imagini de i dei degli antiqui* (1556) di Vincenzo Cartari fanno da sfondo ai criteri organizzativi delle «Favole», mentre un'opera come

l'*Iconologia* (1593¹, 1603²) di Cesare Ripa, per via dell'ordinamento alfabetico e del forte indirizzo allegorico-simbolico, avrà da parte sua sollecitato la *vis* interpretativa del poeta.

Nella parte conclusiva, in omaggio a Virgilio e ad Ariosto, si interrompe momentaneamente la sequenza dei miti antichi per accogliere componimenti su Didone ed Enea (76), Ruggiero e Bradamante (77) e Angelica (78-80). Quindi - caso unico nelle «Favole», composte per il rimanente di componimenti inediti - vengono recuperati dalle *Rime* del 1602 *Il precipizio di Fetonte* (81), *Il giudizio di Paride* (82) e il *Banchetto in un giardino* (83) ascritti a un non meglio identificato «Cornelio Fiammingo»: tutte opere già appartenute al primo signore di Marino, Matteo di Capua principe di Conca, scomparso nel 1607.

Venere in atto di disvelarsi a Marte
di Giacomo Palma

Copri, Ciprigna, copri
le belle membra ignude,
che quanto più si chiude
amorosa beltà, più si desia;
né d'uopo fia, per crescer esca al foco 5
del tuo caro diletto,
di più lascivo oggetto.
Sì, sì: l'opra è del PALMA, e tu la scopri
per palesar, sì come grata a lui,
ne le vergogne tue gli onori altrui. 10

T (c. 16r), Ve₁₉ (I, p. 1), Ve₂₀ (I, p. 13)

tit. di mano del Palma T 9 per dimostrar T

Madrigale: abbC(c₅)DeeAFF. La bellezza di Venere (*Ciprigna* 1) sarà tanto più attraente quanto meno ostentata: di qui, a dispetto del titolo («Venere in atto di disvelarsi a Marte»), l'esortazione a coprire le proprie membra dinanzi al divino amante, peraltro già sedotto (5-7); segue però il pronto ricredersi del poeta (*Sì, sì* 8) e il riconoscere nella dea che mostra la propria beltà ritratta (*e tu la scopri* 8, in risposta all'iniziale *Copri ... copri* 1) il desiderio di palesare la maestria dell'artista, con paradossale simbiosi di *vergogne* (della dea) e *onori* (del Palma).

Oltre alle consuete fonti antiche (per es. Omero, *Od.*, VIII 267-366; Ovidio, *Met.*, IV 171-189) e moderne (fra le altre LORENZO DE' MEDICI, *Furtum Veneris et Martis*; BRACCIOLOINI, *Scherno degli dei*, II 4) che narrano gli amori di Venere e Marte sul letto nuziale di Venere e Vulcano, Marino sembra alludere al dipinto di Aezione delle nozze di Rossane e Alessandro descritto da Luciano, *Herod.* 4-6: già modello al *Marte e Venere* di Botticelli (per cui cfr. 5) e agli affreschi del Sodoma alla Farnesina. Numerosi i passi tematicamente affini in poeti ben noti a Marino: PONTANO, *De amore coniugali*, II 13 1-3: «Age, Lisa, tuas absconde papillas; | [...] | Lisa, tege, en tege, Lisa, tuas»; ID., *Hendecasyllabi seu Baiiae*, I 4 1 e 16-17: «Praedico, tege candidas papillas | [...] | Quare aut contege candidas papillas, | Et pectus strophio decente vesti» (in PONTANO, *Carmina* ed. Oeschger 1948, pp. 166-167, 282); SCALIGERO, *Poem. omnia* 1600, I, p. 460: «Marmoreas pande papillas. | [...] | His captum teneas dea, | Caetera tege, contege, | Ne captus peream miser» (vv. 1 e 7-9); tra i quali merita particolare attenzione l'apostrofe a Cupido in un madrigale di Carlo Fiamma in *Gareggiamento poetico* 1611, II, c. 114v, nella sezione tematica intitolata «Seno scoperto»: «Copri, fanciullo, ah copri | quello, che sveli altrui, vago thesoro, | [...] | ben troppo incauto scopri | le bellezze divine» (1-5). Marino stesso inserisce l'episodio in *Ad.*, VII 191-228 attraverso l'espedito di un poemetto eroicomico (*Le vergogne del cielo*) attribuito a Pasquino e

recitato da Momo (i vv. 2 e 10 sono ripresi e adattati in *Ad.*, VII 222: cfr. RUSSO 2019, p. 108). Il madrigale per Palma sostituì verosimilmente quello per Ferrau Fenzoni – per un analogo *Venere e Marte?* – che nel 1613 Marino dichiarava voler porre in testa alla *Galeria* (cfr. 13).

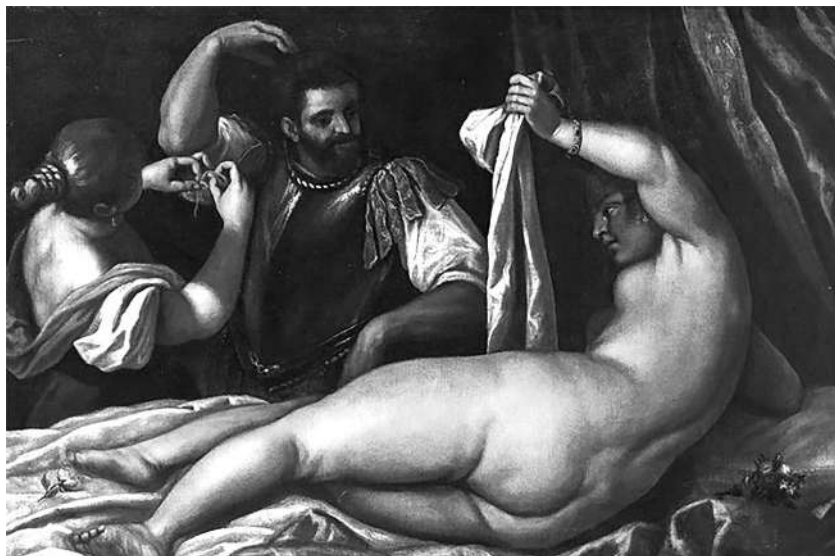


FIG. 1.1

L'opera di Giacomo Palma il Giovane (Venezia 1548-1628) dovette essere tra le scoperte fatte da Marino nel corso del soggiorno veneziano del 1601-2. Il dipinto ritrovato e segnalato da RUSSO 2019, pp. 115-116 e 258 [FIG. 1.1], battuto a Roma da Christie's il 7 aprile 1987, lotto 124 e probabile copia di un originale perduto, ritrae con precisione la scena descritta nel madrigale. Del soggetto sopravvivono tuttavia diverse versioni che possono avere qualche rapporto sia con Marino, sia con Gio. Carlo Doria. Nel 1615 Marino accusava ricevuta allo stampatore Giovan Battista Ciotti di «tre schizzi del signor Palma», definendoli bensì «bellissimi», ma non della misura richiesta: particolare che, insieme con la data, lascia inten-



FIG. 1.2

dere che dovessero fungere da modelli alle incisioni originariamente previste per la *Galeria* (L 113). È incerto se fra questi fosse il disegno a penna di *Venere e Marte*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings (MASON RINALDI 1973, cat. 16), nel quale un amorino, non una ninfa, aiuta Marte a spogliarsi [FIG. 1.2]. Pressoché coeva dovrebbe essere la trascrizione del componimento nel ms. T (LANDI 2017). Quando, pubblicata l'opera, Marino prese a ordinare dipinti per la *Galeria* che aspirava ad allestire in Napoli,

fece richiesta al Palma – tramite sempre il Ciotti – di due «quadretti in tela», nel secondo dei quali aveva «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»; il prezzo, «per essere i quadri piccolli», stimava «una dozzina di ducatonì il pezzo» (L 133). Il dipinto richiesto al Palma doveva avere dimensioni minori ma «con le medesime figure nella medesima attitudine» rispetto a un quadro già in suo possesso, ma «al presente [...] in potere dell'illustrissimo signor Giovan Carlo Doria, che mel dimandò ed io glielo donai» (L 133). L'inventario Doria, *post* 1617-1621, registra effettivamente «[590] Una Venere e Marte e Cupido del Palma [scudi] 50» (FARINA 2002, p. 204): non figurando esso nell'Inv. A del 1617, ciò confermerebbe secondo FARINA 2002, p. 81, nota 322, che il dono del quadro dovette avvenire «non lontano dalla dedica del novembre 1619 a Giovan Carlo». Nel 1621 Marino ricevette un quadro dal Palma di cui non si conosce il soggetto (L 162); certo è che, nell'elenco dei beni stilato dopo la sua morte, figuravano «du' altri quadri grandi di Venere, et Marte senza Cornice» (FULCO 2001a, p. 86).

Il *Venere e Marte* di Malibu, Paul Getty Museum, a lungo ritenuto il dipinto cui Marino avrebbe fatto allusione nella *Galeria* (MASON RINALDI 1984, cat. 141; CARUSO 2002; Pieri-Ruffino 2005, cat. 1), presenta somiglianze con il disegno di Londra per via dell'amorino che scioglie il calzare a Marte, ma differenze rispetto sia alla descrizione nella lettera («Marte, che si fa spogliar l'armatura da una ninfa», L 133), sia al testo del madrigale (PFISTERER 2013, pp. 438-439; RUSSO 2019, pp. 115-116, con richiamo ad altre opere del Palma sul medesimo soggetto).

Per Palma il Giovane v. anche 5, 104, 105, 121, 413.

Venere assisa in una conca
di Bernardo Castello

Oh come in vaga conca
siede lieta e vezzosa
la bella dea che 'nsanguinò la rosa!
La tua mercé, CASTELLO, io la vagheggio
senza alcun'ombra o velo, 5
più bella in mar, che 'n cielo;
anzi, fatta immortale anco la veggio
più ne la tela tua,
che ne la sfera sua.

T (c. 16v), Ve₁₉ (I, p. 2), Ve₂₀ (I, p. 14)

tit. di Bernardo Castelli T

Madrigale: abBCddCee. Venere, nata dalla spuma marina e assisa in graziosa conchiglia (*vaga conca* 1), approda nuda (*senza alcun'ombra o velo* 5) all'isola di Cipro, mostrandosi *più bella in mar, che 'n cielo* 6, e *anzi, fatta immortale* 7 più per l'abilità del pittore che non per l'ascesa al terzo cielo.

La nascita di Venere è già evocata in *Rime marittime*, 4 1-4: «Non così bella mai [...] | [...] uscìo talvolta | la sua conca rotando Citerea» (Pieri 1979, II, p. 3), mentre la perifrasi *la bella dea che 'nsanguinò la rosa* 3 allude alla versione del mito di Adone secondo la quale Venere, accorrendo presso l'amante ferito a morte, avrebbe urtato il piede contro la spina della rosa che, sino a quel momento candida, si sarebbe allora tinta del suo sangue (cfr. H. W. Roscher, *Adonis*, in ROSCHER 1884-1937, I, col. 73; VESCOVO 1997). L'assenza dell'*ombra* (5) pare riferirsi alle nubi di Lucrezio, *De rer. nat.*, I 6 («te, Dea, te fugiunt [...] nubila caeli»), e l'assenza del *velo* 5 alla nudità della dea prima che le accorrenti Ore l'avvolgano nel manto (come in ps.-Omero, *Ad Afr.*, II 5-6; POLIZIANO, *Stanze*, I 101 7-8; un'immagine analoga, ma riferita a Diana, già in *Rime marittime*, 43 5-8: «Rimira, ignuda e senza nube alcuna, | [...] tra le ninfe del ciel danzar la Luna»). In rapporto al complimento della chiusa, cfr. la lettera da Ravenna del 12 giugno 1607 per un disegno di Ferrau Fenzoni: «Basti dire che da ciascuno sono stati stimati Marte e Venere assai più belli nel foglio di v. s. che non sono nelle loro proprie sfere» (in GIAMBONINI 1988, p. 314).

Bernardo Castello (Genova 1557-1629) entrò in contatto con Marino a Roma, dove lavorò negli anni 1600-1605 a fasi alterne. Una tela raffigurante il trionfo marino di Venere, annunciata (L 22, 23) e inviata a Marino nel 1603, giunta al poeta danneggiata (L 24) e fatta pertanto ritoccare dal Cavalier d'Arpino (L 25, 26), fu sostituita l'anno successivo con una replica (L 28, 29, 31). Come ha osservato Pieri 1979, II, p. 4, *io la vagheggio* 4 richiama la lettera in cui Marino, costretto a letto per un'indisposizione, scrive a Castello di trovare «con-

solamento e refrigerio» nella vista della *Venere*, «la quale mi ho fatta portare a riscontro del letto e tutto il dì la vagheggio» (L 26). In L 60 – edita congetturalmente da Guglielminetti come del 1610, ma con la successiva L 61 sicuramente del 1613 e da porsi pertanto fra L 76 e L 77 (CARUSO 2019, pp. 19-22) – Marino chiedeva al Castello «due disegnotti, ma fatti con isquisita diligenza o in carta turchina, o come a lei più piacerà, per porli in un libro a mia scelta. In uno vorrei una *Galatea sopra un dolfino*, in un altro quella medesima *Venere assisa in una conca marina*, secondo il quadro ad olio ch'ella mi mandò [cfr. L 24 e 31]. Mando la misura del foglio e per qual verso hanno da andar le figure» (probabilmente in modo analogo a quello utilizzato per altre richieste simili: cfr. CARMINATI 2019, pp. 99 e 257). Marino anche allegava «alcune poche poesie sopra alcune delle sue [del Castello] opere istesse», destinate alla «*Galeria*, opera nuova», nella quale si sarebbe fatta menzione «anche d'altri quadri fatti da V. S., secondo la nota ch'io ne presi quando fui costì» (L 60). Se la datazione al 1613 è corretta, «costì» alluderà al soggiorno genovese di Marino, avvenuto tra la fine del 1612 e l'inizio del 1613 (cfr. GIAMBONINI 1988, p. 315). La richiesta è poi precisata («in carta turchina, illuminata di biacca», L 61) e più volte reiterata: cfr. L 78 («Le favole che mi mancano sono *Venere in mare*, *Europa* [33] e *Narciso* [8]»), L 79 e L 81, lettere tutte congetturalmente datate al 1613. Anche nel ms. T il madrigale è trascritto al seguito di 1 (LANDI 2017). ERBENTRAUT 1989, cat. 103V e 104V, dichiara irreperiti sia il dipinto, sia il disegno.

Per Bernardo Castello v. anche 8, 9, 33, 95, 112, 240, 295, 414, 540.

Amore con Psiche
di Pietro Malombra

L'ardente e viva luce
con cui d'Amor la bell'amante e cara
de la stagione oscura
la profonda caligine rischiara,
per lo tuo stil sì pura, 5
MALOMBRA mio, riluce,
che son l'ombre da lei sgombrate e rotte
non men del nome tuo, che de la notte.

Ve₁₉ (I, p. 2), Ve₂₀ (I, p. 14)

7 sgombrate Ve₁₉

Madrigale: aBcBcaDD. Nell'attimo culminante dell'episodio di Apuleio (*Met.*, IV 28-VI 24) Psiche, *d'Amor la bell'amante e cara* 2, accosta - a dispetto della proibizione - la lucerna al volto dell'ignoto giovane assopito e vi riconosce i tratti di Amore. *L'ardente e viva luce* 1 che illumina così il cuor della notte (3-4) è resa ancor più vivida dall'arte di Malombra (5-6), per cui le tenebre evocate antifrastricamente dal *nome* 8 (che vale perciò anche 'rinomanza', 'fama') sono parimenti scacciate e vinte (*sgombrate e rotte* 7).

La novella di Amore e Psiche è ripresa e sviluppata in *Ad.* IV. Oltre al commento di Emilio Russo (I, pp. 389-515), si veda BESOMI 1975 e il commento dello stesso in *L'Adone* ed. Pozzi, II, pp. 262-299.

Di Pietro Malombra (Venezia 1556 - 1618), conosciuto da Marino durante il soggiorno veneziano del 1601-2, Carlo Ridolfi rammenta «fregi per camere» su temi mitologici in palazzi veneziani e in particolare quelli «in casa Gradenigo [...] degli amori di Psiche» (RIDOLFI, *Meraviglie dell'arte* 1648, II, p. 157). Nell'autunno del 1609 Marino, da Ravenna, faceva chiedere a Malombra dal Ciotti un quadro «o altro capriccio a sua elezione» con promessa di adeguato compenso (*L* 52). Dieci anni più tardi, nel richiedere, tramite sempre il Ciotti, un *Giudicio di Mida* (cfr., per il soggetto, 47), Marino lamentava che Malombra fosse «tardissimo» a rispondere e non avesse «voluto mai compiacerlo d'una linea di sua mano» (*L* 133).

Per Malombra v. anche 432, 518, 519, 520.

Adone nascente
di Giovanni Valesio

Del bell'Adon che nasce
odi i vagiti, o dea Ciprigna, appresta
di rose al caro parto e cuna e fasce;
ma, lagrimosa e mesta,
de la tomba funesta
apparecchia al feretro anco gli onori.
Con inchiostri e colori
celebrar del tuo vago è dato in sorte
al VALESIO il natale, a me la morte.

5

Ve₁₉ (I, p. 3), Ve₂₀ (I, p. 15)

Madrigale: aBAbcCDD. L'apostrofe a Venere (*dea Ciprigna* 2) rievoca la nascita (1-3) e il presentimento della morte di Adone (3-6): onde il chiasmo che assegna al pittore e al poeta il compito di narrare, con i rispettivi mezzi espressivi (*Con inchiostri e colori* 7), il lieto (*al VALESIO il natale* 9) e - con allusione all'*Adone* - il triste evento (*a me la morte* 9).

È il primo di quattro componimenti sulla vicenda di Adone (Ovidio, *Met.*, X 519-739) - nascita (4), amori con Venere (5), morte (6-7) - e di una più lunga serie su miti di giovani eroi (4-24) con ulteriori episodi sparsi (43 Giacinto, 65-68 Orfeo, 81 Fetonte). L'amore incestuoso fra Teia e Mirra, genitori di Adone, è punito con il suicidio del padre e la trasformazione della figlia nell'albero omonimo, dal quale Adone viene estratto dalle Naiadi tramite l'incisione della corteccia (Apollodoro, *Biblioteca*, III 14 4; Ovidio, *Met.*, X 503-518, in particolare i vv. 515-517 per il richiamo all'arte pittorica: «Laudaret faciem Livor quoque; qualia namque | corpora nudorum tabula pinguntur Amorum, | talis erat [...]»). Cfr. W. H. Roscher, *Adonis*, in ROSCHER 1884-1937, I, coll. 69, 71. Sui componimenti dedicati ad Adone nella *Galeria*, compresi quelli delle «Sculture» (555-558), v. AZZARONE 2019.

Giovanni Luigi Valesio (Spagna c. 1570 - Roma 1633) fu membro di diverse accademie ed è da Marino menzionato con onore nei canoni dei pittori illustri di *Tempio*, 40 e di *Ad.*, VI 54-57, oltre che nella prefatoria IV all'Achillini della *Sampogna*, pp. 28-29 (*L* 137): cfr. TOMEI in ISEPPi - TOMEI 2022, pp. 147-152. Nel soggetto descritto, Venere sostituisce la tradizionale figura di Lucina (cfr. Ovidio, *Met.*, X 510-511). Notevole che la *Nascita di Adone* di Nicolas Poussin (Windsor Castle, Royal Library), richiesta da Marino come parte di una serie di illustrazioni per le *Metamorfosi* ovidiane, mostri caratteristiche analoghe: nel disegno la figura nuda con il vaso in mano, generalmente interpretata come Lucina (FRIEDLAENDER - BLUNT 1939-1974, III, cat. 154; ROSENBERG - PRAT 1994, cat. 11), richiama per la postura e la nudità la Venere Cnidia (COSTELLO 1955, p. 310).

Per Valesio v. anche 44, 68, 75, 418.

Adone che dorme in grembo a Venere
di Giacomo Palma

Di sonno Adon trabocca,
Venere bella, e nel tuo sen vezzoso
con languido riposo
tra le gravi palpebre a poco a poco
sepelisce il tuo foco. 5
Scoti, scoti dintorno
l'ali del vento e voi versate, Amori,
pioggia di fiori. Ah, vedi Amor ch'a bocca,
per volerlo destar, si pone il corno.
Dormir si lasci il giorno, 10
purché con doppia usura ei sconti poi
di notturne fatiche i sonni suoi.

Ve₁₉ (I, p. 3), Ve₂₀ (I, p. 15)

Madrigale: aBbCcdE(es)ADdFF. Venere (2) e gli Amori (7) sono sollecitati a vezzeggiare Adone sonnecchiante in seno alla dea ma non già a destarlo (*Ah, vedi Amor ch'a bocca | ... si pone il corno. | Dormir si lasci il giorno* 8-10), purché la notte il giovane assolva ai propri doveri d'amante con imposto, raddoppiato vigore (*doppia usura* 11).

È il *tópos* del maschio spossato e dormiente accanto all'amata in attesa, come nel celebre *Venere e Marte* di Botticelli, Londra, National Gallery, dove un satirello soffia dentro una conchiglia all'orecchio di Marte per svegliarlo (come già per 1, anche qui può avere agito un ricordo di Luciano, *Herod.* 4-6, con la descrizione del dipinto di Aezione delle nozze di Rossane e di Alessandro, già modello per Botticelli). Si riscontrano tenui convergenze lessicali con *Ad.*, IX 4 5-6 («Da l'ali del pensier che spiega il volo | là donde poi qual Icaro trabocca»; v. anche 6), mentre *Ad.*, XIII 189-209 riprende e amplia il tema degli Amori che si trastullano con le armi e gli indumenti di Venere e Marte assopiti dopo l'incontro erotico. Sul soggetto di Adone con Venere cfr. anche la sezione delle «Statue», 556-558.

TAV. I Il disegno battuto a New York da Christie's il 30 gennaio 2014 come *Venus and Anchises* [FIG. 5.1] e il *Venere e Adone* di Mainz, Landesmuseum [FIG. 5.2] (una copia a Oberaufdorf, Barockmuseum, segnalata in MASON RINALDI 1992), mostrano Venere che fa vento ad Adone (*Scoti, scoti dintorno | l'ali del vento* 6-7), la *pioggia di fiori* 8 sparsa sul letto e in grembo alla dea, l'amorino che si porta il corno alla bocca (8-9) e il compagno che gli intima invece il silenzio (10). Non è possibile accertare se fra i «tre schizzi» del Palma, ricevuti dal Marino a Torino nel 1615 tramite al solito il Ciotti («bellissimi, ma non di quella misura ch'io gli mandai», *L* 113), vi fosse l'*Adone che dorme in grembo a Venere* (cfr. anche 1). Nella celebre collezione veneziana di Bartolomeo della Nave, visitata da Marino nel 1601-2



FIG. 5.1

(v. 101) e venduta negli anni Venti del Seicento in Inghilterra, figuravano numerosi *Venere e Adone*, uno dei quali attribuito a Palma: «198. Venus and Adonis idem p 2 & 1½» (WATERHOUSE 1952, List A, p. 20); nell'elenco in italiano, «207. Adone, e Venere, alto palmi 2, largo 1½ del detto [Palma Giovane]», benché da un più tardo elenco in tedesco si apprenda che era un olio su stagno («Öhlfarb auff Zün») e che la scena era boschiva con un cupido addormentato (WOOD 2018, p. 147).

Per Palma il Giovane v. anche 1 e 104, 105, 121, 413.



FIG. 5.2

quali facciano a proposito» (CAMEL 1966, p. 131, *ante* 1° aprile 1613). Qualche mese dopo Borsieri annunciava: «Il Moranzone le farà i disegni» (ivi, p. 133, lettera datata «tra l'aprile e l'agosto del 1613»), e qualche mese dopo ancora: «Haverà Vostra Signoria ricevuti i suoi disegni» (ivi, lettera datata «tra l'agosto e il dicembre 1613»). Lodato nel *Tempio* come «Morazzone immortale, Apelle insubro» (40 3-5), il pittore lombardo riceveva nel 1615 dallo stesso Marino un esemplare del poemetto stampato allora in Lione (L 115). Nell'*Adone* il suo nome ricorre nel canone di artisti illustri del Giardino del Piacere (*Ad.* VI 55 7-8: «e voi, per cui Milan pareggia Urbino, | Morazzone e Serrano e Procaccino»), oltre che nel passo ricordato prima (XVIII 99). Del Morazzone Marino vantava nel 1622 il possesso di «due disegni di sua mano» e ne chiedeva altri per la «galeria che *faceva* fare in Napoli [...], ricca di [...] forse ottanta quadri di mano di maestri famosi ed eccellenti, tutti di una grandezza e di favole continovate per ordine»; desiderava in particolare un «contrasto fra Minerva e Nettuno, cioè quando ella con la percossa dell'asta fa nascere l'olivo e questo col tridente il cavallo» (L 168; cfr. anche FULCO 2001a, p. 109).

Per il Morazzone v. anche 24.

Adone morto
di Francesco Maria Vanni

Quel tu' Adon, VANNI mio,
 se 'l mio stil tanto vale,
 sarà dopo 'l morir fatto immortale;
 e se 'l fianco gli aprio,
 con morso aspro e pungente, 5
 di feroce cinghiale acuto dente,
 non fia che 'l morda almen, quantunque forte,
 dente ingordo di Morte.
 Vie più la tromba gli si dee col canto,
 che la tomba col pianto. 10

Ve₁₉ (I, p. 4), Ve₂₀ (I, p. 16)

10 tromba Ve₁₉

Madrigale: abBac(b7)CDdEe. Riprende il motivo, già in 6, di *canto* 9 e *pianto* 10, qui non congiunti bensì contrapposti: se eternato nei versi, l'Adone di Vanni, ancorché trafitto dalla zanna della belva (*di feroce cinghiale acuto dente* 6), scamperà quantomeno al *dente ingordo di Morte* 8. La *tromba* 9 che prevale sulla *tomba* 10 parrebbe alludere al primato della poesia epica sulla poesia funeraria, dunque dell'*Adone* sul canto elegiaco.

Il *morso aspro e pungente* 5 è anche in *Ad.*, VII 242 3 («d'amor l'artiglio aspro e pungente») e, riferito a uomini in arme, in TASSO, *Ger. lib.*, VII 108 4 («d'uomini e d'arme cerchio aspro e pungente») e *Ger. conq.*, VIII 114 4 («cerchio d'uomini e d'arme aspro e pungente»).

Francesco Maria Vanni (Siena 1564 - 1610) conobbe Marino a Roma nei primi anni del XVII secolo o forse già a Siena, presso il balì medico Ippolito degli Agostini, nell'autunno del 1601. Di un soggetto di Adone morto non fanno menzione i cataloghi dell'autore, i quali riconducono alla mano di Vanni per lo più soggetti di storia sacra, né si ha riscontro degli altri soggetti cantati da Marino nella *Galeria* (cfr. MARCIARI - BOORSCH 2013; CIAMPOLINI 2010, III).

Per Vanni v. anche 10, 11, 278, 517.

Narciso
di Bernardo Castello

Chi crederà da mortal mano espresso, CASTELLO, il bel garzon ch'a l'ombra estiva, là d'un liquido specchio in su la riva, idolo et idolatra è di sé stesso?	4
Non finto il fonte, e chi si mira in esso è vivo e vero, e vera è l'onda e viva. Se tace l'un, l'altra di suono è priva, ch'opra sia però d'Arte io non confesso.	8
Non favella il fanciul, però che 'l viso, onde cotanto a sé medesmo piacque, sta tutto a contemplar, rapito e fiso;	11
e la ninfa, ch'estinta ancor non tacque, fugge sdegnosa il loco ov'è Narciso e nega il mormorio rendere a l'acque.	14

Ve₁₉ (I, p. 5), Ve₂₀ (I, p. 17)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Se il silenzio dell'acqua del *fonte* 5 e di Narciso che *si mira in esso* 5 potrà a prima vista sorprendere, Narciso tacerà perché assorto in contemplazione della propria immagine riflessa (11), mentre l'acqua non riuscirà a propagare il proprio mormorio poiché Eco (*la ninfa, ch'estinta ancor non tacque* 12), da Narciso respinta, rifugge dai luoghi dove egli soggiorna (cfr. Ovidio, *Met.*, III 393-401).

Alla precedente serie 4-7 per Adone segue questa 8-11 per Narciso, con la coda di 12 *Eco*. Numerose le figure di raddoppiamento – tratto già ovidiano (*Met.*, III 412-436) – in ossequio al tema del rispecchiamento del giovane nel fonte: *idolo et idolatra è di sé stesso* 4, *è vivo e vero, e vera è l'onda e viva* 6, *Se tace l'un, l'altra di suono è priva* 7, *onde cotanto a sé medesmo piacque* 10. Nonostante la diffusa topicità del soggetto, vale segnalare l'ode «Vagheggiatore, e vago» in CASONI, *Ode* 1602, pp. 111-114.

Nel 1613 Marino scriveva al Castello: «Le favole che mi mancano sono *Venere in mare* [cfr. 2], *Europa* [cfr. 33] e *Narciso*» e ne chiedeva i disegni «in carta turchina rilevata di biacca» (L 78). Del *Narciso* più volte sollecitato (L 79 e L 80) Marino accusava finalmente ricevuta con toni entusiastici e accennava a «sonetti» precedentemente inviati al pittore (L 81): probabilmente quelle «poche poesie sopra alcune delle sue [del Castello] opere istesse» già accluse in L 60 (lettera non del 1610 bensì del 1613 – cfr. 2 – e, insieme con la successiva L 61, da porsi fra L 76 e L 77). Marino allude altresì alla pubblicazione di proprie poesie ecfrastiche – presumibilmente la *Galeria* – che credeva allora imminente.



FIG. 8.1

Il *Narciso* di Roma, Galleria Pallavicini [FIG. 8.1], entratovi, come pare, nel 1833 (ZERI 1959, cat. 118), è stato replicato da Castello in più versioni. ERBENTRAUT 1989, cat. 137 data il dipinto agli anni 1604-5 e lo associa a un *Apollo e Dafne*, Roma, Palazzo Colonna (cat. 135), cui avrebbe fatto da *pendant* (cfr. anche Pieri-Ruffino 2005, cat. 2). Anche il disegno del *Narciso* [FIG. 8.2] in collezione privata a Cassano Spinola in provincia di Alessandria (FRASCAROLO - VIGNOLA 2016, pp. 46-47), è somigliante al soggetto descritto e corrisponde alle richieste mariniane per tecniche e supporto: il foglio è difatti in «carta turchina» e «rilevato in biacca» (cfr. L 60, 61, 71, 78).

TAV. II

Per Bernardo Castello v. anche 2 e 9, 33, 95, 112, 240, 295, 414, 540.



FIG. 8.2

Nel medesimo soggetto

Qui dipinto è Narciso,
 ma non so dir qual più vivace e bello
 rappresenti il suo viso,
 o la tela, o 'l ruscello.
 Quella in me, questo in lui
 tragge foco da l'onda e dal pennello.
 Così dan forza, acciò che piaccia altrui
 come a sé stesso ei piacque,
 l'Arte ai colori, e la Natura a l'acque.

5

Ve₁₉ (I, p. 5), Ve₂₀ (I, p. 17)

Madrigale: aBabcBCdD. Al dubbio, se le fattezze di Narciso siano più fedelmente riprodotte dalla tela o dal ruscello, segue il dilemma di quale delle due immagini eserciti più intensamente il proprio fascino (1-4). Il verdetto (5-9) è di sostanziale parità: se la tela accende il poeta d'amore per opera del pennello (*quella in me ... | tragge foco ... dal pennello* 5-6), il ruscello infiamma Narciso per opera dell'acqua (*questo in lui | tragge foco da l'onda* 5-6), con il ben collaudato paradosso dell'acqua che genera fuoco. *Arte e Natura*, nel conferire poteri a mezzi diversi (*dan forza ai colori, e ... a l'acque* 7-9), ottengono così effetti identici (*acciò che piaccia altrui | come a sé stesso ei piacque* 7-8).

Cfr. 8. Nella lettera, congetturalmente datata al 1613, in cui Marino accusa ricevuta del dipinto si ritrovano espressioni assai vicine a quelle impiegate nel madrigale: «Del *Narciso* di V. S. io non sono meno innamorato di quel ch'egli si fusse di se stesso; e sì come egli si specchiava nella fontana, così io mi specchio del continuo in lui» (L 81). Se anzi il madrigale era fra quelle «poche poesie sopra alcune delle sue [*del Castello*] opere istesse» accluse a L 60, che come già osservato è del 1613 (cfr. 8), i versi presumibilmente precedono la lettera.

Per Bernardo Castello v. anche 2, 8 e 33, 95, 112, 240, 295, 414, 540.

10

Narciso

di Francesco Maria Vanni

Quel Narciso, che stanco et assetato
 su 'l fonte a vagheggiar sé stesso alletta,
 e de l'arco d'Amor segno e saetta
 è ferito e ferisce, amante amato, 4
 dal tuo divin pannel, VANNI, animato,
 par le parole ad or ad or prometta,
 e la favella libera e perfetta,
 ch'a la lingua negasti, agli occhi hai dato. 8
 Nel lino, onde l'immagine è contesta,
 sé stessa intenta e stupida Natura,
 qual tigre in specchio, a rimirar s'arresta; 11
 talché fa doppio inganno una figura,
 e delude e schernisce, e quello e questa:
 l'un la fontana, e l'altra la pittura. 14

Ve₁₉ (I, p. 6), Ve₂₀ (I, p. 18)2 vaneggiar Ve₁₉

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Riprende il motivo della fatale duplicità della vicenda di Narciso, il quale, chinatosi *stanco et assetato* 1 sul fonte (cfr. Ovidio, *Met.*, III 413-415) e specchiatosi nell'acqua, è indotto a bramare sé stesso (*a vagheggiar sé stesso alletta* 2) e diventare ad un tempo bersaglio (*segno* 3) e arma (*saetta* 3) d'Amore, cioè sollecitatore e vittima della propria insana passione (*è ferito e ferisce, amante amato* 4). La figura dipinta sembra sul punto di articolare parola (*par le parole ad or ad or prometta* 6) non con la *lingua*, ma con gli *occhi* 8: un'unica immagine (*una figura* 12) opera così un *doppio inganno* (12) ai danni di Narciso (*e quello* 13) e della Natura (*e questa* 13), perché la fontana inganna *l'un*, la pittura *l'altra* (14).

I raddoppiamenti e rispecchiamenti retorico-sintattici, caratteristici del tema e già presenti in 8 e 9, appaiono qui virtuosisticamente moltiplicati (cfr. Pieri 1979, II, p. 7). Il paragone con la tigre (11), cui i cacciatori pongono dinanzi agli occhi uno specchio per distrarla e sottrarle i cuccioli, riprende un'immagine vulgata della letteratura didascalica e della lirica medievale, nonché dell'emblematica rinascimentale: cfr. HENKEL - SCHÖNE 1978, col. 403, ma anche Claudiano, *De raptu Proserpinae*, III 263-268, e l'imitazione fattane in POLIZIANO, *Stanze*, I 39 (Pieri 1979, II, p. 7).

Per Vanni v. anche 7 e 11, 278, 517.

Nel medesimo soggetto

O credulo fanciullo,
 che 'n finto oggetto di letal fontana
 duro prendesti e tragico trastullo,
 se te medesmo nel tranquillo rio
 sì bel veduto avessi, 5
 o se qual ti vegg'io,
 ravivato in colori, or ti vedessi,
 cangiato allor t'avrebbe il troppo ardore
 in fiamma, e non in fiore:
 et or per vagheggiar l'ombra tua vana 10
 riprenderesti ancor la forma umana.

Ve₁₉ (I, p. 6), Ve₂₀ (I, p. 18)

Madrigale: aBACdcDEeBB. Ultimo della serie dedicata a Narciso, il testo celia sulla metamorfosi del giovane in fiore: se avesse potuto vedere sé stesso *nel tranquillo rio* 4 così bello come ora appare nel quadro, l'eccessiva passione (*il troppo ardore* 8) l'avrebbe mutato *in fiamma e non in fiore* 9 (cfr. 9 5-6), e lo indurrebbe ora a riprendere sembianze umane per potere ancora godere della propria immagine riflessa (*l'ombra tua vana* 10). Il paradosso è formulato attraverso una doppia ipotesi, al passato e al presente (*se te ... veduto avessi* 4-5; *se qual ti vegg'io ... ti vedessi* 6), seguita da doppia, parallela apodosi (*cangiato allor t'avrebbe* 7; *et or ... riprenderesti* 10-11).

Il motivo del fuoco e delle acque (7-8), già in 9, sembra qui richiamarsi a SABEO, *Epigr.* 1556, p. 358: «*De Narciso* || Hic est ille puer, qui dum fallacibus undis | Crederet, est vano lusus amore sui; | Et nunc asserpit languenti gramine ripae, | Ut quibus aruerit, iam revirescat aquis». Marino rimodula però contestualmente un madrigale di GROTO, *Rime* ed. Spaggiari 2014, I, p. 267, n. I, 230 (ricordato in DURANTI 1977, p. 383): «*Il medesimo [Narciso]* || Corse al rivo Narciso | Per la sete lasciar ne le fresche acque, | E da quelle maggior sete li nacque. | Ricorse a l'onde a temperar l'ardore, | E maggior prese ardor nel freddo humore. | Scese a la fonte per bagnarsi il viso, | E vi si accese il core. | E fu del giusto Amor, questo, volere: | Che chi sprezzò tante bellezze vere, | A specchio d'una limpida fontana | S'innamorasse al fin d'un'ombra vana».

Per Vanni v. anche 7, 10 e 278, 517.

12

*Eco**di Ventura Salimbeni*

La bella di Narciso
 amante disperata
 qui vedi effigiata.
 Vedi il crin, vedi gli occhi e vedi il viso,
 vedi la bocca replicar gli accenti, 5
 ma le voci non senti.
 Ben sentiresti ancor le voci istesse,
 se dipinger la voce si potesse.

T (c. 17v), Ve₁₉ (I, p. 7), Ve₂₀ (I, p. 19)

tit. Eco T 7 [i]stesse con i-, di modulo più piccolo, aggiunta sopra il rigo T

Madrigale: abbACcDD. L'assenza della voce di Eco, *amante disperata* 2 perché respinta da Narciso (Ovidio, *Met.*, III 401), è giustificata con arguto paradosso: il quadro restituisce ciò che Eco già fu, cioè un'attraente ninfa, mentre non può restituire ciò che Eco sarebbe divenuta poi, cioè pura voce.

Per l'impossibilità di ritrarre il suono cfr. *Antologia greca*, XVI 153-156 (con imitazioni in SABEO, *Epigr.* 1556, pp. 7, 10, 448, 500, 850: cfr. HUTTON 1935, p. 634), e soprattutto Ausonio, *Epigr.* ed. Green 1999, n. 11: «*Echo ad pictorem* | Vane, quid affectas faciem mihi ponere, pictor, | ignotamque oculis sollicitare deam? [...] | et si vis similem pingere, pingere sonum».

Nel ms. T il componimento non reca il nome dell'artista, analogamente ai tre che nel codice lo precedono (successivamente inseriti nella *Galeria* come 61, 38 e 37 con attribuzioni a vari pittori: cfr. LANDI 2017). Il nome di Ventura Salimbeni (Siena 1567-1613), fratello uterino di Francesco Maria Vanni (cfr. 7) e attivo a Siena fra il 1595 e il 1602 e a Roma a partire dal 1603, fu verosimilmente aggiunto per la stampa, quando il pittore era morto da sei anni. Il soggetto non figura nel catalogo di CIAMPOLINI 2010.

Per Salimbeni v. anche 49.

Cefalo rapito dall'Aurora
di Ferrau Finzoni

Fingi, FINZON, colora
la bella dea da le rosate dita,
mentre il vago garzon che l'innamora
su l'aureo carro a l'aureo albergo invita,
che quanto più di porpora le dai, 5
vie più bella la fai;
e quel fin ostro, che 'l bel viso infiora,
cela il suo scorno ancora,
né ben si sa se sia rossor di rosa
o vergogna amorosa. 10

Ve₁₉ (I, p. 7), Ve₂₀ (I, p. 19)

Madrigale: aBABCcAaDd. Impostato sul *tópos* delle “istruzioni al pittore” (per cui cfr. anche 56, 295, 416, 530), dopo l'esortazione paronomastica (*Fingi, FINZON, colora* 1) il madrigale evoca l'Aurora con perifrasi omerica, *la bella dea da le rosate dita* 2 (cfr. *Il. I*, 477; IX, 707; XXIII, 109; XXIV, 788), e con essa le sfumature cromatiche del progressivo trascolorare del cielo (*aureo* 4; *porpora* 5; *ostro* 7; *rossor di rosa* 9) come un incarnato che venga arrossendo per la vergogna dell'audace ratto (*vergogna amorosa* 10).

Con Cefalo rapito da Aurora (Ovidio, *Met.*, VII 701-714) s'inizia una breve sequenza (13-16) di miti evocanti rapimenti e seduzioni dovuti all'iniziativa femminile. Per il motivo, frequentatissimo, delle variazioni cromatiche che caratterizzano il sorgere del sole, cfr. SABBEO, *Epigr.* 1556, pp. 100-101: «*De Aurora et Cephalo* || Diva revertenti coelo quae assurgis, et ornas | Sydereos vultus purpureasque manus, | Rore levi et mundas crines, distinguis et auro, | In speculo solis quae renovata nites. | Si amplexus roseos, si basia et aurea liqui, | Angebar patris suspicione tui. | Illius amplexu nam plusquam filia gaudes | Visa verecundas tingis et usque genas. | Nuda illi occurris, sub amictu et luditis uno, | Tuque abeunte illo languida nulla manes». Notevole la serie di quattro madrigali tassiani sullo stesso tema, dei quali il secondo sembra assai prossimo a quello di Marino: «Donna, chi vi colora | come vermiglia e mattutina aurora? | Forse è piacer che 'l volto | così v'orna e dipinge, | star non potendo dentro 'l core accolto? | O vergogna che tinge | il candor de la fede, | che per difetto rosseggiar si vede? | Ma qualunque tu sia, | color soave de la donna mia, | per la colpa ancor bella saria» (TASSO, *Rime* ed. Basile 1994, I, n. 264). Vale infine richiamare la notissima lettera-programma di Annibal Caro a Taddeo Zuccari (Roma, 2 novembre 1562), contenente le istruzioni per la volta nella stanza del Sonno di Palazzo Farnese a Caprarola e inserita da Vasari nella *Vita di Taddeo Zuccherò*: «Nell'ovato, che è nella volta, si facci a capo di essa, come avemo detto, l'Aurora. Questa truovo che si può fare in più modi; ma io scerrò di tutti quello che a me pare che si possa far più graziosamente in pittura. Facciasi, dunque, una

fanciulla di quella bellezza che i poeti si ingegnano di esprimere con parole, componendola di rose, d'oro, di porpora, di rugiada, di simil vaghezze: e questo, quanto ai colori e alla carnagione. Quanto all'abito, componendone pur di molti uno che paia più al proposito, si ha da considerare che ella, come ha tre stati e tre colori distinti, così ha tre nomi: Alba, Vermiglia e Rancia. [...] Le braccia vogliono essere ignude ancor esse, d'incarnagione pur di rose. [...] Sia posta a sedere in una sedia indorata, sopra un carro simile [...]» (VASARI, *Vite*² ed. Barocchi-Bettarini 1966-1987, V, p. 578).

GIAMBONINI 1988, pp. 313-315 pubblica tre importanti lettere di Marino a Ferrau Fenzoni (Faenza 1562 - 1645), allievo di Francesco Vanni. Marino ringrazia Fenzoni per un disegno di «Marte e Venere» (Ravenna, 12 giugno 1607; cfr. anche 1), da lui goduto «qualche giorno con gli amici» prima di trasmetterlo al legittimo destinatario. Il 30 ottobre 1610, da Torino, gli richiede «una figurina sola», piccola e a sua scelta, di soggetto anche osceno «purché non sia spirituale ma tiri al favoloso», e rifinita «con somma diligenza perché ha da entrare in un libro dove è la scelta e 'l fiore di tutti i valenti uomini», cioè un libro contenente la sua raccolta di disegni, promettendo in compenso «qualche segno dell'animo suo» in un volume che egli sta «per mandar fuori, intitolato *L'Imagini*» (la III parte dell'imminente *Gareggiamento poetico* del 1611? o involontario lapsus per *La Galeria*? Cfr. Introduzione, p. 13). Tre anni dopo Marino ringrazia Fenzoni per un terzo disegno, cui progetta di assegnare «il primo luogo in ordine» nel suo libro - questa volta la *Galeria* - «richiedendolo la materia che è come un concilio di tutti gli dèi» (Torino, 2 marzo 1613). Nessuno dei tre pare potersi identificare con il *Cefalo rapito dall'Aurora*. Il soggetto richiesto nel '10, per via della concessione al tema erotico, potrebbe aver sortito la «Danae» (34). Quanto al disegno che avrebbe dovuto aprire il volume, si trattava forse di una seconda versione del «Marte e Venere» sopraccennato, dal momento che la scena dei due amanti sorpresi da Vulcano, e da lui esposti al ludibrio degli altri dèi accorsi ad assistere all'adulterio (Omero, *Od.*, VIII 266-369; Ovidio, *Met.*, IV 185-189), può in effetti assomigliare a una sorta di concilio divino. Ma il primo luogo nell'opera toccò per finire al *Venere in atto di disvelarsi a Marte* di Palma il Giovane (cfr. 1).

Per Fenzoni v. anche 34.

Endimione che risguarda la Luna
di Carlo Viniziano

Sotto il freddo seren su l'erba assiso, presso il fidato can, lungo l'armento, stavasi Endimion col guardo intento il suo notturno sol mirando fiso,	4
e con selvaggio e rustico sorriso, l'ombra additando del macchiato argento, notava sol fra cento raggi e cento le stampe de' suoi baci entro il bel viso;	8
e la scorgea per mezzo il folto orrore rotar il carro lampeggiante e vago, rossa di scorno e pallida d'amore,	11
quando CARLO il ritrasse, e del suo vago correndo Cinzia al diletto errore, rifiutò 'l vero, et abbracciò l'imgo.	14

Ve₁₉ (I, p. 8), Ve₂₀ (I, p. 20)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Prima parte di un dittico (14-15) dedicato a Endimione, l'amante della Luna (*notturno sol 4*, *Cinzia 13*), qui ritratto in un tōpico "notturno" (*freddo seren 1*) con i caratteristici attributi (*il fidato can ... l'armento 2*) e il richiamo al destino toccatogli: la giovinezza eterna e un sonno anche eterno, ma a occhi aperti (*il suo notturno sol mirando fiso 4*), affinché il Sonno, innamoratosi della bellezza di quegli occhi, potesse contemplarli a piacimento. Il *macchiato argento 6* allude alle macchie lunari, liricamente interpretate come *le stampe de' ... baci* di Endimione *entro il bel viso 8* della dea; la quale, attratta dal seducente ritratto di Carlo Saraceni detto il Veneziano (*quando CARLO il ritrasse 12*) e subito accorsa presso la falsa immagine dell'amato (*del suo vago | ... al diletto errore 12-13*), è indotta ad abbracciare quella e non questo.

Il mito di Endimione e del Sonno è in Ateneo, *Deipnosophisti*, XIII, 564C (nella traduzione latina di Jacques Daléchamps, pubblicata nel 1583 e regolarmente ristampata accanto al testo greco edito da Isaac Casaubon): «Licymnus Chius cum Endymionem scripsisset a Somno amatum fuisse, illiusque oculos tametsi dormiret, claudi minime Somnum permisisset, ut perpetuo conspectus voluptate fruereetur, sic ait: "Gaudeas vero Somnus oculorum splendidis radiis, | Apertis oculis iuvenem sopiebat"». Nelle interpretazioni evemeristiche del mito (Plinio, *Hist. nat.*, II 43; Fulgenzio, *Mythologiae*, II 19) Endimione è il primo meteorologo e studioso delle mutazioni del satellite: cfr. L. von Sybel, *Endymion*, in ROSCHER 1884-1937, I, col. 1248.

Carlo Saraceni, detto il Veneziano (Venezia 1579-1620), conobbe probabilmente Marino durante il proprio soggiorno romano del 1602-4 (MANCINI, *Considerazioni* 1956-1957, I, pp. 254-255; BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, p. 428, nota 1). Non si ha riscontro, nell'opera attualmente nota dell'autore, di un soggetto di Endimione (AURIGEMMA 2013; HOCHMANN - MARIN 2013), ma il tema cantato da Marino ben si inquadra nella produzione del pittore veneziano, distintosi per la realizzazione di piccoli quadretti su rame di argomento mitologico.

Endimione che dorme
di Lodovico Civoli

Sorge la notte ombrosa,
e verso il chiuso suo con pigra sferza
il bifolco l'armento invola ai lupi.
Sol, tutto solo, in fra solinghe rupi
in Latmo, o Cinzia, Endimion si posa; 5
sol de la greggia insieme e del pastore
vigila in guardia Amore:
d'un fanciullo un fanciullo, un dorme, un scherza.
Tu, che da' sommi innargentati seggi 10
il tuo vago vagheggi,
scendi, che fai? Deh, scendi
e la cura ne prendi,
che 'ntanto là nel ciel per l'ombra oscura
prenderà del tuo carro Amor la cura.

Ve₁₉ (I, p. 9), Ve₂₀ (I, p. 21)



FIG. 15

Madrigale: aBCCADdBEeffGG. Variazione metrica sul tema già trattato in 14. All'esordio narrativo-bucolico, con il pastore che conduce soavemente (*con pigra sferza* 2) l'armento verso il ricovero (*il chiuso suo* 2) sul monte Latmo in Caria, segue la sommessata apostrofe alla Luna (*o Cinzia* 5), affinché questa discenda dal cielo e prenda cura dell'amato (11-12), mentre Amore, custode di Endimione (6-8), prenderà a sua volta cura del carro senza guida.

Un disegno di Ludovico Cardi detto il Cigoli (Cigoli [Pisa] 1559 - Roma 1613) conservato a Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe [FIG. 15], interpretato pur dopo qualche esitazione come *Diana e Endimione* (CHAPPELL 1992, cat. 118: la scena ritratta avrebbe anche potuto raffigurare Venere che soccorre Adone ferito),

TAV. III

è segnalato in Pieri 1979, II, p. 216 e Pieri-Ruffino 2005, cat. 3. Una doppia minuta di lettera «non datata, adespota e senza indirizzo», scoperta da Luciana Pedroia nel ms. Parigi, Bibliothèque nationale, *ital.* 2035, c. 344r e inizialmente attribuita ad Annibale Mancini (per il quale v. 59), è stata successivamente assegnata al Cigoli da Vladimir Juřen, il quale ha potuto identificarne con sicurezza, oltre al mittente e ai disegni allegati, anche il luogo di spedizione e quello di recapito (JUŘEN 2002). Nella lettera è annunciato l'invio di due disegni da Roma a Torino. Il primo, in doppia versione, allude ai «miseri accidenti» del Marino, per la fine dei quali il Cigoli si rallegrava (la carcerazione torinese era terminata poco prima: cfr. anche 15) inviandogli un'allegoria della Poesia «surgentesca tra le spine e tra sassi» e un monte Parnaso «con il povero MARINO che si aggrappa su per quei sassi per salire et perché: *Pochi compagni havrai per la tua via* [cfr. PETRARCA, *RVF*, VII 12, variante da *per l'altra via*] perciò vi è figurato solo». Il secondo disegno è così descritto: «Nel altro disegnetto giallo ò volsuto mostrare per la favola di Indimione che fino alle dee per la bellezza umana si lasciano tirare dal cielo in terra da Amore» ed è quello lodato nel madrigale (PEDROIA 1997, p. 373; JUŘEN 2002, p. 510). I tre disegni sono conservati agli Uffizi. La minuta, con la data lasciata in sospenso, sarà dell'ottobre o novembre 1612, di poco successiva alla liberazione di Marino dal carcere torinese (JUŘEN 2002, p. 514; RUSSO 2008, pp. 29-31, 109-116). Un tratto cassato della minuta, trascritto dal solo Juřen, rivela che all'epoca il Cigoli era al servizio di Virginio Orsini, duca di Bracciano (JUŘEN 2002, p. 510), il quale fu grande estimatore di Marino (DE MIRANDA 1993; RUSSO 2008, pp. 71, 223, 240) e al quale è dedicato un «ritratto» (241). Cfr. anche MERSMANN 2016, pp. 222-223, 315-316, 463 per possibili tangenze con le coeve vicende di Galileo, amico del poeta e del pittore.

Per il Cigoli v. anche 35 (e 594).

Salmace et Ermafrodito
di Lodovico Caracci

Sì come di Salmace
aveano in sé l'acque tranquille e chiare
virtù d'innamorare,
così per l'arte tua la lor sembianza,
CARACCI, ha in sé possanza 5
di far meravigliare;
ma non si sa qual perde o qual avanza,
il miracol d'Amore
o quel de lo stupore.
Quello in un corpo sol congiunse dui, 10
questo divide da sé stesso altrui.

Ve₁₉ (I, p. 9), Ve₂₀ (I, p. 21)

Madrigale: aBbCbCddEE. Salmace, naiade della fonte omonima presso Alicarnasso, ottenne dagli dèi di potersi unire in un unico corpo con l'amato Ermafrodito nell'attimo in cui questi fosse venuto a bagnarsi nelle sue acque (Ovidio, *Met.*, IV 285-388). Il paragone fra la *virtù d'innamorare* 3 (causativo) delle acque del fonte e il *far meravigliare* 6 da parte del pittore lascia incerti su qual sia maggior prodigio: se quello di Amore o quello dell'Arte (7-9), se cioè l'unire due corpi in uno (*Quello in un corpo sol congiunse dui* 10) o il fare 'uscir di sé' l'osservatore per la meraviglia (*questo divide da sé stesso altrui* 11).

Il soggetto, squisitamente epigrammatico, è assai diffuso fra i poeti latini antichi e moderni, i quali insistono tutti sul corpo ad un tempo uno e bino: «Masculus intravit fontis: emersit utrumque» (Marziale, *Epigr.*, XIV 174 1); «bis felix, unum si licet esse duos» (Ausonio, *Epigr.* ed. Green 1999, n. 112 4); «*De Hermaphrodito* || Nos duo iam fuimus, quos corpore cernis in uno [...]» (SABEO, *Epigr.* 1556, pp. 278-279); «E 'l giovine può dirsi avventuroso | Giunto a' quei della moglie i membri sui, | Se d'un lece tal'hor divenir dui» (GROTO, *Salmace*, vv. 5-6, in *Rime* ed. Spaggiari 2014, II, p. 1463, n. III, 338); «L'un ne l'altro s'incalma, | E fan di due un sol core, una sol'alma» (CACCIANIMICI, *La Salmace d'Ovidio. Canzonetta*, in *Rime* 1608, p. 55; si aggiunga che del 1608 è anche la prima edizione del celebre idillio *Salmace* di Girolamo Preti, secondo Malvasia ispirato alla *Salmace* di Ludovico: v. sotto). Marino sposta l'arguzia sul contrasto fra il "congiungersi" dei due corpi e il "disgiungersi" da sé - cioè l'essere tratto fuori di sé per lo stupore - dell'osservatore. Sulla fortuna letteraria e iconografica del mito fra tardo Medioevo e prima età moderna cfr. ENENKEL 2018.

A Ludovico Carracci (Bologna 1555 - 1619), conosciuto presumibilmente a Bologna durante il soggiorno ravennate, Marino serba alte lodi per un disegno procurato a un innominato



FIG. 16.1

collezionista genovese e ne richiede nel contempo un altro «tirato o con lapis o con acquarella [...] sopra qualche favoletta antica, come sarebbe per esempio quella di Salmace e d'Ermacoro, rappresentandoli ignudi ed abbracciati in mezzo della fontana», e senza evitare «fantasie oscene e lascive, poiché la cosa ha da rimanere nello studio di un signore, né si mostrerà a persone se non care» (L 40); dichiarava quindi di voler passare per Bologna, sulla via per Roma, e «rapir la *Salmace*» (L 41), «perché so», proseguiva con immagine analoga a quella del madrigale, «che le sue pitture hanno forza di cangiare gli uomini in istatue per la meraviglia che danno altrui». Entrambe le lettere sono datate congetturalmente - ma tutt'altro che conclusivamente - «[Di Ravenna, 1607]». A questo proposito BROGI 2011, cat. P93, collocando l'opera fra quelle perdute, ritiene probabile che Marino facesse riferimento non più a un disegno ma a un dipinto. Nell'autunno del 1609 Marino ancora scriveva da Ravenna ad Andrea Barbazza a Bologna perché Cesare Rinaldi sollecitasse per lui un «quadro del Carraccio» (L 56). Una tela in cui Ermacoro indugia sognante lungo un ruscello e Salmace è intenta a spiarlo dall'opposta sponda [FIG. 16.1], già proprietà del Knole Second Trust Fund, è stata battuta a Londra da Christie's il 6 luglio 2006 con attribuzione a Ludovico (BROGI 2016, pp. 48-55); una copia è a Roma, Galleria Pallavicini (ZERI 1959, cat. 11, con attribuzione a Sisto Badalocchio, da BROGI 2016 assegnata invece a Francesco Brizio): l'invenzione di entrambe è riconducibile all'esemplare già nella collezione di Roberto Canonici a Ferrara nel 1632, collezione dispersa nel 1638 (come segnalava, a proposito della tela Pallavicini, WITTKOWER 1952, cat. 88). Dei due disegni studiati da Wittkower (Windsor Castle; Firenze, Fondazione Horne), il primo [FIG. 16.2] «traduce l'invenzione in verticale, quasi in vista di una trasposizione a stampa» (BROGI 2016, p. 53, nota 92, il quale vi riconosce la mano di Brizio). Una *Salmace* di Ludovico era nel Seicento in casa Landini a

TAV. IV



FIG. 16.2

Bologna, «la bellezza della quale puoté eccitare la tanto soave vena di Girolamo Preti, che nel suo impareggiabile Idillio seppe pareggiar la Pittura» (MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, I, p. 468); passò quindi alla famiglia Salaroli (MALVASIA, *Felsina pittrice* 1841, I, p. 334 nota 2). Wittkower aggiunge: «[...] the conception suggested by Marino was followed by Annibale in one of the small roundels of the Farnese Ceiling and later by Albani in the picture in the Turin Gallery», il che parrebbe confermare la circolazione dell'immagine presso le cerchie carraccesche.

Per Ludovico Carracci v. anche 38.

*Piramo e Tisbe
del Fulminetto*

Un inganno v'uccise,
 o in tenera età fermi e costanti
 ma sventurati amanti.
 Or in più strane guise,
 di diletto cagione e non d'affanno, 5
 vi dà vita un inganno.
 Ma dove ha maggior forza, in questo o in quello,
 o la spada o 'l pennello?
 Là velo e sangue, e qui tela e colore,
 l'uno è de l'Arte, e l'altro fu d'Amore. 10

Ve₁₉ (I, p. 9), Ve₂₀ (I, p. 21)

5 di affanno Ve₁₉

Madrigale: aBbaCcDdEE. A Piramo e Tisbe fu fatale *un inganno* 1 ('equivoco') provocato dal *velo* 9 insanguinato di Tisbe che Piramo vide in bocca a una leonessa e alla cui vista fu spinto al suicidio; in ciò imitato da Tisbe, allorché questa, sopraggiunta quand'egli era già spirato, fu indotta da *Amore* 10 a trafiggersi a sua volta. Ma un altro e diverso inganno, questa volta lieto (*di diletto cagione e non d'affanno* 5), ridà vita a entrambi: grazie al *pennello* 8 e all'*Arte* 10 e per mezzo della *tela* e del *colore* 9 (si noti la correlazione *spada* 8 - *velo e sangue* 9 - *Amore* 10 di contro a *pennello* 8 - *tela e colore* 9 - *Arte* 10).

L'idillio VIII della *Sampogna* è intitolato a *Piramo e Tisbe* e un richiamo all'episodio sarà anche nella descrizione del palazzo d'Amore in *Ad.*, III 168. Sui modelli della favola presenti al Marino - latini (Ovidio, *Met.*, IV 55-156), italiani (B. TASSO, *Piramo e Tisbe*), iberici (JORGE DE MONTEMAYOR, *Piramo y Tisbe*) - oltre che sull'epigono francese Théophile de Viau (*Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*), informa puntualmente l'ed. De Maldé della *Sampogna*, pp. 393-395. Di là dall'influsso esercitato dai modelli ricordati, lo spunto iniziale sembra provenire da SABEO, *Epigr.* 1556, pp. 181-182: «*De Piramo et Thisbe* || Quos olim una fides iunxit, nox unica et ensis, | Sitis ut una cinis, mors tulit una duos [...]».

Martin Fréminet o Framinet (Parigi 1567 - 1619), italianizzato in Fulminetto e attivo in Italia fra il 1587 e il 1603, lavorò, oltre che a Venezia e a Torino, a San Luigi dei Francesi a Roma; nel 1608 fu nuovamente in Francia nel cantiere della cappella della Trinità a Fontainebleau (PAUNET 2015; BOYER 2016). È annoverato («Flaminetto») quale unico artista francese nel canone di pittori contemporanei in *Tempio*, 40 (cfr. TOMEI in ISEPPi - TOMEI 2022, pp. 147-152). Poco si sa della sua produzione privata, alla quale non è finora possibile ricondurre alcuno dei soggetti presenti nella *Galeria*.

Per il Fulminetto v. anche 71-72.

Meleagro con Atalanta
di Pietro Paolo Rubens

Feristi al fier cinghiale
 il fianco a un punto e saettasti il core
 a l'arciera gentil con altro strale,
 felice amante e miser cacciatore.
 Felicissimo amore, 5
 ma caccia insieme misera e mortale,
 ond'irata la dea,
 infuriata Altea,
 con poc'esca in poch'ore
 la tua vita spegnendo a poco a poco, 10
 spenser foco per foco.

Ve₁₉ (I, p. 10), Ve₂₀ (I, p. 22)

Madrigale: aBABbAccbDd. Ucciso il mostruoso cinghiale che infestava la selva calidonia, Meleagro offrì alla vergine cacciatrice Atalanta (*l'arciera gentil* 3), artefice con lui dell'impresa, la testa della preda, e nel far ciò respinse vigorosamente le pretese sul trofeo degli zii, uccidendoli. Ciò spiacque alla loro sorella e madre di Meleagro, Altea, nonché a Diana; per cui adiratasi questa (*ond'irata la dea* 7), invasata quella dalla Furia (*infuriata Altea* 8: cfr. Ovidio, *Met.*, VIII 481 ss.), insieme spensero la vita di Meleagro *a poco a poco* 10 (*Met.*, VIII 524-525: «paulatim [...] | paulatim») facendo consumare il tizzo ardente che le Moire, alla nascita del giovane, avevano dichiarato contenere il segreto della sua sopravvivenza (*Met.*, VIII 451-457), e così spensero anche l'amore fra Meleagro e Atalanta (*spenser foco per foco* 11).

Il *Meleagro* di GROTO, *Rime* ed. Spaggiari 2014, I, p. 333, n. I, 296 è un mero precedente, anche se probabilmente non ignoto a Marino.



FIG. 18.1



FIG. 18.2

Pieter Paul Rubens (Siegen 1577 - Anversa 1640) poté incontrare Marino in varie occasioni: a Roma nel 1602, meno probabilmente a Genova tra il 1605 e il 1607, e a Mantova nel febbraio del 1608. La lotta di Meleagro e Atalanta con il cinghiale calidonio è tra i soggetti più frequentati da Rubens (cfr. BURCHARD - ADLER 1980, cat. 41; BURCHARD - BALIS 1986, cat. 10, 10a, 12, 12a, 18, 20, 20a; JAFFÉ 1989, cat. 283, 483, 484, 927, 928, 1188, 1384, 1385). Per Meleagro che fa dono della preda ad Atalanta sullo sfondo una Furia (*l'infuriata Altea* 8) cfr. per es. New York, Metropolitan Museum of Art [FIG. 18.1], degli anni 1614-16, di cui esistono «repliche di bottega» a Kassel (riprodotto in Pieri-Ruffino 2005, cat. 4) e a Braga in Portogallo (JAFFÉ 1989, cat. 278). Cfr. anche il disegno di Berlino, Kupferstichkabinett (BURCHARD - D'HULST 1963, I, cat. 80 *verso*), e l'incisione di Wilhelm Panneels (BODART - MEZZETTI 1977, cat. 199), con modulo compositivo differente [FIG. 18.2]. JAFFÉ 1989, cat. 283 riferisce il madrigale di Marino a un quadro, perduto, raffigurante la caccia.

Per Rubens v. anche 23.

Atteone divorato da' cani
di Bartolomeo Schidoni

Quanti, oh quanti Atteoni
più miseri di quello,
ch'esprime il tuo pennello,
si trovano, SCHIDONI?
L'ingorde passioni, 5
i mordaci appetiti
de' nostri sensi umani
che altro son, che cani
da noi stessi nutriti,
onde siam poi feriti? 10

Ve₁₉ (I, p. 10), Ve₂₀ (I, p. 22)

Madrigale: abbaacddcc. La vicenda del cacciatore Atteone, che Diana, da lui sorpresa nuda al bagno, trasformò per punizione in cervo rendendolo così preda dei suoi cani (Ovidio, *Met.*, III 138-252, ripreso fra gli altri da PETRARCA, *RVF*, XXIII 147-160), è da Marino “trasportata al morale” in ossequio all’interpretazione – corrente all’epoca – che i cani rappresentassero *L'ingorde passioni, i mordaci appetiti | de' nostri sensi umani* 5-7.

Secondo Apollodoro, *Biblioteca*, III 4 31, i cinquanta cani di Atteone stavano *allegorice* per i cinquanta giorni più caldi dell’anno, quando il sole attraversa la costellazione del Cane – la cosiddetta *canicula* – stimolando passioni smodate (cfr. H. W. Stoll, *Aktaion*, in ROSCHER 1884-1937, I, p. 215). Il soggetto è ripreso nel II idillio della *Sampogna* e nella “tragedia” del quinto canto dell’*Adone*.

Da Bartolomeo Schedoni (Formigine [Modena] 1578 - Parma 1615), conosciuto attraverso Fortuniano Sanvitale e Guidobaldo Benamati suoi contatti a Parma (*L* 33 e 49, 83-90, 93-95, 97, 99-101; DALLASTA 1992; DALLASTA 2018), Marino riuscì a ottenere un solo disegno – su soggetto ignoto – nel 1614, apprezzatissimo da lui e dall’intera corte sabauda, non tuttavia per «la positura delle figure», le quali «dovevano essere situate per diritto conforme all’altezza e non alla larghezza. Ma il fatto non si può più distornare, e spero che l’intagliatore potrà forse emendar l’errore e renderlo uguale agli altri» (*L* 100; il che fa intendere che dovesse entrare nell’edizione illustrata della *Galeria*: cfr. anche 2, e CARMINATI 2019, pp. 99 e 257, per le indicazioni fornite da Marino agli artisti mentre ancora progettava un’edizione illustrata dell’opera). L’interpretazione allegorica proposta da Marino non offre elementi descrittivi tali da consentire un’identificazione sicura.

Per Schedoni v. anche 69, 76, 431.

*Ganimede rapito da Giove
di Lucilio Gentiloni*

Rapisce Ganimede
a la vista mortal vie più di quelle
de l'aquila, che 'l volo alza a le stelle,
la tua penna GENTIL, che tanto eccede,
che per lei l'invisibile si vede. 5
Venga a tagliar le belle
linee (se può) de la tua mano Apelle:
perde appo lor la nebbia, il fumo cede,
e son sottili in guisa
che né l'aquila istessa in lor s'affisa. 10

Ve₁₉ (I, p. 11), Ve₂₀ (I, p. 23)

3 Dal'Aquila Ve₁₉

Madrigale: aBBAAbBAC. Ganimede, rapito da Giove tramutatosi in aquila (Omero, *Il.*, XX 232-235; Ovidio, *Met.*, X 155-161), è ritratto dalla 'nobile penna' di Gentiloni (*penna* GENTIL 4, con paronomasia), le cui linee sfidano i poteri della *vista mortal* 2 e la cui arte rivaleggia con le penne dell'aquila che solleva Ganimede *a le stelle* 3 e anzi le supera, a tal punto (*tanto eccede* 4, con senso assoluto) da rendere l'invisibile visibile (5). La sottigliezza del tratto del Gentiloni è poi via via vittoriosamente paragonata alla leggendaria linea d'Apelle tracciata a gara con Protogene (6-7: cfr. Plinio, *Hist. nat.*, XXXV 81, ripreso anche in *Dicerie sacre* ed. Pozzi, pp. 165-166), all'impalpabilità della nebbia e del fumo (*perde appo lor la nebbia, il fumo cede* 8), e finalmente alla vista stessa dell'aquila (*che né l'aquila istessa in lor s'affisa* 10).

Lucilio Gentiloni (Filatrava ovvero Filottrano [Ancona] c. 1552 - c. 1622) fu pittore e antiquario presso la corte estense: l'allusione *penna* GENTIL 4, ancorché topica, potrebbe riferirsi a un disegno a inchiostro. Il suo nome è ricordato da Marino in una lettera da Ravenna del 1607 a ignoto («si prenda cura [...] di presentar l'inclusa al signor Lucilio», L 42) e in una da Torino a Guido Coccapani del 28 ottobre 1613 con gioco paronomastico analogo a quello nel madrigale: «E se vedrà il signor Lucilio Gentiloni, gli ricordi da parte mia che son cinque o sei anni che mi è debitore di un paesino di sua mano; onde se vorrà corrispondere alla gentilezza del suo cognome, e ch'io onori del suo nome le carte mie, conviene che ne osservi la promessa» (L 82). La spedizione, da Modena, di un disegno del medesimo Gentiloni gli veniva annunciata poco dopo l'arrivo a Parigi nel 1615 (L 117, L 119).

*Arione sopra il delfino
di Giulio Donnabella*

Quel guizzator squamoso,
 che mansueto in su la curva spalla
 per lo pelago ondoso,
 GIULIO, il mesto Arion conduce a galla,
 sai perché, quasi pien d'uman discorso, 5
 gli fa seggio del dorso?
 Non creder tu che tanto
 l'alletti il dolce canto,
 quanto il fa per mostrar che 'l tuo disegno
 seppe dargli col moto anco l'ingegno. 10

Ve₁₉ (I, p. 11), Ve₂₀ (I, p. 23)

Madrigale: aBaBCddEE. Arione, citaredo dell'isola di Lesbo e leggendario inventore del ditirambo, dopo essere stato derubato da rapaci marinai è costretto a gettarsi in mare nel tratto fra Taranto e Corinto; ottenuta come ultima grazia di poter cantare, è soccorso da un delfino impietosito. La docilità del cetaceo *quasi pien d'uman discorso* 5, più che della Natura, è opera del *disegno* 9 di Donnabella, il quale, insieme con il *moto* 10, ha conferito all'animale la dote invisibile dell'*ingegno* 10.

A memoria della vicenda di Arione (per cui cfr., fra gli altri, Erodoto, I 23-24; Ovidio, *Fast.*, II 83-118; Aulo Gellio, *Noct. Att.*, XVI 19; Igino, *Fab.* 194; Luciano, *Dial. marit.*, 8) era stata eretta una statua bronzea (Erodoto, I 24 8; Aulo Gellio, *Noct. Att.*, XVI 19 23: «dolphinus vehens et homo insidens»), con la quale si richiamava anche il mito di Dioniso rapito dai pirati e da lui trasformati in cetacei (ps.-Omero, *Inno* 7; Nonno, *Dionisiache*, XLV 105-168). Quasi a riparazione dell'antico torto inflitto al dio, il delfino che salva Arione si dimostra più umano degli uomini. Il motivo è presente nell'epigrammatica greca (*Antologia greca*, IX 308 e XVI 276), umanistica (SABEO, *Epigr.* 1556, pp. 234 e 748; Giovan Battista Schiafenato [Scaphenatius] in GHERUS, *Delitiae Ital. poet.* 1608, II, p. 923) e volgare (CASSONI, *Rime* 1598, c. A4v) e viene eretto a paradigma morale nella letteratura emblematica (ALCIATO, *Embl. «In avaros»*, in HENKEL - SCHÖNE 1978, col. 1608). È anche brevemente richiamato nella seconda delle *Dicerie sacre*, *La Musica* (ed. Pozzi, p. 280), con rinvio a Erodoto, I 23-24 e a Plinio il Giovane, *Ep.*, IX 33. Cfr. anche 578.

Giulio Donnabella (Roma c. 1590 - Parigi 1656) lavorò come assistente di Paolo Guidotti (cfr. 61, 590) nel Palazzo Giustiniani, oggi Odescalchi, di Bassano Romano nel 1610, e con Lanfranco (54) e Saraceni (14) al Quirinale nell'estate del 1616. Lasciò quindi l'Italia per diventare *peintre ordinaire* del fratello del re Luigi XIII, il duca d'Anjou Gaston d'Orléans già ambasciatore a Roma dal 1608 al 1614. A Parigi Donnabella ebbe modo di entrare nel-

LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO

la cerchia dei Concini pochi mesi prima della loro caduta e lì probabilmente incontrò Marino (SZANTO 2006, pp. 204-205). Nell'inventario dei suoi beni, redatto il 20 marzo 1656, figura «une autre grand tableau sur thuille représentant Orfée sur un daulphin garny d'une pareille bordure jaulne numero cinq prisé quarente livres tz cy» (SZANTO 2006, p. 404). Nell'elenco dei beni redatto alla morte di Marino figurava «Un altro quadro di arione senza cornice grande» (FULCO 2001a, p. 89).

Leandro in mare
di Bernardino Poccetti

– Ahi, qual de' miei sospiri ha tanta forza,
 ch'estinguer può la bella
 facella, ond'io son scorto
 al desiato porto?
 Lasso, che mentre il tuo splendor s'ammorza, 5
 luce cortese e fida,
 ancor de la mia stella,
 ancor de la mia vita il lume manca –.
 Con debil voce e stanca
 così dicea Leandro, e 'n tanto giacque, 10
 preda insieme a le fiamme e gioco a l'acque.

Ve₁₉ (I, p. 12), Ve₂₀ (I, p. 24)

Madrigale: Ab(b₃)ccAdbEeFF. Guidato da una fiaccola accesa dall'amata Ero presso Sesto in riva all'Ellesponto, Leandro – qui in figura di prosopopea – prova di raggiungerla a nuoto dall'opposta riva di Abido in una notte di tempesta, ma perisce nelle acque agitate dopo che i venti impetuosi hanno spento il lume. Il soggetto elegiaco, reso in forma di lamento, acquista sapore epigrammatico per la doppia arguzia della *facella* 3 di Ero che Leandro crede d'avere estinto con i propri *sospiri* 1, sicché può esser detto ad un tempo *preda* alle *fiamme* della passione e *gioco* ('trastullo') a l'acque 11.

Primo elemento di un dittico (22-23) sugli amori di Ero e Leandro, ricordati in Virgilio, *Georg.*, III 258-264 e narrati in Ovidio, *Heroides*, 18 e 19 e nell'epillio di Museo di cui Bernardo Tasso aveva offerto una prima e libera versione in endecasillabi sciolti (B. TASSO, *Favola di Leandro e d'Ero*, in *Rime* ed. Chioldo-Martignone 1994, I, pp. 249-260), emulato poi – con maggiore fedeltà al modello – da Bernardino Baldi con *La favola di Museo degli amori di Leandro, et d'Ero* (BALDI, *Versi e prose* 1590, pp. 591-614); è inoltre evocato in *Antologia greca*, VII 666 in forma di epitafio dei due amanti, e imitato fra gli altri da SABEO, *Epigr.* 1556, p. 358 (HUTTON 1935, Register *ad loc.*). Il motivo topico del giovane vittima a un tempo delle fiamme e delle acque ricorre nel celebre sonetto LXXX di Lope de Vega, *De Leandro* «Por ver si queda en su furor deshecho», a stampa dal 1602 (in LOPE DE VEGA, *Rimas* ed. Pedraza Jiménez 1993-1994, I, p. 363). L'episodio è ripreso in *Ad.*, XIX 252-292. Per un primo orientamento sulla fortuna del mito in età moderna cfr. MONTIGLIO 2018; MURDOCH 2019.

Bernardino Barbatelli detto il Poccetti (Firenze 1548/1553 - 1612) incontrò forse Marino quando questi soggiornò a Firenze nell'autunno del 1601: Poccetti era allora attivo al Carmine e a San Marco (ma anche a Pistoia: cfr. VITZTHUM 1972, pp. 52-53; DOW 2023, pp. 251-

LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO

252). Nel 1579-1580 fu a Roma (BALDINUCCI, *Notizie* ed. Barocchi 1974-1975, III, p. 137); negli anni Ottanta lavorò nel chiostro di Santa Maria Novella a Firenze con Santi di Tito (v. 88) e il Cigoli (v. 15), e durante un soggiorno senese entrò in contatto con, fra gli altri, Ventura Salimbeni (v. 12) e Francesco Vanni (v. 7) (VASETTI 1994, p. 8).

Leandro morto tra le braccia delle Nereidi
di Pietro Paolo Rubens

Dove, dove portate,
ninfe del mar, ne la pietà spietate,
il feretro funesto
del misero d'Abido,
che l'amoroso foco e 'l vital lume 5
tra le torbide spume insieme ha spento
del vostro crudo e barbaro elemento?
Deh no, perché di Sesto
esporlo essangue al cielo
e far che sia da la sua donna scorto 10
fia maggior crudeltà ch'averlo morto.

Ve₁₉ (I, p. 12), Ve₂₀ (I, p. 24)

6 torpide Ve₁₉

Madrigale: aAbcD(d7)EEfgHH. Alle *ninfe del mar* (2), involontariamente crudeli (*ne la pietà spietate* 2), è rivolta un'apostrofe accorata affinché il corpo esanime di Leandro (*il feretro funesto | del misero d'Abido* 3-4), vittima insieme *de l'amoroso foco* e del *vital lume* 5 acceso da Ero per guidarlo attraverso l'Ellesponto (cfr. 22), non venga esposto agli occhi dell'amata sulla spiaggia di Sesto (8-10): crudeltà, questa, anche maggiore di quella di averne causato la morte (*morto* 11 'ucciso') nel *crudo e barbaro elemento* 7 marino. Quest'ultima espressione pare riformulare un passo ovidiano («angustae mors tua crimen aquae», *Tristia*, III 10 42), così come *l'amoroso foco*, s'intende vulgatissimo, richiama il virgiliano «Quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem | durus amor?» (*Georg.*, III 258-259), e l'immagine finale di Ero il di poco successivo «nec moritura super crudeli funere virgo» (III 263).

Uno schizzo a penna di Rubens (Edimburgo, National Galleries of Scotland), segnalato in JAFFÉ 1970, reca in alto a destra la nota esplicativa autografa «Leander natans Cupidine praevio» [FIG. 23.1] ed è la prima idea del dipinto oggi a New Haven, Yale University Art Gallery [FIG. 23.2], riprodotto in Pieri-Ruffino 2005, cat. 5 (una seconda versione a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen). Il disegno e la tela di New Haven sono ritenuti del periodo italiano (1600-1607) e ricondotti al contesto mantovano, da dove il dipinto avrebbe raggiunto l'Inghilterra nel terzo decennio del Seicento per entrare nella collezione del duca di Buckingham (JAFFÉ 1989, cat. 51). Ero, assente nello schizzo, compare nel margine destro del dipinto in atto di precipitarsi per morire con l'amato, mentre alcune Nereidi si volgono verso di lei e due accennano a fermarla con il braccio teso.

Per Rubens v. anche 18.

TAV. VI

LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO

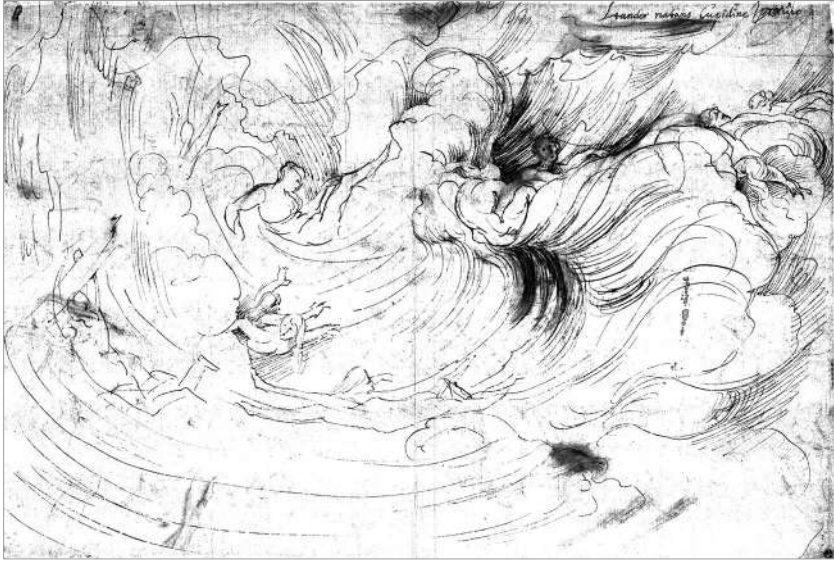


FIG. 23.1



FIG. 23.2

Aci con Galatea
di Pier Francesco Morazzoni

MORAZZON, quella ignuda
Galatea fuggitiva,
che di Peloro in su l'ombrosa riva
vede da l'ira dispettosa e cruda
del geloso gigante 5
ucciso il caro amante,
come può ne l'orrore e nel cordoglio
sottrarsi al grave scoglio?
Miracol di tua man, che scampi e viva:
se non le davi il moto, ella periva. 10

Ve₁₉ (I, p. 13), Ve₂₀ (I, p. 25)

Madrigale: abBAccDdBB. All'artefice (MORAZZON 1) il poeta chiede come può mai Galatea, in fuga lungo la riva peloritana (*di Peloro in su l'ombrosa riva* 3), scampare all'ira del di lei invaghito Polifemo (*del geloso gigante* 5), il quale le ha appena *ucciso il caro amante* Aci (6) scagliandogli addosso un *grave scoglio* 8. La risposta è nel miracoloso potere del pittore (*Miracol di tua man* 9), il quale, nel dipingere la ninfa, le ha dato anche *il moto* 10.

Trittico per la ninfa Galatea (24-26), la cui vicenda (Ovidio, *Met.*, XIII 750-897; Filostrato, *Eikones*, II 18; POLIZIANO, *Stanze*, I 115-118) è qui resa con un'apostrofe del poeta al pittore. L'episodio è ripreso in *Ad.*, XIX 127-148.

Non sono attualmente note opere del pittore lombardo sul soggetto, ma il collocarne la *Galatea* accanto a quella del Cavalier d'Arpino (25) parrebbe alludere al suo apprendistato romano, avvenuto, secondo Padre Resta, proprio sotto la guida di Cesari: non è pertanto da escludere che Marino abbia in mente un'iconografia morazzoniana erede della formazione arpinesca. I frequenti riferimenti al Cavalier d'Arpino nel *corpus* del Morazzone hanno inoltre l'aspetto di «lasciti a lunga distanza, per opere mature realizzate al Nord», segno dell'importanza che gli anni romani ebbero per la sua carriera successiva (STOPPA 2003, p. 22).

Per il Morazzone v. anche 6.

Galatea
del Cavalier Giuseppe d'Arpino

Stese già da le salse a le dolci onde le molli braccia e candidette avea, stringendosi al suo vago, Galatea e già n'ardean d'amor l'acque profonde.	4
Di perle, d'ostro e d'or, ch'a le feconde mense de l'ocean furato avea, ricco monil di propria man gli fea, quand'ecco il fier Ciclopo in su le sponde	8
di sospir, di minacce un suon rabbioso sparse e turbò de' duo la cara pace, più del mar che 'l produsse aspro e cruccio.	11
Tremò la ninfa timida e fugace, né securo le parve il fondo algoso, ma bramò per celarsi esser Salmace.	14

Ve₁₉ (I, p. 13), Ve₂₀ (I, p. 25)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Stretta all'amato Aci (*al suo vago* 3) e intenta a ornarlo di un *ricco monil* 7 fatto di tesori sottratti al mare (5-6), Galatea è sorpresa dal *fier Ciclopo* 8 (*quand'ecco...* 8), il quale si mostra più infuriato del mare stesso che lo generò (*del mar che 'l produsse* 11: Polifemo è figlio di Nettuno). I suoi lamenti dal *suon rabbioso* 9 turbano la pace degli amanti e persuadono la *ninfa*, intorrita e fuggitiva (*timida e fugace* 12), che il fondo del mare (*il fondo algoso* 13) non sia rifugio tanto sicuro quanto il potersi fondere con il corpo dell'amato: come già riuscì a Salmace con Ermafrodito (cfr. 16).

Giuseppe Cesari, noto come il Cavalier d'Arpino (Arpino [Frosinone] 1568 - Roma 1640), è tra gli artisti più lodati nella *Galeria*. Dai primi anni romani trascorsi sotto la protezione del cardinale Pietro Aldobrandini Marino intratterrà con lui un rapporto di collaborazione e amicizia destinato a durare fino alla fine dei suoi giorni (Cesari sarà fra gli artisti che renderanno onore al poeta nelle solenni esequie tributategli dall'Accademia romana degli Umoristi: cfr. CARMINATI 2018, pp. 41, 142-143). Non si conoscono, ad oggi, pitture del Cesari che raffigurano il mito di Galatea, ma l'artista tornò sul soggetto più volte per decorazioni ad affresco e per disegni destinati al collezionismo privato (RÖTTGEN 2012-13, vol. III, cat. 464, 465, 466; BOLZONI 2013, cat. 249, 280). Tra questi è senz'altro degno di nota il foglio autografo conservato presso la parigina Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts [FIG. 25.1], che reca *sul recto* la ninfa a cavallo di un delfino e *sul verso* la dedica «Al Sig^f Cauulier Gio: Batt[ist]a Marino» (con una seconda riga illeggibile per la rifilatura)

TAV. VIIa



FIG. 25.1

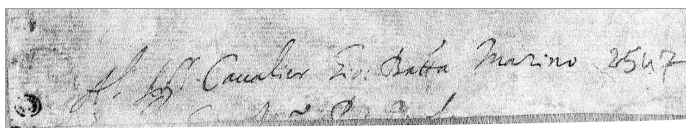


FIG. 25.2

[FIG. 25.2]: è dunque successiva al 1609 e agli anni di Roma, durante i quali Marino aveva conosciuto e frequentato il pittore (RÖTTGEN 1973, cat. 138; Pieri-Ruffino 2005, cat. 6; BOLZONI 2013, cat. 249; RÖTTGEN 2012-2013, II, cat. 464).

TAV. VIIb

Per il Cavalier d'Arpino v. anche 74, 85, 86, 111, 409.

Polifemo con Galatea
d'Agostino Caracci

Essalava in sospir l'aspro tormento, Mongibello animato, isola viva, Polifemo il feroce, e 'n su la riva a la grand'ombra sua pascea l'armento,	4
quando, tenendo il fiero lume intento a la ninfa crudele e fuggitiva, quella che 'l gran CARACCI coloriva vide apparir sovra 'l tranquillo argento;	8
onde, di doppio foco acceso il petto, disse alternando a le sembianze sue quinci e quindi confuso il dubbio affetto:	11
– Deh cessa, Amor, le meraviglie tue, poiché, s'occhi non ho per un oggetto, com'esser può ch'io ne sostenga due? –.	14

Ve₁₉ (I, p. 14), Ve₂₀ (I, p. 26)

12 marauiglie Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Il *feroce* 3 Polifemo, sospirioso per amore non corrisposto, e anzi agitato quanto l'Etna e l'intera isola di Sicilia (*Mongibello animato, isola viva* 2), è distolto dal vagheggiare la vera Galatea per l'improvvisa apparizione di quella ritratta dal *gran CARACCI* 7 veleggiante sul mare (*sopra 'l tranquillo argento* 8): preso allora da doppia passione (*doppio foco* 9), e dubbioso a quale delle due figure (*sembianze sue* 10) volgere il proprio *dubbio affetto* (11), chiede che Amore cessi di mostrargli siffatte raddoppiate *meraviglie* 12, dal momento che egli ha *occhi* per un solo oggetto, né può contemplarne due (13-14, con ironica allusione al suo essere monocolo). Laddove in 25 Galatea era detta sorpresa per l'improvvisa comparsa del Ciclope, qui le parti sono invertite, con raddoppiata arguzia per lo sdoppiamento dell'immagine.

Se l'attribuzione ad Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602) è corretta e il riferimento è alla Galleria Farnese (*coloriva* 7 parrebbe alludere a una pittura), il sonetto loda forse quella che la tradizione descriveva come Galatea («de' lati da basso, [...] la Galatea nel mezzo, che è d'Agostino»: BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, p. 308) e che, a partire dal secolo XX, è invece interpretata come Glauco e Scilla: cfr. MARTIN 1965, pp. 105-109 [FIG. 26.1]. Il riferimento a Polifemo potrebbe anche chiamare in causa il riquadro con *Polifemo e Galatea* di Annibale Carracci [FIG. 26.2], come proposto in Pieri-Ruffino 2005, cat. 7 (v. anche il disegno preparatorio di Parigi, Musée du Louvre, tradizionalmente conteso



FIG. 26.1

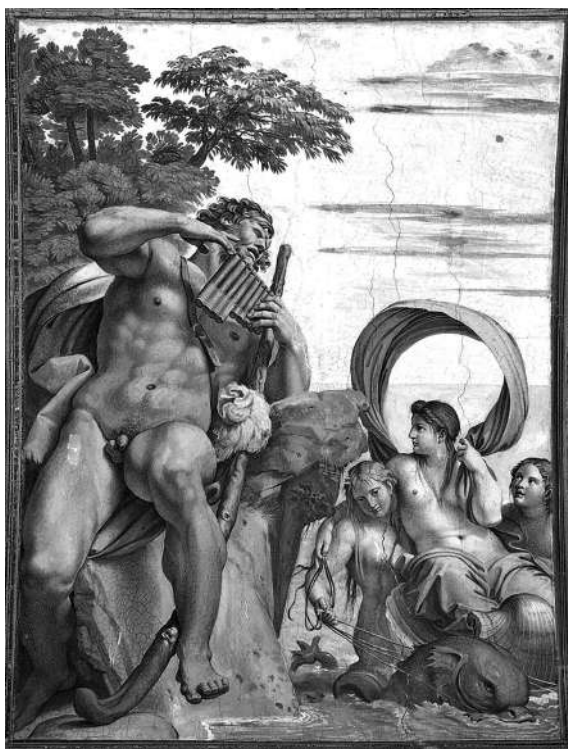


FIG. 26.2

fra Agostino e Annibale: LOISEL 2000, cat. 530). Neppure si può escludere un'interazione – in ragione della presunta doppia immagine della ninfa – fra i due riquadri nella volta della galleria (BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, pp. 303, 308). Nel sonetto si accenna tuttavia all'*armento* 4 di Polifemo, non presente nell'affresco; né vi si fa menzione del flauto di Pan in mano a Polifemo, in piena evidenza e da Baglione debitamente registrato (ivi, p. 308: «Et indi Galatea, che ascolta il suono di Polifemo»). Di Agostino è anche un'incisione che rappresenta Galatea, nota in diverse versioni (DEGRAZIA 1984, cat. 181).

*Il Sonno in grembo a Pasitea
d'Ippolito Andreasi*

Sonno, che nel bel seno
di Pasitea ti giaci,
perché ritieni a la favella il freno,
timido amante, e taci?
Non può forse chi pote 5
al fratel de la Morte dar la vita
a la lingua spedita
articular le note?
Ah, se non parli, io non mi meraviglio:
del Silenzio sei figlio. 10

Ve₁₉ (I, p. 14), Ve₂₀ (I, p. 26)

Madrigale: abAbcDdcEe. Abbracciato all'amata ninfa Pasitea, il Sonno esita – quasi *timido amante* 4 – a dichiararle il proprio amore: fatto tanto più sorprendente, se si considera che l'artista è riuscito a dargli vita nonostante sia *fratel de la Morte* 6 (cfr. Omero, *Il.*, XIV 231; Seneca, *Hercules furens*, 1070: «frater durae languide Mortis»; in *Il.*, XIV 269 Pasitea viene promessa da Giunone al Sonno, purché questi faccia assopire Giove). Ma la vera cagione del tacere è il suo essere *del Silenzio ... figlio* 10.

Dittico (27-28) dedicato al Sonno e a Pasitea, successivamente identificata come una delle tre Grazie (28 3). Già nel primo di quattro sonetti delle *Rime amorose*, contenenti altrettante invocazioni al Sonno con debito palese verso il celebre sonetto di Giovanni Della Casa (per cui cfr. Pieri 1979, II, p. 12 e 28), il Sonno è invocato «O del Silenzio figlio, e de la Notte» (*Rime amorose*, 60 1; e cfr. ARIOSTO, *Orl. fur.*, XIV 94 5, dove il Silenzio monta di guardia alle grotte del Sonno). Silenzio e Sonno sono invece descritti come fratelli in *Ad.*, VIII 96 1-2, ancora con richiamo al sonetto dellacasiano: «Da che la queta, oscura, umida madre | del Silenzio e del Sonno i colli adombra».

Ippolito Andreasi (Mantova 1548 - 1608) fu pittore molto attivo alla corte ducale di Mantova, dove forse incontrò Marino nel febbraio 1608: dunque appena qualche mese prima della sua tragica fine, avvenuta nella notte fra il 4 e il 5 giugno di quell'anno (BOSSAGLIA 1961; HARPRATH 1984, pp. 3, 10). Occasione del probabile incontro fu il matrimonio tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, per il quale Marino compose l'epitalamio *Il letto* (RUSSO 2008, pp. 87-91). Non molto si sa della produzione pittorica di Andreasi, né sufficientemente ricostruita è quella grafica, nella quale ricorrono molti soggetti mitologici (HARPRATH 1984; FILIPPI 2007), non tuttavia quello oggetto dei componimenti mariniani, attualmente non rinvenuto.

Per Andreasi v. anche 28, 46.

Nel medesimo soggetto

Or che, piegate l'ali,
 il dolce oblio de' mali in braccio accoglie
 de le tre Grazie l'una,
 che tutte in sé le grazie insieme aduna,
 miseri amanti, o voi, che non potete
 ora mai di quiete
 trovar fra tante doglie,
 perché, s'avete di posar desire,
 nol venite a rapire? 5

Ve₁₉ (I, p. 15), Ve₂₀ (I, p. 27)

1 HORC,HE Ve₂₀ 9 àrapire Ve₂₀

Madrigale: a(a7)BcCDdeFf. Il Sonno (*dolce oblio de' mali* 2), *piegate l'ali* 1 e accolta fra le braccia Pasitea (*de le tre Grazie l'una | che tutte in sé le grazie insieme aduna* 3-4), appare unica speranza di *quiete* 6 per i *miseri amanti* 5, la cui afflizione può solamente sperare conforto dal rapire per sé il dio (9).

Evidente la ripresa del celebre sonetto di DELLA CASA, *Rime* 54 (ed. Carrai 2014, pp. 190-194 - cfr. anche 27): «O Sonno, o della queta, umida, ombrosa | Notte placido figlio; o de' mortali | egri conforto, oblio dolce de' mali» (1-3); «l'ali | tue brune sovra me distendi e posa» (7-8). Attraverso Della Casa si avverte anche un'eco da Ovidio: «Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, | Pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris | Fessa ministeriis mulces reparasque labori» (*Met.*, XI 623-625). La *pointe* finale, con l'invito agli amanti a rapire il Sonno, rovescia la consueta dinamica tra esseri umani e esseri divini.

Per Andreasi v. anche 27 e 46.

Zefiro e Clori
del Cavalier Giovanni Baglioni

BAGLION, Zefiro e Clori,
de' prati e de' giardin fecondi dei,
de' lidi canopei
vezzosi abitatori,
dipingesti sì vivi, 5
che con scherzi lascivi
già già spirano aurette e fioccan fiori;
e i fior son sì ben finti,
che si senton gli odori ancor dipinti.

Ve₁₉ (I, p. 15), Ve₂₀ (I, p. 27)

Madrigale: aBbaccAd(a7)D. Zefiro e Clori (Flora), dèi abitanti la riviera egizia di Canopo (3-4) ai quali è affidata la cosiddetta *procuratio hortorum* ovvero la cura dei prati e dei giardini (2), sono ritratti nell'atto di spirare dolci brezze (Zefiro) e spargere fiori (Clori): con forme e colori tanto vivaci da far credere che i fiori, *si ben finti* 8, spargano tutt'intorno il loro profumo (9).

L'associazione di Zefiro con i fiori ricorre nella descrizione ovidiana della primavera nell'età dell'oro: «Ver erat aeternum placidique tepentibus auris | Mulcebant zephyri natos sine semine flores» (*Met.*, I 107-108). La doppia perifrasi che designa Zefiro e Clori (*de' prati e de' giardin fecondi dei* 2 e *de' lidi canopei* | *vezzosi abitatori* 3-4) viene ripresa, con *variatio*, nell'*Adone* e accostata a un'immagine già in Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II 88-91 («Ille novo madidantes nectare pennas | Concutit, et glebas fecundo rore maritat: | Quaque volat, vernus sequitur rubor. Omnis in herbas | Turget humus, medioque patent convexa sereno»): «Scote a quel dir le piume a più colori | tutto di fresco nettare stillante | de la vezzosa e leggiadretta Clori, | sorto dal seggio suo, l'alato amante: | Clori ninfa de' prati e dea de' fiori, | de' lidi canopei grata abitante; | spargendo fior da la purpurea stola | sempre il segue costei dovunque ei vola» (v. il commento di Russo a *Ad.*, VI 105). Cfr. anche 32.

Giovanni Baglione (Roma c. 1566 - 1644) fu brevemente a Napoli negli anni Novanta del Cinquecento ma principalmente attivo a Roma, dove quasi certamente conobbe Marino. Dopo prove giovanili nei cantieri sistini e più impegnativi incarichi nelle principali imprese collettive di primo Seicento, tra cui quella promossa dal cardinal Paolo Emilio Sfondrati per Santa Cecilia in Trastevere, Baglione si dimostrò particolarmente prolifico per il mercato privato. È possibile che i soggetti cantati da Marino appartengano a questa produzione dell'artista.

Per Baglione v. anche 37, 64, 78, 79, 80, 103 (e 517 per un'attribuzione registrata nell'apparato).

Borea che rapisce Orizia
di Federigo Zuccaro

Dotta man, che sapesti
 con bei color non solo
 visibil far, ma a dolce preda intento
 rappresentare innamorato il vento,
 qualor dal freddo polo 5
 dispiega Borea il volo,
 poiché del foco suo gli ardor celesti
 così bene esprimesti,
 ne la stagion che l'aria e l'onda agghiaccia
 meriti che gelar mai non ti faccia. 10

Ve₁₉ (I, p. 16), Ve₂₀ (I, p. 28)

Madrigale: abCCbbAaDD. La *dotta man* 1 di Federico Zuccari è in grado non solo di rendere visibile il vento (3), ma di mostrarlo innamorato mentre rapisce Orizia (*a dolce preda intento* 3), e anzi di rendere magistralmente *gli ardor celesti* 7 di un vento gelido qual è appunto Borea: una tale mano merita di non conoscere mai il rigore dell'inverno, cioè della vecchiaia e della morte (9-10).

Dittico per Borea e Orizia (30-31). Già in Ovidio, *Met.*, VI 702-713, ricorre il contrasto fra la natura gelida del vento («gelidi ... tyranni», 711, per cui v. anche 31) e il fuoco della passione amorosa («Dum volat, arserunt agitati fortius ignes», 708).

Federico Zuccari (S. Angelo in Vado 1539/1540 - Ancona 1609) fu a Roma nei primi anni del secolo XVII e sostò, nel suo "passaggio per l'Italia", presso le corti di Mantova e Torino, successivamente visitate da Marino. Nessuno dei soggetti della *Galeria* è attualmente riconducibile al *corpus* dell'artista (vd. ACIDINI LUCHINAT 1998-1999).

Per Zuccari v. anche 31, 77.

Nel medesimo soggetto

Può dunque, Amor, la tua mirabil face
 arder spirti gelati?
 Mira il tiranno trace,
 fiero signor degl'iperborei fiati,
 tra le più dense nubi 5
 come rapisca e rubi
 nova beltà, ch'è del suo cor rapace;
 e sì di sì bel foco arder gli piace,
 ch'esser fatto non sente
 di gelato Aquilone Austro cocente. 10

Ve₁₉ (I, p. 16), Ve₂₀ (I, p. 28)

4 degli Iperborei Ve₁₉

Madrigale: AbaBccAAAdD. Insiste sul paradosso, già introdotto in **30**, di un vento gelido riscaldato dal portentoso fuoco (*mirabil face* 1) d'Amore. Borea *tiranno trace* 3, in quanto figlio del trace Eretteo (Ovidio, *Met.*, VI 677 ss., e 711 per *tiranno*), rapisce Orizia, la *nova beltà* 7 che a sua volta gli ha rapito il cuore (*ch'è del suo cor rapace* 7); e tale è in Borea il piacere dell'inusitato ardore (8) che non avverte di essersi mutato da gelido (*Aquilone*) in torrido vento (*Austro cocente* 10).

I tratti ovidiani, appena accennati in **30**, sono qui richiamati più scopertamente: oltre al già rammentato «gelidi ... tyranni» (*Met.*, VI 711), è da notare «caligine tectus» (707: cfr. *tra le più dense nubi* 5). La *pointe* finale (i due venti ricorrono insieme già in DANTE, *Purg.*, XXXII 99) sembra riprendere l'*adynaton* di B. TASSO, *Magnanimo Signor, l'altiero grido*, vv. 21-24: «prima Aquilone | con Austro cangierà virtù e natura, | e fia Settentrione | umido e caldo [...]» (in *Rime* ed. Chiodo-Martignone 1994, II, p. 347).

Per Zuccari v. anche **30** e **77**.

Proserpina rapita da Plutone
d'Andrea Boscoli

Mi rapì ne l'Inferno
l'innamorato re de l'odio eterno;
et io rapito lui
già co' begli 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?

5

Ve₁₉ (I, p. 17), Ve₂₀ (I, p. 29)
7 nui Ve₁₉

Madrigale: aAbCcBbdd. Plutone, *l'innamorato re de l'odio eterno* 2, rapì Proserpina; ma Proserpina – come ella stessa dichiara in figura di prosopopea – aveva già *rapito* 3 ('sedotto') lui coi suoi *begli occhi* mentre si aggirava *tra l'erbe e i fiori* 4, così come ora seduce chi l'ammira dipinta (*tra bei colori* 5). Volgendosi quindi agli osservatori (*vui* 7, con "rima siciliana"), chiede se meglio le si addica l'esser detta *rapita* o non piuttosto *rapace* 9 (cfr. 31 7).

Più e meglio che Ovidio, *Met.*, V 391 ss., modello ispiratore sembra qui Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II 90-93 (passo contiguo a quello ricordato per 29), là dove Zefiro "dipingere" la scena idillica che farà da sfondo al rapimento: «Omnis in herbas | turget humus, medioque patent convexa sereno. | Sanguineo splendore rosas, vaccinia nigro | imbuit, et dulci violas ferrugine pingit» (cfr. anche *Ad.*, VI 105). La vicenda è ripresa nel V idillio della *Sampogna*, *Proserpina*.

Un *Ratto di Proserpina* di Andrea Boscoli (Firenze c. 1560 - 1607), Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi [FIG. 32], è riprodotto in Pieri-Ruffino 2005, cat. 8. Appartiene a un nutrito gruppo di disegni su soggetti mitologici, molti dei quali legati alle decorazioni eseguite



FIG. 32

LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO

nella villa Agostini della Seta a Corliano presso Pisa nei primi anni Novanta del Cinquecento (BASTOGI 2008, pp. 81-115, cat. 495). Nell'elenco dei beni del Marino, stilato in Napoli alla sua morte, compare un «quadro del Rapimento di Proserpina senza cornice» (FULCO 2001a, p. 86).

Per Boscoli v. anche 39, 40.

Europa
di Bernardo Castello

Certo s'era sì bella
la rapita donzella,
e sì vago lo dio
che 'n tauro la rapio,
l'alma avuta avria quella
meno d'Amor rubella,
e questi, o CASTEL mio,
più fervido il desio.

5

Ve₁₉ (I, p. 17), Ve₂₀ (I, p. 29)

Madrigale: aabbaabb. Se le bellezze di Europa (*la rapita donzella* 2) e di Giove che la rapì sotto forma di toro (*'n tauro* 4) fossero state tali quali appaiono nell'opera di Castello (7), la fanciulla avrebbe opposto ad Amore assai minor resistenza (*l'alma avuta avria quella | meno ... rubella* 5-6) e il dio sarebbe stato preso da *desio* ancor più *fervido* 8.

La bellezza di Europa e di Giove è esaltata in Ovidio con tòpico richiamo a un'arte squisita («Cornua parva quidem, sed quae contendere possis | Facta manu puraque magis per lucida gemma», *Met.*, II 835-836). Il rapimento di Europa è inoltre la prima scena ritratta da Aracne nella gara con Minerva (*Met.*, VI 103-107), per cui v. 53. La vicenda è trattata nel IV idillio della *Sampogna, Europa*, la cui *princeps* è del 1607 (ed. De Maldé, pp. LXIII-LXXV).

In diverse lettere del 1613 a Bernardo Castello (L 78-81) Marino chiede insistentemente diversi disegni, tra i quali uno raffigurante Europa.

Per Bernardo Castello v. anche 8, 9 e 95, 112, 240, 295, 414, 540.

Danae
di Ferraiù Finzoni

Sì ricca è di bellezze
 questa Danae gentil, ch'accoglie in grembo
 le celesti ricchezze,
 che quell'istesso prezioso nembo,
 che fu merce possente 5
 a comprarla vivente,
 fora vil prezzo, or che 'l FINZON l'ha finta,
 a pagarla dipinta.

Ve₁₉ (I, p. 18), Ve₂₀ (I, p. 30)

4 nembo] grembo Ve₁₉

Madrigale: aBaBccDd. La vicenda di Danae, rinchiusa dal padre in una torre e a dispetto di ciò sedotta da Giove penetratovi in forma di pioggia d'oro (*le celesti ricchezze* 3, *prezioso nembo* 4), è interpretata come un'allegoria della corruzione operata dal denaro sulla donna: bastante (*possente* 5) a *comprarla vivente* 6, non però a *pagarla dipinta* 8 da Fenzoni. Per la paronomasia (FINZON *l'ha finta* 7) cfr. 13 1.

Oltre al doppio accenno a Ovidio, *Met.*, IV 611 e VI 113 (nella tela di Aracne) e alla ripresa del mito nella memorabile chiusa di PETRARCA, *RVF*, XXIII 161-163, alcuni tratti del madrigale paiono richiamarsi a STROZZI IL GIOVANE, *Madrigali* 1593, p. 114: «Felice lui, che 'n prezioso nembo | Di lucidissimo auro, | A quel sì dolce in grembo | Si strinse unico suo sommo tesoro» (vv. 1-4).

In una lettera da Torino del 30 ottobre 1610, Marino dichiarava a Fenzoni che l'ammirazione in quella corte per il suo stile («Qui è piaciuta tanto la maniera del suo disegnare») lo incoraggiava a chiedergli «un altro dissegnetto pur a lapis nero», dove sarebbe bastata «una figurina sola [...] di sua elezzione»: non necessariamente «oscena», purché però «non fosse spirituale ma *tirasse* al favoloso». In una lettera successiva, sempre da Torino del 2 marzo 1613, accusava ricevuta di un «bellissimo disegno», ma senza indicazione del soggetto (entrambe le lettere in GIAMBONINI 1988, pp. 314-315).

Per Fenzoni v. anche 13.

35

Leda
di *Lodovico Cigoli*

L'augel canoro e bianco,
lo qual con arte tanta
preme a la bella Leda il molle fianco,
sai tu, CIVOLI mio, perché non canta?
Però che non sapendo 5
cantar, se non morendo,
come in sì lieta sorte
può mai temer di morte,
se tu con quel pennel, che tanto vale,
l'hai già fatto immortale? 10

Ve₁₉ (I, p. 18), Ve₂₀ (I, p. 30)

Madrigale: abABccddEe. Sorprende che il cigno (*L'augel canoro e bianco* 1), nel quale si era mutato Giove per sedurre Leda, amoreggi ora con lei (*preme ... il molle fianco* 2) in modo tanto esperto (*con arte tanta* 2) senza però cantare. Ma il privilegio del canto gli sarebbe concesso solo se vicino a morte (5-6), e certo la morte quel cigno non deve più temere, dal momento che il pennello del Cigoli lo ha reso immortale (9-10). Appena occorre sottolineare l'equivalenza - inespressa ma implicita - tra morte e godimento erotico.

Come già Europa (34) e Danae (35), anche Leda è richiamata in un verso dell'episodio di Aracne in Ovidio, *Met.*, VI 109 («Fecit olorinis Ledam recubare sub alis»), di cui Marino si è forse rammentato per *preme a la bella Leda il molle fianco* 3.

Per Cigoli v. anche 15 (e 594).

Calisto
di Guido Reni

Non languir, verginella,
scoprendo al fonte sacro,
spogliata a forza de la propria veste,
l'inganno de l'adultero celeste;
che 'l vago simulacro 5
ti mostra, e nel lavacro,
e nel bosco, e nel cielo,
con forma umana, e con ferino velo,
e con luce immortal sempre più bella,
e ninfa, et orsa, e stella. 10

Ve₁₉ (I, p. 19), Ve₂₀ (I, p. 31)

Madrigale: abCCbbdDAa. Calisto, ninfa cacciatrice di Diana sedotta da Giove e forzata a spogliarsi con le altre ninfe *al fonte sacro* 2 della dea e a rivelare così la propria gravidanza (*l'inganno de l'adultero celeste* 4), viene consolata (*Non languir* 1) col rammentarle che il *vago simulacro* 5 dipinto da Reni la raffigura bensì al fonte e successivamente trasformata in orsa (per il castigo comminatole da Giunone), ma anche conversa nella costellazione omonima: dunque simultaneamente *e ninfa, et orsa, e stella* 10 (secondo Ovidio, *Fast.*, II 155-192, piuttosto che *Met.*, II 401-507). La simultaneità è sottolineata dalla correlazione o *rapportatio* innestata su una *climax*: *lavacro* 6 – *con forma umana* 8 – *ninfa* 10 / *nel bosco* 7 – *con ferino velo* 8 – *orsa* 10 / *nel cielo* 7 – *con luce immortal sempre più bella* 9 – *stella* 10.

Il dipinto di Guido Reni (Bologna 1575 - 1642), a tutt'oggi non identificato, raffigurava con ogni probabilità il triplice stato di Calisto. Malvasia giudicava il dipinto opera giovanile e superiore a un precedente *Orfeo ed Euridice*; trascriveva quindi il madrigale di Marino, al quale Reni – aggiungeva – «poscia in ricompensa fece il ritratto» (MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, II, pp. 10-11; ed. Pericolo 2019, IX.1, p. 28; e cfr. ISEPPI in ISEPPI - TOMEI 2022, p. 28, e p. 40 sui possibili modelli carracceschi). Il nome di Reni compare per la prima volta nelle opere a stampa mariniane nel 1615 (nel canone degli artisti illustri in *Tempio* 40) e successivamente, olte che nella *Galeria*, nei *Sospiri d'Ergasto* della *Sampogna* (st. LXVII) e nell'*Adone* (VI 57; XX 191 – cfr. TOMEI in ISEPPI - TOMEI 2022, p. 146).

Per Reni v. anche 42, 87, 100.

Filomena
del Cavalier Giovanni Baglioni

Ecco viva e spirante
 Filomena la bella,
 che 'n preda al fiero suo barbaro amante
 si lagna e duol di sua maligna stella.
 Il BAGLION la ritrasse. 5
 Vorresti che parlasse?
 Come vuoi che le note ella distingua,
 se gli fu dal crudel svelta la lingua?

T (c. 17r), Ve₁₉ (I, p. 19), Ve₂₀ (I, p. 31)

tit. Filomena con Thereo T 4 dela maligna stella T 5 Ch'a ciò la spinse, e trasse T

Madrigale: abABccDD. *Ecco* 1 che Filomena (Filomela), violata dal cognato Tereo e da questi crudelmente resa muta con l'asportazione della lingua (8) perché non denunciasse il fatto, quindi mutata dagli dèi in rondine o in usignolo (Ovidio, *Met.*, VI 667-670), appare ritratta *viva e spirante* 1 e lagnantesi di *sua maligna stella* 4 mentre cade vittima del *barbaro amante* 3. L'osservatore si aspetta che parli (6)? E come potrà mai emetter suoni distinti (*Come vuoi che le note ella distingua...?* 7), se l'assenza della lingua glielo impedisce? [G]li 8 per *le è comune nel toscano letterario ed è anche dell'autografo T, ma è un *unicum* nella poesia mariniana.

L'attacco col deittico ricorda Ovidio, *Met.*, VI 451 («Ecce venit magno dives Philomela paratu [...]»), così come l'epiteto di *barbaro* 3 («barbarus» 515; «barbare» 533). Cfr. anche il primo distico di *Antologia greca*, IX 452, tradotto da SABEO, *Epigr.* 1556, p. 744: «*E Graeco* || *Ecquid continuum infelix Pandione nata | Deplorans resonas balba per ora virum [...]*».

Nel ms. T il madrigale è collocato in una sequenza di quattro componimenti – poi ridistribuiti nella *Galeria* come 61, 38, 37, 12 – senza ascrizioni ad artisti (LANDI 2017).

Per Baglione v. anche 29 e 64, 78, 79, 80, 103 (e 517 per un'attribuzione registrata nell'apparato).

negatagli dal Rinaldi già padrone» che Malvasia ricordava ai tempi suoi presso il conte Odoardo Pepoli a Bologna (MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, I, pp. 495-496) e che è stata identificata nella tela di Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna [FIG. 38]: vd. BROGI 2011, cat. A1, il quale anche segnala e pubblica, fig. 252, una copia leggermente ridotta su rame a Bologna, Pinacoteca nazionale, attribuita a Francesco Brizio, e un'altra presso il Walker Art Center di Minneapolis (su indicazione di FREDERICKSEN - ZERI 1972, p. 48). Alle richieste di Marino Rinaldi rispondeva così, indirizzando a Roma: «mal mio grado mi convien negare quel, ch'io dovrei prontamente concedere. Io conosco le bellezze della mia Arianna, e ne son però fieramente innamorato, et ingelosito, e s'altri [*Teseo*] abbandolla 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» (RINALDI, *Lettere* 1617, p. 248). Ivi la lettera reca la data «Di Bologna il dì 29. di Novembre», senz'anno (come anche altre), ed è collocata fra due lettere del 1611; nell'ed. del 1620, in 2 volumi, è assegnata al 1611 (I, pp. 361-362): onde la frequente, tacita assegnazione a quello stesso anno, confortata dall'intestazione «Al Sig. Cav. Gio. Battista Marini a Roma», dunque *post* 1609, ma con la difficoltà che nel novembre del 1611 Marino era in prigione a Torino (<http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=14778>). Già BESOMI 1969, p. 88, osservava che nel 1611 Marino non poteva essere a Roma e suggeriva pertanto di correggere la data in 1601, data tuttavia troppo alta per i rapporti con gli ambienti bolognesi. Sarà dunque errata la destinazione o incerto il millesimo; in alternativa, è possibile che la consegna della lettera avvenisse a Roma presso persona fidata di Marino.

Per Ludovico Carracci v. anche 16.

TAV. VIII

Siringa
d'Andrea Boscoli

Costei, che volto in fuga
da l'osceno d'Arcadia il vago piede
chiude il bel corpo in calamo palustre,
non è (com'altri crede)
d'artefice pennel fattura indubre. 5
Ha vita, ha spirto, ha senso,
ma, s'io ben dritto penso,
la voce e 'l moto le ritiene a forza
la paura, o la scorza.

Ve₁₉ (I, p. 20), Ve₂₀ (I, p. 32)

9 e la scorza Ve₁₉

Madrigale: aBCbCddEe. La ninfa Siringa, ritratta dopo essere sfuggita (*volto in fuga ... il vago piede* 1-2) al dio Pan (*l'osceno d'Arcadia* 2) e tramutata in canna (*calamo palustre* 3), non pare opera ingegnosa di pennello creatore (5): sembra avere infatti *vita ... spirto ... senso* 6, mentre *la voce e 'l moto* 8 le fanno difetto o per il timore, o per la corteccia (*scorza* 6) che le stringe le membra.

Dittico per Siringa e Pan (39-40), il cui mito era stato cantato da Marino nelle *Egloghe giovanili Siringa e Pan* (ed. Landi, pp. 77-99) e successivamente ripreso nel VII idillio della *Sampogna*, oltre a essere interpretato tropologicamente nell'esordio de *La Musica (Dicerie sacre* ed. Pozzi, pp. 211-212). Del breve episodio ovidiano (*Met.*, I 689-712), almeno un verso («Corpore pro nymphae calamos [...] palustres», 706) riecheggia in *chiude il bel corpo in calamo palustre* 3.

Per Boscoli v. anche 32 e 40.

Nel medesimo soggetto

Non altro che l'accento
 manca, BOSCOLI mio,
 de' boschi al rozo dio,
 ch'a la sua bella trasformata intento,
 movendola col vento 5
 de' rabbiosi sospir, par che le dica:
 – Cruda d'Amor nemica,
 nulla meglio potea
 ritrar del sesso tuo la forma vera
 altro che canna mobile e leggiera -. 10

Ve₁₉ (I, p. 21), Ve₂₀ (I, p. 33)

Madrigale: abbAaCcdEE. A Pan (*de' boschi al rozo dio* 3) ritratto da Boscoli mancano solamente le parole, che pure si intuiscono mentre il dio scuote la canna con i propri sospiri (5-6): la *canna mobile e leggera* 10 è per lui quintessenza (*forma vera* 9) del sesso 9 rivale.

Come già in 39, anche qui è richiamato Ovidio, *Met.*, I 707-708 («Dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos | effecisse sonum tenuem et similem querenti»: cfr. *movendola col vento* | *de' rabbiosi sospir* 5-6). Ma laddove in Ovidio Pan si dichiara vinto per l'«Arte nova vocisque [...] dulcedine» (709) e decide di perpetuare il nome della ninfa nel nuovo strumento («Atque ita disparibus calamis compagine cerae | inter se iunctis nomen tenuisse puellae», 711-712), e il medesimo avviene nella *Sampogna*, idillio *Siringa*, vv. 282-413, qui è invece lo sfogo amaro e sprezzante dell'amante deluso, quasi anticipazione della donna «mobile | qual piuma al vento» di verdiana memoria. Per il v. 3 (e il v. 2 di 39) cfr. *Ad.*, IV 177 2 «d'Arcadia il rozo dio».

L'apostrofe del v. 2, «BOSCOLI mio», sembra testimoniare un rapporto di amichevole confidenza fra il poeta e l'artista, esaminato da BRUNO 2006.

Per Boscoli v. anche 32, 39.

Apollo pastore
di Sinibaldo Scorza

Dal cielo al bosco, e da la luce a l'ombra,
da lo scettro a la verga,
dal carro al sasso, e da le fere ardenti
passa ai rustici armenti Apollo assiso
su la riva d'Anfriso.

5

SCORZA, o grave dolor l'alma gl'ingombra,
o più contento alberga
ne le selve che 'n cielo, o creder voglio
che sia cielo il tuo foglio.

Ve₁₉ (I, p. 21), Ve₂₀ (I, p. 33)

Madrigale: AbC(c7)DdAbEe. Punito per l'uccisione del Pitone con l'obbligo di custodire per nove anni le greggi del re Admeto, Apollo si reca in Tessaglia (*su la riva d'Anfriso* 5) lasciando gli attributi divini per l'umile condizione pastorale: la casa celeste per il *bosco* 1, il sole per *l'ombra* 1, lo *scettro* regale per la *verga* 2, il *carro* del sole per la terra (*sasso* 3), le costellazioni dello zodiaco (*le fere ardenti* 3) per i *rustici armenti* 4. Sa il pittore se il dio stia lamentando le proprie pene (6), ovvero se preferisca il bosco al cielo (7-8), o se il *foglio* 9 su cui è ritratto sia esso stesso il cielo, sua patria?

È il primo di otto componimenti dedicati ad Apollo (41-48).

Sinibaldo Scorza (Voltaggio [Alessandria] 1589 - Genova 1631), allievo di Giovan Battista Paggi (nella cui bottega, nel 1608, il pittore allora diciannovenne incontrò forse per la prima volta Marino: SOPRANI - RATTI, *Vite* 1768-1769, I, p. 217), ebbe fama di artista esperto nel ritrarre animali (cfr. 65). Per i suoi rapporti con Marino cfr. MARENGO 2017; VAZZOLER 2017. Il *foglio* del v. 9 potrebbe alludere a un disegno simile a quello conservato a Cracovia, Czartoryski Museum (riprodotto in ORLANDO 2017, cat. I.50, fig. 3), in cui l'artista ha raffigurato un pastore coronato d'alloro e seduto accanto al suo gregge con in mano un bastone e la lira, attributo del dio, deposta a terra [FIG. 41]. Del soggetto il pittore realizzò più di una versione (v. FERRONI 2019).

Per Scorza v. anche 65, 66.



FIG. 41

42

Apollo con Dafne
di Guido Reni

Tanto il vero somiglia,
GUIDO, quel biondo dio
che di Peneo la trasformata figlia
abbraccia pien di fervido desio,
che spiegar non poss'io
quanto l'un sia dolente e l'altra bella,
se di questo e di quella
non mi porge cortese e non m'impetra
ombra la pianta, et armonia la cetra.

5

Ve₁₉ (I, p. 22), Ve₂₀ (I, p. 34)

Madrigale: abABbCcDD. Il dipinto di Reni, che [*t]anto il vero somiglia* 1 nel ritrarre Apollo (*quel biondo dio* 2) abbracciato a Dafne mutata in lauro (*di Peneo la trasformata figlia* 3), rende vano descrivere il dolore provato da quello e la bellezza di questa, se il lauro stesso e la *cetra* 9 del dio – cioè l'ispirazione (con chiasmo Apollo : Dafne = lauro : cetra) – non vengono in soccorso al poeta.

La vicenda, descritta in Ovidio, *Met.*, I 452-567, era già stata sviluppata nell'egloga giovanile *Dafne* (ed. Landi, pp. 66-76) e venne successivamente ripresa nell'idillio *Dafni* della *Sampogna*.

Di un *Apollo e Dafne* di Reni – come anche della *Calisto* (36) – non si ha notizia se non da questo componimento, dal quale tutte le altre fonti che li ricordano paiono dipendere (TOMEI in ISEPPi - TOMEI 2022, pp. 155-156).

Per Reni v. anche 36 e 87, 100.

Apollo che piange Giacinto
di Lionello Spada

Se gittata la lira
muto Apollo e dolente il bel Giacinto,
da fiero disco estinto,
SPADA, piange e sospira,
ond'avrò stile e canto, 5
ch'alzi il tuo nome e le tue lodi a volo?
Se non gli rende il plettro o toglie il duolo
la tua man, che può tanto,
vena non mi darà, se non di pianto.

Ve₁₉ (I, p. 22), Ve₂₀ (I, p. 34)

tit. piagne Ve₁₉ 4 piagne Ve₁₉

Madrigale: aBbacDDcC. Riprende il motivo, già accennato in 42, del poeta cui faccia difetto la *vena* 9: Apollo, *gittata la lira* 1 e *dolente* 2 per la morte dell'amato Giacinto (colpito accidentalmente dal rimbalzo di un disco di metallo: cfr. Ovidio, *Met.*, X 182-185), sottrae al poeta *stile e canto* 5 e non gli consente di lodare adeguatamente l'artista (6). Se la mano del pittore, *che può tanto* 8, non renderà al dio il suo *plettro* 7 o non ne lenirà il *duolo* 7, il *canto* 5 non potrà che tradursi in *pianto* 9.

Di Apollo dimentico di sé e della propria cetra per amore di Giacinto scrive Ovidio: «nec citharae nec sunt in honore sagittae; | Immemor ipse sui [...]» (*Met.*, X 170-171). Un epigramma ecfrastrico sul medesimo soggetto è in Marziale, *Epigr.*, XIV 173: «*Hyacinthus in tabula pictus* || *Flectit ab invisio morientia lumina disco* | *Oebalius, Phoebi culpa dolorque, puer*». L'episodio è ripreso in *Ad.*, XIX 28-62.

A Lionello Spada (Bologna 1576 - Parma 1622), formatosi tra Bologna - dove verosimilmente incontrò Marino nella prima decade del secolo XVII - e Parma e socio dell'Accademia dei Selvaggi (cfr. 4), è stata attribuita (cfr. Pieri-Ruffino 2005, cat. 10) anche *La morte di Giacinto*, Cherbourg,



FIG. 43

Musée Thomas Henry [FIG. 43]. L'attribuzione della tela oscilla oggi tra nomi di autori vicini alla pittura caravaggesca, tra cui, oltre quello di Spada, quello del francese Valentin de Boulogne. La presenza delle racchette mostra che la gara fatale è interpretata come una partita di pallacorda, secondo un'innovazione proposta dall'Anguillara – nella sua traduzione ovidiana – che Marino recepisce parzialmente in *Ad.*, XIX 36 ss. (cfr. i commenti *ad locum* di Pozzi e di Russo). Spada si diletto anche di poesia (MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, II, pp. 103-120; GHETTI 2018). È annoverato fra i pittori illustri di *Ad.*, VI 55 5-6 accanto a Valesio (v. 4 e 44): «e voi, Spada e Valesio, il cui valore | fa de' suoi figli insuperbir Bologna». In una lettera da Parigi del 1620 a Fortuniano Sanvitale, Marino chiese per l'auspicato suo «museo» napoletano la disponibilità di Spada a soddisfare una sua richiesta per un quadro di «tre palmi e mezzo d'altezza e tre di larghezza, e vorrei Apollo quando saetta il Pitone» (L 153), soggetto trattato nella *Galeria* da Vincenzo Conti (cfr. 45).

Per Spada v. anche 56.

TAV. IX

*Apollo che insegna a sonar la lira a Bacco
di Giovanni Valesio*

E chi spirto canoro
non prenderà dal calice facondo?
Ecco lo dio vermiglio e lo dio biondo
che confondon tra loro
con la vite l'alloro; 5
il tirso è 'l plettro, e la vendemmia è 'l canto.
Cantiam, beviamo intanto,
VALESIO, e di furor doppio egualmente
ebri il core e la mente,
e di Bacco e d'Apollo 10
portiam la tazza in man, la cetra al collo.

Ve₁₉ (I, p. 23), Ve₂₀ (I, p. 35)

2 fecondo Ve₁₉ Ve₂₀ 6 e 'l plettro... e 'l canto Ve₁₉

Madrigale: aBBaaCcDdeE. Bacco (*lo dio vermiglio* 3) e Apollo (*lo dio biondo* 3) intrecciano i rispettivi attributi (*confondon tra loro* | *con la vite l'alloro* 4-5), scambiandone le rispettive funzioni (*tirso / plettro, vendemmia / canto* 6). Il poeta invita allora il pittore al canto e alle libagioni (*Cantiam, beviamo intanto* 7), cioè al *furor doppio* 8 che esalta il *core* e la *mente* 9, con la *tazza in man* e la *cetra al collo* 11. Il doppio elenco parallelo, con l'attributo di Bacco che sempre precede, è rovesciato allo snodo del v. 7 (*Cantiam, beviamo...*).

Nel 1620, lamentando la scarsità a Parigi di maestri «che posseggano eccellenza di disegno», Marino proclamava la maestria di Valesio concludendo che «infine non si ritrovano per tutto i Tempesti, i Reni, i Valesi, né i Morazzoni» (L 138). Il soggetto, piuttosto inusuale, non trova riscontro nel *corpus* a oggi noto dell'artista (TAKAHASHI 2007) e sarà forse assimilabile all'*Apollo con lira e giovane Bacco*, Museo Civico d'Arte e Territorio "Gianni Bellini", Sarnico (Bergamo), attribuito alla cerchia di Valerio Castello (ma assente in SANGUINETI - LEONCINI - CATALDI GALLO 2008).

Per Valesio v. anche 4 e 68, 75, 418.

Apollo che saetta il Pitone
di Vincenzo Conti

Contro il Piton crudele,
de le piagge tessaliche spavento,
scocca Apollo sì fier l'arco d'argento,
ch'ei ne sparge col sangue il toscò e 'l fele.
Temi pur la satirica saetta 5
tu, che la lingua infetta
vibri ne' sacri ingegni, invido drago;
che, qual vedi l'imago,
tal fa che resti il biondo arcier d'Anfriso
di chi noce a' suoi cari il nome ucciso. 10

Ve₁₉ (I, p. 23), Ve₂₀ (I, p. 35)

Madrigale: aBBACcDdEE. Il Pitone, *spavento* ('terrore') *de le piagge tessaliche* 2, giace ucciso da Apollo in una pozza di sangue, veleno e fele (4). L'apostrofe rivolta all'*invido drago* 7 dalla *lingua infetta* 6, vittima della *satirica saetta* 5, ribadisce come l'ira d'Apollo (*il biondo arcier d'Anfriso* 9) procuri di cancellare il ricordo (*fa che resti ... | il nome ucciso* 9-10) di coloro che insidiano chi è caro al dio (*di chi noce a' suoi cari* 10).

Il Pitone è il più tremendo dei *nova monstra* generati dal calore del sole al defluire delle acque del diluvio (Ovidio, *Met.*, I 439-440: «populisque novis [...] | terror»): come i Giganti combattuti da Apollo, anch'esso è «Terraefilius» (Igino, *Fabulae*, CXL *Python*). Anche ovidiano è il ricordo del cadavere giacente nei propri disgustosi umori: «Mille gravem telis [...] | Perdidit effuso per vulnera nigra veneno» (I 443-444). L'incongruo riferimento alle *piagge tessaliche* 2 – l'uccisione del Pitone è tradizionalmente legata a Delfi e al Monte Parnaso (cfr. anche Igino) – fu forse suggerito dall'episodio dafneo che segue nelle *Metamorfosi* ovidiane e che si svolge, com'è noto, in Tessaglia: equivoco per certi versi analogo a un altro che ricorre nelle «Favole» (72) e soprattutto a quello sullo scambio del Leone di Neme per l'Idra di Lerna, in cui Marino era notoriamente incorso nel sonetto «Obelisch pomposi a l'ossa alzarò» (*Lira*, III, p. 172: cfr. DELCORNO 1975). La *satirica saetta* 5, invocata contro la *lingua infetta* 6 che vuole screditare i *sacri ingegni* 7, è un'invettiva contro i calunniatori dei poeti, *cari* 10 al dio.

Vincenzo Conti (Roma? - Torino 1626?), attivo dapprima a Roma a partire dal 1599, fu a Torino nel 1607 (BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, pp. 488) dove collaborò con Louis Brandin (ROMANO 1983, p. 488; cfr. 63). Il recente SANTINI 2023 sui pittori Cesare e Vincenzo Conti è rimasto purtroppo inaccessibile. Nell'inventario delle collezioni granducali del 1635 presso il Castello di Mirafiori, «nella Guardaroba presso la Camera di S. A. R.»,

LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO

è registrato «750. Un paesaggio con Apollo che saetta il serpente Pitone. *Del medesimo* [Vincenzo Conti]. Mediocre» (DELLA CORNIA 1896, cat. 750). Nel 1620 Marino richiese a Spada, tramite Fortuniano Sanvitale, un quadro sul medesimo soggetto (L 153: cfr. 43).

Apollo che scortica Marsia
d'Ippolito Andreasi

Da quel fauno arrogante,
 che d'emular pretende
 con rauco suon di stridula cicuta
 l'alta armonia de l'altrui cetra arguta,
 indi ad un tronco appende 5
 de le vicine piante,
 spoglia del vincitor, la propria pelle,
 apprenda, o novo Apelle,
 gonfia a cozzar d'ambizione insana
 con plettro signoril canna villana. 10

Ve₁₉ (I, p. 24), Ve₂₀ (I, p. 36)

Madrigale: abCCbaDdEE. L'incauto Marsia sfida la *cetra arguta* 4 di Apollo con la propria *stridula cicuta* 3 ('zampogna') e, sconfitto e scuoiato per punizione, lascia appesa a un albero la propria pelle (5-7): la sua *canna villana* 10, *gonfia ... d'ambizione insana* 9, non può competere (*cozzar* 9) con il *plettro signoril* 10 di cetra divina. Tale è la lezione impartita dal pittore, dichiarato *novo Apelle* 8.

Palese è l'intento polemico, come nel precedente 45, diretto a un bersaglio non specificato. Il registro elevato è riflesso nella sintassi articolata e svolta in un unico periodo (come in 65, dedicato a Orfeo). Igino, *Fabulae*, CLXV *Marsyas*, e meglio il *Marsia* del Filostrato Iuniore, 2 offrono il particolare della vittima che provvede al proprio supplizio (*ad un tronco appende* | ... *la propria pelle* 5-7): «Or voile-là tout debout en son estant contre ce Pin, où il sçait qu'il sera pendu, s'estant luy-mesme condamné à cette punition & supplice d'estre escorché vif» (PHILOSTRATE 1615, pp. 570-571: si cita dall'edizione parigina illustrata del 1615, *Les Images ou Tableaux de platte peinture*, che Marino loda in 297). Cfr. anche SABEO, *Epigr.* 1556, p. 138, vv. 1-4 (da *Antologia greca*, VII 696): «*E graeco* || Corpore foedato et lacero suspensus ad auras | Appendes pini frondibus ipse miser. | In Phoebum imparili pugna temerarius audes | Ire, Celenitin rupem habitans satyre».

Per Andreasi v. anche 27, 28.

*Il giudizio di Mida
del Malosso*

Dunque perché possiedi,
re stolto, onor di scettro e copia d'oro,
del contrasto canoro
farti degno per senno arbitro credi?
Misero, e non t'avedi 5
che sei nel giudicar né più, né meno
l'animal di Sileno?
Oh quanto bene, oh quanto,
per batter la misura al nobil canto, 10
d'asino a chi di te non si fa specchio
la schiena converria, non che l'orecchio.

Ve₁₉ (I, p. 24), Ve₂₀ (I, p. 36)

Madrigale: aBbAaCcdDEE. Al re Mida non è sufficiente essere sovrano ed enormemente ricco – grazie al privilegio, concessogli da Bacco, di trasformare in oro qualunque cosa avrebbe toccato (cfr. Ovidio, *Met.*, XI 100-119) – per eleggersi *degn*o ... *arbitro* 4 del *contrasto canoro* 3 fra Pan e Apollo: ignora infatti di essere in tal materia (*e non t'avedi...?* 5) *né più, né meno* 6 di un asino (*l'animal di Sileno* 7); sicché il suo verdetto, favorevole a Pan contro quello degli altri astanti, è da Apollo punito con l'abnorme crescita di un paio d'orecchie asinine. Chi non sapesse trarre adeguato monito da tale vicenda (*chi di te non si fa specchio* 11) meriterebbe, *non che l'orecchio* 12, anche una *schiena* 12 d'asino, sulla quale battere *la misura al nobil canto* 10 per scorno e punizione.

Il biasimo per il giudizio di Mida, già in Ovidio (*Met.*, XI 172-174), è reso più esplicito nella versione dell'Anguillara (su cui BESOMI 1975; CARMINATI 2010; PIAANTONI 2013): «E, perché possa poi vedere il mondo | Con quali orecchie ei giudicò il suo canto, | [Apollo] Solo a sé il chiama, e poi fa, che si specchie, | E mostra, ch'egli ha d'asino l'orecchie» (ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio* 1561, c. 179v). Nella seconda serie di idilli progettata da Marino come seguito della *Sampogna* ve n'era uno intitolato «Il giudizio di Mida» (*Sampogna*, Lettera V, p. 63).

Un *Giudizio di Mida* attribuito a Giovan Battista Trotti, detto il Malosso (Cremona c. 1555 - Parma 1619), pittore attivo principalmente a Parma, è segnalato presso una collezione privata a Buenos Aires (TANZI 2006; POLTRONIERI 2019, cat. 14). In una lettera a Fortuniano Sanvitale, datata congetturamente «1613 o 1614» (L 84), Marino chiedeva di intercedere presso il Malosso («il quale intendo essere un valente disegnatore») per averne un disegno su soggetto mitologico non specificato. È opportuno aggiungere che, stampata la *Galeria*, Marino dichiarava di desiderare da Pietro Malombra (v. 3) «la favola di Pan e d'Apollo,

quando Mida è fatto giudice del canto loro; e disidero che sia del medesimo disegno appunto come quello che mi mostrò in questo soggetto in casa sua, quando fui in Vinegia», e il prezzo, «per essere i quadri piccoli», stimava «una dozzina di ducatonì il pezzo» (L 133). RIDOLFI, *Meraviglie dell'arte* 1648, II, pp. 157-158, rammenta «un clavicembalo, in casa del signor Luigi Barbarigo di san Polo gentilissimo cavaliere, in cui [Malombra] dipinse la contesa di Apollo con Pane nel seno di un dilettevole paese».

Apollo e Mercurio
d'Alessandro Casolani

Accennar gran mistero in foglio breve, ALESSANDRO, volesti a chi nel mondo sostien di regio scettro altero il pondo del premio che Fortuna a Virtù deve.	4
Traspar qual lume in vel sottile e lieve il concetto gentil, mentre ch'al biondo dio de la luce il messaggier faondo dona la lira, e 'l caduceo riceve.	8
Da la verga e dal plettro espresso intero vegg'io de le reciproche vicende fra i chiari ingegni e i sommi regi il vero,	11
poiché, mentre l'un porge e l'altro prende, così per versi onor, per lodi impero con bel cambio tra lor si dona e rende.	14

Ve₁₉ (I, p. 25), Ve₂₀ (I, p. 37)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Lo scambio d'attributi tra Apollo e Mercurio (analogo a quello fra Apollo e Bacco in 44) è presentato come un *gran mistero* 1, un *concetto gentil* 6 avvolto in *vel sottile e lieve* 5: la *lira* e il *caduceo* 8, ovvero - in chiasmo - la *verga* e il *plettro* 9, simboleggiano rispettivamente il potere dei *sommi regi* e la virtù dei *chiari ingegni* 11, legati in un mutuo rapporto (*reciproche vicende* 10) che ai primi assicura l'*onor* dei *versi*, agli altri le *lodi* dell'*impero* 13.

Sul valore encomiastico dei versi si veda Pieri 1979, II, p. 17, il quale avvicina il sonetto alle dedicatorie del *Ritratto* e del *Tempio* e segnala l'*hommage* del v. 14 a TASSO, *Ger. lib.*, XVIII 20: «Con bel cambio fra lor d'umore e d'ombra».

Alessandro Casolani (Casole d'Elsa [Siena] 1553/1555 - Siena 1606/7), trascorsi gli anni di apprendistato a Roma (UGURGIERI AZZOLINI, *Pompe sanesi* 1649, II, p. 376), «fu raccolto dal bali delli Agostini» (MANCINI, *Considerazioni* 1956-1957, I, pp. 208-209) nella sua libera accademia a Siena, dove ebbe rapporti, fra gli altri, con lo scultore Prospero Antichi detto il Bresciano (cfr. 588-589) e dove Marino poté incontrarlo in occasione del suo passaggio per Siena nell'autunno del 1601 insieme con altri artisti ivi riuniti (cfr. 7, 12; TOMEI 2024, pp. 81-86), diversi dei quali anche presenti a Roma nei primi anni del secolo XVII. Attualmente nessuno dei soggetti ricordati da Marino è riconducibile alla produzione dell'artista.

Per Casolani v. anche 89.

*Mercurio che uccide Argo
di Ventura Salimbeni*

Dal cieco Amor deluso,
 un occhiuto pastor trafitto e morto
 in sonno eterno ogni suo lume ha chiuso;
 anzi, quant'occhi in fronte appanna e chiude,
 tante profonde e crude 5
 apre piaghe il suo corpo. O poco accorto
 geloso amante, a vigilare intento!
 Mill'occhi, non che cento
 tra l'amorose frodi
 non bastan d'una vacca esser custodi. 10

Ve₁₉ (I, p. 25), Ve₂₀ (I, p. 37)

Madrigale: aBACcBDdeE. Nel mito ovidiano, Argo dai cent'occhi (*occhiuto pastor* 2) è posto dall'insospettata Giunone a guardia della giovenca nella quale Giove aveva prudentemente trasformato la ninfa Io, da lui sedotta. Mercurio, travestitosi da pastore per incarico di Giove, induce Argo ad assopirsi per poi ucciderlo (*Met.*, I 601-750). Argo è qui invece ritratto come ingannato (*deluso* 1) da *cieco Amor* 1, onde il contrasto arguto fra *occhiuto* e *cieco*, il che dovrebbe indurre a concludere come a *poco accorto* | *geloso amante* 6-7 non bastino [m]ill'occhi, non che cento 8, al fine di vegliare su una vacca 10.

Nell'ampio episodio che in Ovidio Mercurio narra ad Argo per indurlo al sonno, anche comprendente la novella di Pan e Siringa (cfr. 39), la vittima è attratta dalla melodia che Mercurio suona sulla zampogna mentre si va avvicinando sotto mentite spoglie («Voce nova captus [...] et arte», *Met.*, I 678). Si riconosce in talune espressioni la mediazione di ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio* 1561, c. 10v: «Hor l'occhiuto pastor, che l'ode intanto, | Di sì soavi accenti s'innamora». Marino però esclude la premessa del mito – tutta racchiusa e allusa nel titolo – e solo pone in scena Argo innamorato d'una vacca 10, con *pointe* finale insolitamente intonata al registro volgare (con possibile richiamo, per il soggetto come per i toni, al dialogo tra Noto e Zefiro in Luciano, *Dial. marit.*, 7).

Per Salimbeni v. anche 12.

*La contesa delle Pieridi con le Muse
del Serano*

Quelle garrule ardite,
 ch'assise là su le castalie rive
 con le musiche dive
 vengon cantando ambiziose in lite,
 poi di piuma vestite, 5
 superate in contesa,
 pagan le pene de la stolta impresa,
 dal SERAN colorite,
 par voglian dir: – Corvo co' cigni impara,
 rana con le sirene, a prender gara –. 10

Ve₁₉ (I, p. 26), Ve₂₀ (I, p. 38)

3 musiche Ve₁₉

Madrigale: aBbAacCaDD. Le Pieridi, o Pierie, le quali presso la fonte Castalia sul monte Parnaso osano con petulanza (*garrule ardite* 1) sfidare nel canto le Muse (*musiche dive* 3), sono sconfitte e trasformate per punizione in piche ('gazze'). Nella resa vivace del Cerano (SERAN 8) le rivali sconfitte paiono accettare la lezione col paragonare sentenziosamente sé stesse a corvi in gara con i cigni, e a rane in gara con le sirene (9-10, con *rapportatio*).

L'episodio è ovidiano (*Met.*, V 294-340, 662-678) e la resa di Marino sembra mostrare la consueta mediazione di ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio* 1561, c. 82v: «Favella [la gazza] hor più, che mai, se ben s'intrica, | E gloria ha del suo dir garrulo, e roco; | Et anchor vana, insipida, e loquace, | D'imitar l'huom si studia, e si compiace».

Dell'arte di Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano o Serrano (Busto Arsizio 1573 - Milano 1632), Marino ebbe forse cognizione diretta grazie al rapporto con Gio. Carlo Doria, nelle cui collezioni il Cerano era ben rappresentato (FARINA 2002, *ad indicem*). Certo provò a ottenerne disegni, ma Girolamo Borsieri lo ammoniva che «[l]'haver disegni dal Procaccino o dal Cerano è più tosto ventura di sommo principe che premio di privato, benché meritevole, virtuoso»; e, pur non negandogli il proprio appoggio nelle transazioni col pittore, gli suggeriva un possibile ripiego: «[a]ltrimenti torneremo a valerci del Morazzone» (CARAMEL 1966, p. 136, lettera datata «tra l'agosto e il dicembre del 1613»; per il Morazzone cfr. 6). Il Cerano non figura nel breve canone artistico di *Tempio*, 40, mentre è lodato in quello più ampio di *Ad.*, VI 55 8 insieme con gli altri lombardi Morazzone (cfr. 6) e Procaccini, probabilmente Camillo (cfr. 109).

*Pallade che visita le Muse
di Cristoforo Pomaranci*

Ben giunga, o saggia diva,
de le Muse sorella, in fra le nove
figlie del sommo Giove
la tua presenza al sacro monte ombroso,
che de' cigni al riposo
ben si convien là dove
riga Ippocren la sempreverde riva
tra gli allori l'oliva.

5

Ve₁₉ (I, p. 26), Ve₂₀ (I, p. 38)

Madrigale: aBbCcbAa. In Elicona (*sacro monte ombroso* 4) le Muse accolgono Minerva come *sorella* 2 in quanto figlia anch'ella *del sommo Giove* 3: al luogo dove dimorano i poeti (*de' cigni al riposo* 5), reso *sempreverde* 7 per la fonte Ippocrene (7) e i boschetti d'alloro (8), bene si addice la presenza dell'*oliva* 8, attributo della dea.

Nelle *Metamorfosi* ovidiane la visita di Minerva (*Met.*, V 250-263), cui le Muse rivelano l'esistenza della sorgente, prelude all'episodio delle Pieridi (50). Per il femm. *oliva* 8 riferito all'albero cfr. ARIOSTO, *Orl. fur.*, VI 51 4 e *Egloghe. Il Lamento*, 178, ed. Landi, p. 46.

Cristoforo o Cristofano Roncali, detto il Pomarancio (Pomaranche [Pisa] 1552 - Roma 1626), fu attivo principalmente a Roma, legato ai Crescenzi e al servizio del cardinal Baronio per il grande ciclo di pitture su lavagna in San Pietro (AMBROSINI MASSARI 2017). Sulla poesia ecfrastica in lode dei suoi lavori v. TOSINI 2017. L'allusione potrebbe nascere dall'equivoco con il "vecchio Pomarancio" Niccolò Circignani (Pomaranche 1530? - Città della Pieve [Perugia] c. 1598), il quale nel 1564 aveva dipinto nella Sala delle Muse di Palazzo Della Corgna a Città della Pieve [FIG. 51] Minerva - di spalle al centro, riconoscibile per lo scudo con la Gorgone - e le Muse intente a suonare e cantare attorno alla fonte Ippocrene.

Per il Pomarancio v. anche 106.



FIG. 51

*Minerva che vieta alle Parche troncare il filo
d'Alessandro Maganza*

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 sopra 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, ch'hai colorite, lo tuo stame immortal non fia mai rotto.	14

Ve₁₉ (I, p. 27), Ve₂₀ (I, p. 39)

8 di inuida Parca Ve₁₉, d'inuidia Parca Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. 'Seguitiamo i sacri studi' (1), esorta il poeta nell'osservare Minerva che *s'interpone a la fatal percossa* 2 delle Parche e impedisce che Morte abbia *impero o possa* 6 sopra le arti e gli ingegni illustri, ancorché morti. Così non sia mai reciso da *forbice rea* 12 il filo della tela (*lino* 9) nella quale Alessandro Maganza ha ritratto le Parche, né lo *stame immortal* 14 della sua fama.

Riecheggiano qui due versi dell'ottava di dedica al card. Cinzio Aldobrandini della *Gerusalemme conquistata*: «Tu l'altrui lingue più famose, e l'arti | più belle, e i sacri studi in pregio torni» (TASSO, *Ger. conq.*, I 6 1-2), ripresi anche nella penultima stanza dell'*Adone*: «Tornan l'Arti più belle e le Virtudi | poco dianzi fugaci e peregrine, | fioriscono gli alti ingegni e i sacri studi» (*Ad.*, XX 514 1-3).

Alessandro Maganza (Vicenza, *ante* 1556? - 1632), formatosi a Venezia accanto a Palma il Giovane (v. 1) con il quale successivamente collaborò, ebbe carriera interamente vicentina (cfr. BOSCHINI, *Gioielli pittoreschi* ed. de Boer 2008, *ad indicem*). Il *Minerva e le Parche* [FIG. 52.1], battuto a Vienna da Dorotheum il 21 aprile 2015, lotto 251 e attribuito ad Alessandro Maganza da Mario Lucco, è una tela senz'altro nata per il mercato privato: mostra un fare industriale tipico della copiosa produzione della bottega di Maganza e figli (MARNELLI 2008) e indubbe somiglianze con i versi mariniani (TOMEI 2024, pp. 136-142). Un disegno sul medesimo soggetto, attribuito a Maganza, è a Francoforte, Städel Museum:



FIG. 52.1



FIG. 52.2

in controparte rispetto alla tela appena ricordata, non presenta il gesto di Minerva che ferma il braccio della Parca al centro, la cui posa è però analoga a quella del dipinto [FIG. 52.2]. Una tela assai simile nell'impostazione al *Minerva e le Parche* e battuta ancora per Dorrotheum, Old Master Paintings, Part II, 24 aprile 2018, lotto 163, è analogamente assegnata a Maganza da Mario Lucco e interpretata come Teti che cerca di dissuadere le Parche dal recidere lo stame della vita di Achille. Non risultano contatti epistolari diretti fra Marino e Maganza. Come rilevato di recente (PUPILLO 2020, pp. 385, 390), un madrigale di Marino e uno di Maganza, poeta oltre che pittore, compaiono con circa altre trecento liriche in una raccolta miscellanea veneziana del 1614: *Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Resurrezione, et Ascensione di Dio humanato, raccolti dal Clariss. Sig. Leonardo Sanudo in versi lirici da' più famosi Autori di questo secolo*, Venezia, Santo Grillo e Fratelli, 1614, cc. 22r e 23v (cfr. GIAMBONINI 2000, n. 295, I, p. 341).

*Aracne con Minerva
di Cherubino dal Borgo*

O superba orditrice,
 che con pazza testura
 ingiuriose al ciel cose dipingi,
 mira se quel che fingi
 ammirabil lavor, benché infelice, 5
 s'agguaglia a la pittura,
 che l'immagine tua mostra dipinta.
 So che dirai: - M'han vinta
 una diva, et un uom due volte in guerra,
 Minerva in cielo, e CHERUBINO in terra -. 10

Ve₁₉ (I, p. 27), Ve₂₀ (I, p. 39)

Madrigale: abCcAbDdEE. L'artista, come già Minerva contro Aracne, è vincitore nell'immaginata nuova contesa fra la sua tela e quella della ninfa (cfr. 82). All'apostrofe diretta ad Aracne (*O superba orditrice* 1), la quale destramente ma pazzamente ritrae scene di misfatti degli dèi (*ingiuriose al ciel cose dipingi* 3; cfr. Ovidio, *Met.*, VI 131 «caelestia crimina»), quella risponderà (*dirai* 8) riconoscendosi vinta non solo da *Minerva in cielo* 10, ma da un essere umano (*un uom* 9) che è tuttavia un CHERUBINO *in terra* 10. Per il riconoscimento della sconfitta in clausola cfr. 50.

Un trattamento analogo del soggetto (da Ovidio, *Met.*, VI 1-145, segnalato da SCHULZ-BUSCHHAUS 1969, pp. 233-234) è in un componimento in quartine di GROTO, *Rime* ed. Spaggiari 2014, I, p. 290, n. I, 253, risolto in complimento galante per una giovane donna che aveva ricamato la vicenda del mito con tale maestria da vincere la stessa Minerva: «*Contesa di Pallade, e di Aragne ritratta* || Di donzella gentile industrie mano | (Con sì nobil lavor, ch'ogni lavoro | Mette d'Aragne, e di Minerva al piano) | Pinse in tela con ago, seta ed oro | La contesa d'Aragne, e la vittoria | Di Pallade: sì ben dal vero espressa, | Che discesa dal Ciel Pallade stessa, | E rinnovando al cor l'antica gloria, | La vien godendo, e mei' goderla stima | Questa seconda volta, che la prima. | Ma non vede la Dea, che mentre in questa | Opra crede di vincer, vinta resta».

Cherubino Alberti del Borgo (Borgo Sansepolcro 1553 - Roma 1615), verosimilmente frequentato da Marino nell'ambiente romano degli Aldobrandini, ebbe da questi committenze di rilievo e fu il decoratore ufficiale di Clemente VIII (BELLI BARSALI 1960, p. 688).

*La testa di Medusa in una rosetta
di Michelagnolo da Caravaggio
nella galleria del Gran Duca di Toscana*

Or quai nemici fian che freddi marmi
non divengan repente
in mirando, Signor, nel vostro scudo
quel fier Gorgone e crudo,
cui fanno orribilmente 5
volumi viperini
squallida pompa e spaventosa ai crini?
Ma che? Poco fra l'armi
a voi fia d'uopo il formidabil mostro,
che la vera Medusa è il valor vostro. 10

Ve₁₉ (I, p. 28), Ve₂₀ (I, p. 40)

tit. rosetta Ve₂₀

Madrigale: AbCcbdDaEE. Quali nemici del granduca di Toscana Cosimo II de' Medici (1590-1621: v. 230) potranno mai sostenere la vista della feroce e crudele Medusa sul suo scudo (*fier Gorgone e crudo* 4) e del lugubre e orrido ornamento (*squallida pompa e spaventosa* 7) di spire (*volumi viperini* 6) senza esserne trasformati in *freddi marmi* 1, senza cioè esserne raggelati dal terrore? Pure l'ausilio di quel *formidabil mostro* 9 non sarà necessario (*Poco ... fia d'uopo* 8-9), dal momento che il vero potere raggelante (*la vera Medusa* 10) risiede nel valore del granduca stesso.

Secondo elemento del dittico (cfr. 55) dedicato alla raffigurazione di Medusa, qui nella versione caravaggesca come ornamento dello scudo di Atena. Il noto madrigale del rivale MURTOLA, *Rime* 1604, c. 226» sembrerebbe aver qui valore di mero precedente e non – come spesso invece accade – di (anti-)modello: «*Per lo scudo di Medusa. Pittura del medesimo [Caravaggio] || È questa di Medusa | La chioma avvelenata | Di mille serpi armata? | Sì, sì, non vedi come | Gli occhi ritorce e gira? | Fuggi lo sdegno e l'ira, | Fuggi: che se stupore a gli occhi impegtra, | Ti cangerà anco in pietra*» (su Marino, Murtola e Caravaggio cfr. ora RUSSO 2022). Per il soggetto cfr. anche 546.



FIG. 55

Su Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Milano 1571 - Porto Ercole 1610) e sull'importanza dei suoi rapporti con Marino e con l'ambiente letterario romano informano, fra gli altri, FULCO 2001b; EBERT-SCHIFFERER - TEZA 2020; SABBATINO 2020; RUSSO 2022. La celebre «rotella», Firenze, Galleria degli Uffizi [FIG. 55], dipinta negli ultimi anni del Cinquecento su commissione del cardinal Francesco Maria del Monte per l'allora granduca Ferdinando I de' Medici (*1609), era esposta nella Sala dell'Armeria, dove poté forse ammirarla Marino quando sostò a Firenze in viaggio per Venezia nel 1601 (PROBST 2004; GREGORI 2010). Il madrigale di Murtola è in genere associato a una prima versione dell'opera (Roma, collezione privata): cfr. TOMEI 2024, pp. 63-69.

Per Caravaggio v. anche 411, 430.

TAV. XI

Cadmo che uccide il serpente
di Lionello Spada

SPADA, se vuoi l'imago
 formar del fiero drago,
 dal cui dente crudel, seme di guerra,
 pullulan risse in terra,
 pingi l'Invidia, orribil mostro e rio. 5
 Ah, non far, non, per Dio!
 Che, bench'ove emendar tanto valore
 non trovi empio livore,
 pur non fia in tutto almeno
 libero il tuo pannel dal suo veleno. 10

Ve₁₉ (I, p. 29), Ve₂₀ (I, p. 41)

6 Dio| om. *sostituito con puntini di omissione* Ve₁₉ Ve₂₀

Madrigale: aaBbCcDdeE. Al pittore (1) il poeta consiglia di “allegorizzare” l'immagine del serpente ucciso da Cadmo con assegnargli i tratti di *Invidia* 5; subito però si ricrede (*Ah, non far, non, per Dio!* 6), poiché, sebbene *empio livore* 8 non saprebbe trovar difetto nell'opera dell'artista (*emendar tanto valore* 7), il *veleno* 10 potrebbe però infettargli il pennello.

Cadmo è protagonista del mito di fondazione di Tebe: ucciso il drago, tracciò su consiglio di Pallade Atena un solco nella terra e vi gettò i denti del drago dai quali nacquero guerrieri (Ovidio, *Met.*, III 1-137). Ancorché non nominata, Atena è la figura che lega questo madrigale al precedente 55. Il *tópos* delle “istruzioni al pittore” ricorre anche in 13, 295, 416, 530.

Per Spada v. anche 43 (un accenno in 45).

Ercole con Anteo
d'Ambrogio Figino

Anteo, svelto da terra,
tra le braccia sospende
l'invitto Alcide, e con tal forza il prende
che de l'aura vital la via gli serra.
FIGIN, con simil guerra, 5
de l'indomito senso e ribellante
la superbia arrogante,
ch'ognor cade e risorge e l'armi tratta,
lo spirito in noi vittorioso abbatta.

Ve₁₉ (I, p. 29), Ve₂₀ (I, p. 41)

Madrigale: abBAaCcDD. Il gigante Anteo, reso vigoroso dal contatto con la Terra sua genitrice, è ucciso da Ercole che lo stritola e soffoca (*de l'aura vital la via gli serra* 4) tenendolo sollevato (*svelto da terra* 1: cfr. Ovidio, *Met.*, IX 183-184 «saevoque alimenta parentis | Antaeo eripui»). Con analoga lotta (*con simil guerra* 5) possa l'umano spirito abbattere *la superbia arrogante* 7 dei sensi ribelli (*de l'indomito senso e ribellante* 6), che in perpetuo *cade e risorge* e prende le armi (*e l'armi tratta* 8) contro la parte migliore dell'essere umano.

Primo di una serie di quattro componimenti (57-60) dedicati alle imprese di Ercole, con la coda del quinto intitolato a Deianira (61). La vicenda di Ercole e Anteo è qui interpretata allegoricamente (cfr. i casi analoghi di 19, 34, 56, 96) come lotta tra i sensi e l'intelletto.

Dell'opera di Ambrogio Figino (Milano 1548 - 1608) Marino dovette avere precoce notizia, se già nelle *Rime* del 1602 gli dedicava ben sette componimenti tutti poi ripresi nella *Galeria* (523-529). Sulle poesie di diversi in lode di Figino raccolte nel ms. King's 323, Londra, British Library, informano PAVESI 2017, pp. 586-587; COLZANI 2021. Nel novembre del 1608 uscì a Torino il panegirico *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello duca di Savoia* con dedica a Figino (annunciata in L 44), il quale non poté però vederne la stampa, poiché era deceduto a Milano nell'ottobre (CIARDI 1997, p. 556; RUSSO 2008, pp. 91-93). La figura erculea, frutto di uno studio attento del Torso Vaticano e dell'Ercole Farnese, ricorre in diversi disegni e abbozzi dell'artista (cfr. PERISSA TORRINI 1987, cat. 72; COLZANI 2019, pp. 40, 95, 190 e cat. 106, 210, 222, 230, 308).

Per Figino v. anche 70, 292, 523-529.

Ercole ch'uccide il leone
d'Ercole Abadi

Qualor de' mostri al domator robusto,
che le mascelle orrende
squarcia a la regia fera, e 'l fero busto
palpitante et essangue a terra stende,
volgo le luci, io dico: 5
- Ben con Ercole antico
confassi ERCOL novello,
e di pregio con l'un l'altro contende;
ma mentr'in gara vien questo con quello,
superata la clava è dal pennello -. 10

Ve₁₉ (I, p. 30), Ve₂₀ (I, p. 42)

Madrigale: AbABccdBDD. Ogniquilvolta il poeta contempla Ercole (*domator robusto* 1) che squarcia le fauci al Leone di Neme (*regia fera* 3) e ne stende a terra la ferina moribonda salma (*fero busto* 3), ritiene di dover riconoscere al pittore il titolo di ERCOL novello 7 (con paronomasia), degno di contendere con l'*antico* 6 e anzi di superarlo nell'abilità di maneggiare il proprio strumento (*superata la clava è dal pennello* 10).

Nulla più di un'eco da IMPERIALE, *Stato rustico*, X 398-422, dove, di un affresco nell'atrio di Villa Imperiale a Sampierdarena sul soggetto affine di David in lotta con il leone (cfr. 87 1 «Ecco l'Alcide ebreo»), è lodata la capacità di suscitare il tópicò inganno dei sensi. Diverse coppie sostantivo-epiteto richiamano modelli diversi: *domator robusto* 1, riferito a Ercole, ricorre nelle ottave *L'alto signor, che d'immortal saetta* di SANDOVAL DE CASTRO, *Rime* ed. Toscano 2007, XLIX 57 1; le *mascelle orrende* 2 nella descrizione dell'orca in ARIOSTO, *Orl. fur.*, XI 38 2; la coppia *palpitante et essangue* 4 ritorna in *Ad.*, IV 164 3, quando Psiche ardisce di toccare Cupido dormiente «e con man palpitante e core essangue».

Ercole Abati o Abbati o dell'Abbate (? c. 1573 - Modena 1613) decorò poco dopo il 1598, con Bartolomeo Schedoni (cfr. 19), il soffitto della Sala del Consiglio Vecchio dell'odierno Palazzo Comunale di Modena, dove è visibile un suo affresco su soggetto erculeo nel ciclo illustrante il "buon governo". Nella lettera del 28 ottobre 1613 da Torino a Guido Coccapani in Modena, mentre annunciava di aver «composto un libro intitolato la *Galeria*, la qual non contiene altro che pitture, ed è dedicata a questa altezza serenissima [Carlo Emanuele di Savoia]», Marino aggiungeva: «desidero qualche cosetta del signor Ercole Abati, di cui mi aveva promesso il signor Giuseppe Fontanella non so che» (L. 82). L'Abati era tuttavia deceduto nel gennaio di quello stesso anno.

Ercole incoronato da Pallade
d'Annibale Mancini

Dopo tante aver fatte
 prove, de' mostri il vincitor famoso,
 pur cinto il crin di verde fregio, ascende
 in fra le stelle e prende
 pacifico riposo. 5
 MANCIN, non sperì alcun, se non combatte,
 di corona ir pomposo,
 perché nel campo di virtù spinoso
 frutti le glorie son, semi i sudori,
 mezo son le fatiche, e fin gli onori. 10

Ve₁₉ (I, p. 30), Ve₂₀ (I, p. 42)

Madrigale: aBCcbAbBDD. Compiute le dodici fatiche (*tante ... prove* 1-2), Ercole è incoronato da Pallade Atena e ascende al cielo (3-5). L'apostrofe al pittore ammonisce circa l'impossibilità di ottenere *glorie* 9 e *onori* 10 senza *sudori* 9 e *fatiche* 10 (in chiasmo: cfr. 4, 42, 48), alludendo al tema dell'aspra via e all'episodio emblematico di Ercole al bivio.

Le dodici fatiche di Ercole appaiono nella loro sequenza classica in Apollodoro, *Biblioteca*, II 5 1-12. Alla corona (*verde fregio* 3) intessuta con fronde d'oleastro, tratte da una pianta presso Olimpia di cui Ercole si dice fosse il primo a essere redimito, accenna Plinio il Vecchio, *Hist. nat.*, XVI 240. L'apoteosi di Ercole è narrata in Ovidio, *Met.*, IX 239-272.

Annibale Mancini (Firenze ? - ?), forse legato ai Carracci (CARRARA 2010; MAZZAFERRO 2016), incontrò probabilmente Marino a Roma o a Tivoli nella cerchia del cardinale Alessandro d'Este (PEDROIA 1997, pp. 374-376; cfr. anche 262). Il poeta gli scriveva da Torino il 4 settembre 1612 chiedendogli «un disegnotto nella misura dell'incluso foglio, e le figure per quel medesimo verso», su materia libera, «purché né [...] spirituale né [...] disonesta, ma più tosto favolosa» (L 71). Un catalogo d'asta ottocentesco francese, compulsato da Giorgio Fulco, dava notizia di una lettera di Marino a Mancini del «23 mars 1615» in cui il poeta ringraziava il pittore per un quadro di Ercole (FULCO 2001a, p. 97). La lettera è ora riaffiorata nell'Autografoteca Campori di Modena grazie a Marco Iacovella, il quale ha potuto correggere la data al 23 marzo 1613 e confermare che vi si dà ricevuta dell'opera in questione: «L'Hercole incoronato di Vostra Signoria è opera degna del maestro: l'invenzione è bella, l'allusione bellissima et soprattutto esquisita la dilicatura della diligenza» (IACOVELLA 2021, p. 173).

Ercole filante
d'Orazio Borgia

- I Trionfa Amor del trionfante e ride
che trasformata in rocca abbia la clava.
Deh, qual era a mirar l'invitto Alcide,
quando in globi di lino il fil tirava!
Oh quante, oh quante volte Onfale il vide,
mentre instrutto da lei l'aspo rotava,
a l'essercizio feminil non uso,
con la robusta man rompere il fuso!
- II La man robusta, che su 'l lucid'asse
volger poria senza stancarsi a tondo,
s'a le virtù del ciel lena mancasse,
de l'armoniche rote il mobil pondo,
et a cui converria sol che girasse
il fuso adamantin che regge il mondo,
dando a basso istromento il giro e 'l moto,
tratta (chi 'l crederia?) l'arte di Cloto.
- III Non è questi colui che già con l'arco
purgò la terra di tiranni e fere?
Quei che, supposto il tergo al grave incarco,
servì d'appoggio a le cadenti sfere?
Quei che, de l'Ocean chiudendo il varco,
fondò termini eccelsi e mete altere?
Et or come ha cangiati immensi pesi
di colonne e di poli in lievi arnesi?
- IV Luci del ciel, che feste oltre il costume
triplicata vigilia al suo concetto,
che non volgete de' tant'occhi il lume,
stupide spettatrici, al novo oggetto?
Intorto a legno fral, rozo volume
di vil'accia innaspar prende diletto,
e scusa in fra domestica caterva
di famiglia servil femina e serva.

- V Gerione et Anteo, Busiri e Nesso,
 Diomede crudele e Cacco avaro,
 or che direste voi, se quell'istesso
 del valor vostro domator sì chiaro,
 prese le spoglie del più debil sesso,
 virtù sola d'un guardo amato e caro,
 vedeste sotto rigida maestra
 in sì vil'opra essercitar la destra?
- VI Squallide serpi, a cui le fauci in culla,
 di veleno mortale armate invano,
 pur come nato a non temer di nulla,
 strinse e schiacciò con pargoletta mano;
 se già mostrò ne l'età sua fanciulla
 di fortezza viril segno sovrano,
 pargoleggiando e vaneggiando (ahi folle)
 or negli anni più fermi è fatto molle.
- VII Formidabil leone, al cui ruggito
 treman le selve ancor d'Argo e di Neme,
 e pur lasciasti al lottatore ardito
 la bionda spoglia e la grand'alma insieme.
 Toro superbo, onde di Creta il lito
 pien di strage e d'orror fulmina e freme,
 che col fiato crudel seccavi i monti,
 struggevi i boschi et asciugavi i fonti.
- VIII Terror di Lerna, anzi flagello e peste,
 idra di toscò orribilmente immonda,
 di rinascenti e redivive teste,
 usa sempre a fruttar messe feconda.
 Fero cinghial, che i colli e le foreste
 d'Arcadia tutta e la campagna e l'onda
 infestavi col dente infausto e reo,
 poi de la franca man fosti trofeo.
- IX Torvo mastin, che le tartaree porte
 con sei luci guardavi e con tre gole,
 indi da la caligine di morte
 per forza uscisti a rimirare il sole;

e tutti voi, che de la clava forte
sottogiaceste a la pesante mole,
deh venite a veder, feroci mostri,
l'alta vendetta degli oltraggi vostri.

- X Difeso Cielo e debellato Inferno,
ombre espugnatate e sostenute stelle,
eccovi d'un fanciul favola e scherno
fatto il famoso autor d'opre sì belle.
Veste cotta lasciva e l'ha in governo
vezzosa schiera di sagaci ancelle.
Con monili e maniglie e cuffia e gonna
lo spavento d'Esperia è fatto donna.
- XI La canna appoggia in su la spalla manca,
ch'ha di candido vello il capo involto,
de la cui chioma pettinata e bianca
traendo il raro impoverisce il folto.
Assottiglia la linea, indi su l'anca
gira l'ordigno, ov'è lo stame accolto:
lo stame a cui, mentr'il lambisce e tocca,
danno forma le dita, umor la bocca.
- XII Torce lo stame, e fuggitivo e presto
dal suo sostegno il turbine allontana,
e col dente mordace, or quello, or questo
gropo, che s'attraversa, adegua e spiana.
Gli custodisce a piè vergato cesto
il gomitollo molle de la lana,
dove del fil, che di sua mano ha fatto,
in orbe avvolge estenuato il tratto.
- XIII E poi ch'a pieno il vertice de l'oro
vede già colmo de la massa ordita,
porge in atto dimesso il bel lavoro
a lei, che fila il fil de la sua vita.
E 'l cieco arcier, ch'al circostante coro
l'eroe per gioco effeminato addita,
ministra il lino al filator gagliardo,
ma se quei libra il fuso, ei vibra il dardo.

XIV 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,
 poiché del vincitore è vincitrice.

M (cc. 280r-282r), Ve₁₉ (I, pp. 31-35), Ve₂₀ (I, pp. 43-47)

tit. Ercole filante | Del Cau.^f Marino M I 3 O qual'era M I 5 O quante (e)[o] quante (*con o rifatta su precedente*) M III 3 al grande incarco M VIII 5 che i campi, e le foreste M VIII 6 e la riviera, e l'onda M VIII 7 ingordo e reo M X 1 e e [*sic*] debellato M XI 7 mentre il mollisce e tocca M XIII 1-2 E poiche colmo il vertice del'oro | Vede, e la ricca massa a pieno ordita M

XII 3 mardace Ve₁₉

Ottave: ABABABCC. I.-III. Ercole, vinto da Amore, è sedotto da Onfale e persuaso a lasciare la *clava* per la *rocca* o conocchia; ma quella sua mano, già possente in imprese immanni, fatica nell'adattarsi agli inconsueti lavori femminili. IV. Com'è che le stelle, che pure prolungarono di tre mesi la gestazione dell'eroe (su istigazione di Giunone, indispettita con il padre di lui Giove), non stupiscono ora di tale inusitata attività cui Ercole pare anzi prendere gusto? V. Certo ne stupirebbero alcuni dei suoi vinti avversari: Gerione, Anteo, Busiri, Nesso, Diomede e Caco. VI. Se ancora in culla fu in grado di stritolare le serpi che lo minacciavano, eccolo invece ora, adulto, reso infantile e languido. VII.-IX. All'insolito spettacolo sono chiamate ad assistere le sue vittime: il Leone di Neme e il Toro di Creta, l'Idra di Lerna e il Cinghiale d'Erimanto, Cerbero e tutte le altre abbattute dalla sua clava, le cui sconfitte appaiono ora vendicate. X.-XIII. Colui che difese e sorresse la volta celeste e sgominò l'inferno è ora reso zimbello da Amore fanciullo, governato da ancelle, ridotto in abito femminile, e dedito con alacre abilità alla filatura per finalmente e umilmente offrire a Onfale il frutto del proprio lavoro, mentre Amore lo addita agli astanti e gli dà sempre più filo: se Ercole sa girare il fuso, Amore sa ben vibrare il suo dardo. XIV. Giove, che ebbe in Ercole un fido alleato e che pure seppe essere generoso verso i tanti mostri da lui sconfitti, può ora rendere onore alla conocchia, vincitrice di un vincitore.

I. *aspo* 6: macchina per avvolgere il filo in matasse. IV. *Intorto* 5 'attorto', 'avvolto'. *vil'accia* 6: 'filo grezzo'; e *scusa in fra domestica caterva* | *di famiglia servil femina e serva* 6-7 'e tra la folla dei servi della casa fa le veci di femmina e serva' (cfr. GDLI, *scusare*, § 15). X. *cotta lasciva* 5 'tunica seducente'; *lo spavento d'Esperia* 8: il drago, terrore dell'Atlante africano dove era situato il Giardino delle Esperidi (e non, come di consueto, *Esperia* 'Italia'). XI. *lo stame a cui ...* | *danno forma le dita, umor la bocca* 7-8 'lo stame che, inumidito dalla saliva, si assottiglia per l'azione delle dita'. XII. *col dente mordace, or quello, or questo groppo* | *... adegua e spiana* 3-4 'col morso i nodi appiana'; *vergato cesto* 5 'cesto a verghe intrecciate'; *del fil ...* | *in orbe avvolge estenuato il tratto* 7-8 'avvolge in gomito il filo assottigliato'. XIII. *E poi ch'è pieno il vertice de l'oro* | *vede già colmo de la massa ordita* 1-2

‘E poi che vede il fuso (*il vertice de l'oro*) già colmo della massa di lana pienamente (*a pieno*) ordita’; *libra il fuso* 8 ‘fa girare il fuso tenendolo ritto in equilibrio’.

Nel ms. M, scoperto da Giorgio Fulco e descritto in FULCO 2001c, pp. 122, 150-151 (v. anche la Nota al testo, p. 41), il dipinto non reca alcuna attribuzione. Il tema è trattato in due epigrammi di Iacobus Rogerius (James/Jacob Rogers?) accolti in *Flores epigrammatum* 1555, c. 347v («*Sub pictura Herculis nentis* || Quid non cogit Amor? Quando domitrix ferarum | Alcides ducit pendula fila manu»; «*Idem* || Quid non cogit Amor? telis quum victus amoris | Monstrorum domitor Lydia pensa trahit»). Le ottave 11 e 12 riformulano virtuosisticamente i celebri versi della Parca filante in Catullo, *Carmina*, LXIV 311-319: «*laeva colum molli lana retinebat amictum, | dextera tum leviter deducens fila supinis | formabat digitis, tum prono in pollice torquens | libratum tereti versabat turbine fustum, | atque ita decerpens aequabat semper opus dens, | laneaque aridulis haerebant morsa labellis, | quae prius in levi fuerant extantia filo: | ante pedes autem candentis mollia lanae | vellera virgati custodibant calathisci*».

Orazio Borgianni (Roma 1574 - 1616), attivo principalmente a Roma e in Spagna secondo quanto testimonia BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, pp. 415-420 (fonte principale delle scarse notizie che lo riguardano), conobbe verosimilmente Marino durante il soggiorno romano del poeta.

61

Dianira

di Paolo Guidotti

Fuggi, accorto centauro,
 depredator de la beltà divina,
 vanne lieto a goder l'alta rapina.
 Scocca pur l'arco Alcide: ecco ei sen porta
 di là dal rio la giovinetta smorta. 5
 So che l'un fuggirebbe
 e l'altro ferirebbe,
 ma 'l fragil lino, ov'è la cara sposa,
 l'arcier ferir non osa;
 né vuol fuggire il ladro, 10
 per non privar di sì bell'opra il quadro.

T (c. 16v), Ve₁₉ (I, p. 36), Ve₂₀ (I, p. 48)

tit. Dianira T

Madrigale: aBBCCddEefF. Nesso, l'*accorto centauro* 1 dimorante presso il guado del fiume Eveno, è invitato a fuggire e a godere della bellissima D(e)ianira (*beltà divina* 2), la sposa di Ercole che aveva promesso di traghettare oltre il fiume. Ercole, giunto sull'altra sponda e accortosi di non essere seguito dai due, prende allora di mira il fuggitivo Nesso con l'arco, ma né l'uno né l'altro portano a compimento il proprio gesto: Ercole per timore di rompere la tela, Nesso per non privare il quadro della giovane donna ritrattavi (*di sì bell'opra* 11).

Il richiamo è al libro IX delle *Metamorfosi* ovidiane, dove Deianira è descritta come «pulcherrima virgo» (*Met.*, IX 9: cfr. *beltà divina* 2), intimorita – cfr. *giovinetta smorta* 5 – per il rapido scorrere delle acque e per l'aspetto del centauro: «pallentemque metu, fluviumque ipsumque timentem | tradidit Aonius pavidam Calydonida Nesso» (*Met.*, IX 111-112).

Paolo Guidotti (Lucca c. 1560 - Roma 1629) fu detto il Cavalier Borghese dopo che nel 1608 papa Paolo V l'ebbe accolto nella propria famiglia e consacrato cavaliere della Milizia di Cristo (a ricompensa della statua lodata in 590: cfr. BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, p. 587). Marino lo conobbe a Roma, dove fra le altre cose Guidotti «[s]i dilettava di poesia, e vi aveva genio, et in ottave faceva la Gerusalemme distrutta con le ultime parole che sono in quella del Tasso, che fece la Gerusalemme liberata» (ivi, p. 589): soggetto identico – eccettuata l'ambizione di usare le medesime parole-rima – a quello del progetto a lungo accarezzato ma mai compiuto da Marino (cfr. RUSSO 2008, pp. 220-230; e NICOLACI 2017, pp. 188-193 sul reperimento del poema di Guidotti presso l'Archivio Borghese e sui possibili rapporti con Marino).

LA GALERIA DEL CAVALIER MARINO

Nel ms. T il madrigale è collocato in una sequenza di quattro componimenti – poi ridistribuiti nella *Galeria* come **61, 38, 37, 12** – senza ascrizioni ad alcun artista (LANDI 2017).

Per Guidotti v. anche **590**.

Diana che si lava
di Domenico Pasignano

Perché nel chiaro umore
de la fresca fontana
lavi le membra tue, bella Diana?
Per parer forse, or che n'è spettatore,
più bella al tuo pastore? 5
Tanta fatica è vana,
ch'a fare ogni beltà rimaner vinta
basta che 'l PASIGNAN t'abbia dipinta.

Ve₁₉ (I, p. 36), Ve₂₀ (I, p. 48)

4 piacer Ve₁₉ Ve₂₀

Madrigale: abBAabCC. Diana, immersa nelle acque limpide (*chiaro umore* 1) del fonte, fa *forse* ciò per apparire più bella agli occhi del suo pastore, *or che n'è spettatore* 4? Ma l'essere dipinta dal Passignano è privilegio sufficiente a vincere ogni altra beltà.

Il *tuo* [di Diana] *pastore* 5 allude forse a Endimione (cfr. 14 e 15), mai però raffigurato con Diana al bagno: potrebbe trattarsi di un "incrocio" con il mito di Atteone (per cui cfr. 19), volto però a lieto fine (Pieri 1979, II, p. 21). La vicenda è ripresa in *Atteone*, II idillio della *Sampogna*, e nel dramma messo in scena per Adone e Venere in *Ad.*, V 122-150.

Domenico Cresti detto il Passignano (Passignano di Tavarnelle in Val di Pesa [Firenze] 1559 - Firenze 1638), formatosi tra Firenze e Venezia, operò fra gli altri con Santi di Tito (cfr. 88) e il Cigoli (15), e nel 1602 fu chiamato a Roma da Clemente VIII - dove presumibilmente incontrò Marino - per lavorare agli altari di San Pietro con altri artisti della stessa cerchia, come Francesco Vanni (7), il Cigoli (15) e il Pomarancio (51). Attualmente non si conoscono soggetti di Diana al bagno riconducibili con certezza alla mano dell'artista.

Per il Passignano v. anche 91, 521, 522.

63

Niobe
di Luigi Brandin

Madre infelice è qual rassembra (ahi lassa),
mentre stral dopo stral scocca dal cielo
la coppia inesorabile di Delo,
ch' a la cara sua stirpe il fianco passa. 4

Di sette e sette figli orbata e cassa
sol in un giorno, in su l'estremo telo,
sparsa le vene di marmoreo gelo,
di dolor cade e di stupore insassa. 8

Già tace e torpe, impallidisce e langue,
già già pietra divien candida e pura,
se non quanto la macchia il vicin sangue. 11

Ecco le membra irrigidite indura,
ecco a sé stessa immobile et essangue
corpo è fatta in un punto e sepoltura. 14

Ve₁₉ (I, p. 37), Ve₂₀ (I, p. 49)

1 è] e Ve₁₉; ahi] hai Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Per aver vantato la ricchezza della propria prole (sette figli e sette figlie) come superiore a quella di Latona, Niobe è condannata a contemplarne la strage perpetrata dalle frecce micidiali dei figli di lei, Apollo e Diana (*la coppia inesorabile di Delo* 3): raggelata dal dolore e dallo stupore, si trasforma in pietra (*insassa* 8) e diviene ad un tempo cadavere (*corpo*) e *sepoltura* 14.

La tragica vicenda, narrata da Ovidio (*Met.*, VI 146-312) e soggetto frequente nell'epigrammatica (*Antologia greca*, VII 31, XVI 129; Ausonio, *Epigr.* ed. Green 1999, n. 57), è resa da Marino con ipotiposi che punteggiano il progredire della metamorfosi (*Già* 9, *già* 10, *Ecco* 12, *ecco* 13). *Insassa* 8 sembra provenire da ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio* 1561, cc. 65r e 66r (sebbene riferito a Medusa). Marino si richiama in parte a un epigramma dell'UNICO ARETINO in *Rime di diversi* 1547, II, c. 164v, ripreso in *Rime di diversi* 1550, III, c. 12v: «Niobe son: legga mia sorte dura | chi misero è, e non chi mai si dolse. | Sette e sette figliuol mi diè Natura | E sette e sette un giorno sol mi tolse. | Poi fu al marmo il marmo sepoltura, | Perch' il Ciel, me Regina, in pietra volse; | E se non credi, apri 'l sepolcro basso: | Cener non troverai, ma sasso in sasso»; in parte anche a SABEO, *Epigr.* 1556, p. 489: «*Epit. Niobes* || Intus habet nullum, quam prospicis, urna, cadaver, | Immo cadaver inest, non vacua urna, meum. | Quin ego nec sum istud, minus illud, at istud, et illud, | Nanque ubi facta fui saxea, utrunque fui». A Marino erano anche noti CASONI, *Rime* 1598, c. A3v (*Statua di*

Niobe appresso un Ruscello) e MURTOLA, *Rime* 1604, cc. 204r-206v e 225r (undici madrigali con titolo *Niobe in sasso* e uno con titolo *Figli di Niobe in sasso*).

Louis Brandin (Borgogna? c. 1575 - Torino c. 1635), pittore borgognone conosciuto in Italia come Lodovico o Monsù Brandino o Bordino, attivo a Roma e poi, a partire dal 1607, presso la corte sabauda (MANCINI, *Considerazioni* 1956-1957, I, p. 261), è ricordato più volte nell'epistolario mariniano, ma successivamente all'uscita a stampa della *Galeria* e per richieste di quadri su soggetti differenti (L 152, 155, 159, 167, 168, 173, 176, 178, 179, 181, 208, 215).

Orfeo che canta e suona nel bosco
di Sinibaldo Scorza

Canta, e 'l canto sì dolce
 temprà il maestro de la tracia cetra,
 che le selve non pur lusinga e molce,
 non pur rapisce e spetra
 con la virtù de' ben spiegati carmi 5
 i fiumi, i tronchi, i marmi,
 non pur le tigri e l'orse
 ferme gli stanno e mansuete appresso,
 ma quell'aspido istesso,
 che 'l bianco piè de la sua donna morse, 10
 pentito forse e senza tosco et ira
 gli lambisce la lira.

Ve₁₉ (I, p. 38), Ve₂₀ (I, p. 50)

Madrigale: aBAbCcdEeD(d₅)Ff. Orfeo, *maestro de la tracia cetra* 2, commuove col canto non solo la natura in tutte le sue forme, da quelle prive di senso (*i fiumi, i tronchi, i marmi* 6) a quelle più feroci (*le tigri e l'orse* 7), ma persino l'aspide che uccise Euridice (*la sua donna* 10), il quale, *pentito forse* e ormai reso inoffensivo (*e senza tosco et ira* 11), *gli lambisce la lira* 12.

Primo elemento di un dittico (65-66) per Orfeo, con tono stilisticamente sostenuto e risolto in un unico periodo (cfr. 46). Vi si avverte forse qualche eco da TASSO, *Il mondo creato* ed. Luparia 2006, III 18-22, riferito però al potere suadente e sviante che l'arte esercita sui sensi: «Ed altri all'armonia di vari accenti, | O pure al dolce suon di cetra o d'arpa | Che l'alme acqueta, e il cor lusinga e molce, | E gli tien lieti, o mesti in varie tempre, | Oblia le cure [...]». L'aspide pentito ritorna nell'idillio I della *Sampogna, Orfeo*, vv. 963-965 («quell'aspide istesso, | [...] | del gran fallo pentito»). L'immagine inusuale dello stesso che *lambisce la lira* 12 sembra dovere qualcosa all'emblematica (cfr. 46). Un'eco anche da SABEO, *Epigr.* 1556, p. 696 («*De cede Orphei* || Demulsi tygres, firmavi flumina, et aequor [...]»), ripreso con maggiore evidenza in 68.

Un quadro di Sinibaldo Scorza sul soggetto di Orfeo, pittore specializzato nel ritrarre animali, era nella quadreria di Giovan Vincenzo Imperiale, visitata da Marino durante il soggiorno genovese del 1608 quando anche incontrò Scorza nella bottega di Giovan Battista Paggi (SOPRANI - RATTI, *Vite* 1768-1769, I, p. 217; MARTINONI 1983, pp. 311-312). Ne esistono molte repliche con varianti, con Orfeo che canta non alla lira ma alla viola (ORLANDO 2017, cat. I.31-37): in almeno una di queste, oggi in collezione privata genovese [FIG. 65.1], compare anche l'*aspido* 9 (ORLANDO 2017, cat. I.36). Un dipinto datato e firmato «SINI-



FIG. 65.1

del 1635 del Palazzo Ducale di Torino (DELLA CORNIA 1896, cat. 5).

Avvenuta la stampa della *Galeria*, Marino insistette a lungo per avere un quadro sul medesimo soggetto mentre era sulle mosse per partire da Parigi (L 167, 168, 171, 176, 178-181). Un grande disegno assai rifinito (40 x 57 cm) del Rijksmuseum di Amsterdam, firmato e datato «Sinibaldus Scortia MDCXXI», è segnalato da BOCCARDO 2022, cat. 26, il quale ricorda anche la lettera di Marino da Roma del 1623, indirizzata a Torino a Lorenzo Scoto, con un'acclusa per Scorza e con la raccomandazione che «il disegno dell'*Orfeo*», previo consenso dell'artista, fosse mandato «per la posta dentro un cannoncino di latta» (L 197). L'anno successivo, da Roma, il poeta provava ancora a ottenere una replica del dipinto che, insieme con altri, temeva fosse stato danneggiato o «preso da' Turchi» nel passaggio per mare fra Marsiglia e l'Italia (L 208), ma che sarebbe invece giunto a Napoli poco tempo dopo (L 215).

Per Scorza v. anche 41 e 66.

BALDUS SCORTIA P[INXIT]. MDCXII», segnalato nel 1964 da Mario Bonzi, è attualmente irreperito (ZANELLI 2018; v. anche ZANELLI 2022, cat. 14). L'iconografia richiama senz'altro il modello compositivo utilizzato da Antonio Tempesta per una stampa [FIG. 65.2] dedicata al cardinal Giacomo Sannesio, elevato alla porpora da Clemente VIII nel 1604, nota in numerose varianti. Un «5. Orfeo di Sinibaldo Scorza. Buono, A. p. 1, 3; L. p. 2.» è registrato nell'inventario



FIG. 65.2

66

Nel medesimo soggetto

Vivon, vivon le fere,
 che da la dolce lira
 del musico eccellente
 pendono in varie schiere;
 e se pur moto e strepito non fanno, 5
 vien perché stanno al vago suono intente.
 Il gran cantor, ch'al suo cantar le tira,
 canta veracemente:
 canta, ma i versi suoi
 udir, lontano ascoltator, non puoi. 10

Ve₁₉ (I, p. 38), Ve₂₀ (I, p. 50)

Madrigale: abcaD(d₅)CBceE. Variazione sul soggetto di **65**. La scena, benché muta, è viva, perché vivi appaiono gli animali che ascoltano Orfeo, *musico eccellente* 3. Tuttavia, *moto e strepito non fanno* 5, perché intenti ad ascoltare il *vago suono* 6 del suo canto; e anche Orfeo *canta veracemente* 8, ma la distanza che lo separa dal *lontano ascoltator* 10 impedisce di udirlo.

Per Scorza v. anche **41**, **65**.

Giovan Battista Paggi (Genova 1554 - 1627), dopo lungo esilio in Toscana, rientrò nel 1599 nella città natale, dove Marino lo incontrò nel 1608 (MARTINONI 1983, p. 163). NEWCOME 1985, p. 195, identifica nel disegno a penna e inchiostro di Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe [FIG. 67], il modello per il componimento mariniano, «stylistically similar to the Samson drawing» su cui v. 96. L'episodio di Orfeo agli Inferi ricorre anche nei disegni di Poussin appartenuti a Marino (FRIEDLAENDER - BLUNT 1939-1974, III, cat. 154; ROSENBERG - PRAT 1994, cat. 11; PERICOLO 2001).

Per Paggi v. anche 96, 107, 108 (e 100, 110, 518, 530 per attribuzioni registrate nell'apparato).

Orfeo ammazzato dalle Baccanti
di Giovanni Valesio

Trasse le piante e 'l bosco,
mosse le pietre e 'l monte,
tolse l'ira a le fere, agli angui il toscò,
placò l'ombre e le Furie in Flegetonte;
et or dal femminile ebro drappello 5
su l'Ebro ucciso giace,
VALESIO, il cantor trace,
mercé del tuo pennello.
Vie più crude le donne esser discerno,
che le selve e l'Inferno. 10

Ve₁₉ (I, p. 39), Ve₂₀ (I, p. 51)

Madrigale: abABCddcEe. L'uccisione di Orfeo per mano delle Baccanti, se posta a confronto con l'elenco delle sue prodezze - smuovere le piante e le pietre, ammansire le belve, svelenire i serpenti, e placare gli abitanti degli Inferi (1-4) -, induce a credere che le donne siano più crudeli delle selve e dell'Inferno (9-10).

È libera ripresa dell'episodio narrato da Proteo in Virgilio, *Georg.*, IV 453-527 e dell'esordio del libro XI delle *Metamorfosi* ovidiane, dai cui passi proviene il richiamo al fiume Ebro in Tracia (*Georg.*, IV 524; *Met.*, XI 50). Il modello dominante è peraltro SABEO, *Epigr.* 1556, p. 696, di cui però Marino non conserva né la figura di prosopopea, né la *rapportatio* («*De cede Orphei* || Demulsi tygres, firmavi flumina, et aequor, | Placavi Eumenides, tergeminumque canem. | Inter serpentes, inter fera tartara tutum, | Me miserum! Thraces desecuire nurus. | Crudeles; et plusquam tygres, flumina, et aequor, | Plusquam etiam Eumenides, tergeminusque canis»). SCHULZ-BUSCHHAUS 1969, p. 233 segnala GROTO, *Rime* ed. Spaggiari 2014, II, p. 1421, n. III, 296 («*Orfeo* || Io son colui, che col suono e col canto | Per l'aria i venti raddulcir potei, | Che i gravi sassi potei trarmi a canto, | Che le insensate pietre humane fei, | Che l'inferno piegai col dolce pianto, | Che le fiere humanissime rendei. | Solo le donne non potei, più fere | Di venti, sassi, piante, inferno e fiere»), che di Sabeo è libera traduzione. Cfr. anche l'*incipit* («Lungo la riva d'Ebro») e i passi sulla crudeltà degli esseri umani - raffrontata alla pietà delle fiere - nell'*Orfeo* della *Sampogna*, vv. 1057-1073, 1099-1107.

Il soggetto non compare nell'opera di Valesio censita in TAKAHASHI 2007.

Per Valesio v. anche 4, 44 e 75, 418.

Cigno trasformato in cigno
di Bartolomeo Schidoni

Vecchio meschin, che presso
al doloroso avello
che chiude in grembo il mal rettor del lume
prendi con stranie piume
spoglia canuta di canoro augello, 5
se i trasformati tuoi vaghi sembianti
vuoi ch'io celebri e canti,
dammi il tuo canto istesso,
che 'l destino maligno
cantar non dee d'un cigno altri ch'un cigno. 10

Ve₁₉ (I, p. 40), Ve₂₀ (I, p. 52)

6 S'i Ve₂₀

Madrigale: abCcBDdaEE. Mentre piange la sorte di Fetonte (*il mal rettor del lume* 3), Cigno è mutato nell'uccello omonimo e il poeta, per cantarne *i trasformati ... vaghi sembianti* 6, gli chiede il suo *canto istesso* 8: la cruda sorte (*destino maligno* 9) di un cigno non può che esser cantata da un (poeta-)cigno.

Ovidio (*Met.*, II 368) descrive Cigno come «materno [...] a sanguine iunctus» con Fetonte (cfr. anche ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio* 1561, c. 18v: «Dal grande amore a quel sepolcro tratto | che porta al folgorato suo parente», dove «sepolcro» può aver suggerito *avello* 2, mentre in Ovidio il ricordo del sepolcro e dell'epitafio ricorre prima, *Met.*, II 325-328). La perifrasi *il mal rettor del lume* 3 richiama ARIOSTO, *Orl. fur.*, XXXI 70 8 («quando ci [nel Po] cadde il mal rettor del lume»), già imitata in *Lira*, III, p. 273 (*Fetonte morto*, v. 10: «A lui rispose il mal rettor del lume»).

Per il disegno di Schedoni su soggetto ignoto, recapitato a Marino nel 1614 a Torino e molto da lui ammirato ma, poiché eseguito per la larghezza, poco adatto a essere tradotto in incisione (*L* 100), v. 19.

Per Schedoni v. anche 19 e 76, 431.

Licaone in lupo
d'Ambrogio Figino

Dal cibo abominando
del pargoletto ucciso
torce Giove sdegnoso il guardo e 'l viso;
ond'empie l'uccisor, cangiato in belva,
d'ululati la selva. 5

FIGIN, l'atto è sì crudo e sì nefando,
che l'occhio il prende a schivo,
se non ch'espesso al vivo
dal tuo divin pennello
l'orror diletta, e 'n sì bell'opra è bello. 10

Ve₁₉ (I, p. 40), Ve₂₀ (I, p. 52)

Madrigale: abBCcAddeE. Licaone, perfido re d'Arcadia, non crede alla natura divina di Giove che gli aveva chiesto ospitalità e, per saggiarne i reali poteri, gli offre a mensa le carni (*cibo abominando* 1) di un *pargoletto* 2, onde l'irato Giove lo tramuta in belva (4-5). Come Giove, così l'osservatore distoglierebbe l'occhio sdegnato dalla scena ritratta dal Figino, se non fosse che il suo *divin pennello* 9 è in grado di rendere diletto anche *l'orror* 10.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio (I 196-243) l'orrendo episodio prelude alla punizione divina del diluvio: vittima di Licaone non è però un fanciullo, bensì l'ambasciatore dei Molossi (la vittima è un fanciullo in Apollodoro, *Biblioteca*, III 8, dove però Licaone è punito dalla folgore di Giove; in Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, XVIII 20-24, la vittima è il figlio stesso di Licaone, Nittimo). L'episodio è illustrato in REUSNER, *Emblemata* 1581, p. 142, con il titolo *Homo homini lupus*. La fortuna della formula che combina *orrore* e *diletto* (cfr. 73, 87, 100) è stata ricondotta da Ezio Raimondi (RAIMONDI 1994, pp. 224-226) a un'assai citata affermazione di Aristotele, *Poet.*, 1448b, sull'imitazione artistica che rende grati all'occhio i soggetti più disgustosi, come gli animali spregevoli o i cadaveri, e a due celebri passi di Claudiano, *In Rufinum*, II 362-363 («Diviso stat quisque loco, metuenda voluptas | Cernenti pulcherque timor») e di TASSO, *Ger. lib.*, XX 30 1-2 («Bello in sì bella vista anco è l'orrore, | E di mezzo la tema esce il diletto»). Si può aggiungere il noto passo di Lucrezio, *De rerum natura*, II 1-6 («Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, | e terra magnum alterius spectare laborem; | non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, | sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. | Suave etiam belli certamina magna tueri | per campos instructa tua sine parte pericli»), e la traduzione che del passo aristotelico procurò lo stesso Tasso nel *Mondo creato* ed. Luparia 2006, VI 1222-1235: «Come il pittor che delle membra estinte | Il pallor, lo squallor dipinge, ed orna | Di colori di morte esangue aspetto, | Parte ci aggiunge orride fere e mostri | Spaventosi, e gli fa sembianti al vero, | Ma dove il vero di spavento ingombra, | Delle pinte sembianze il falso inganno | Altrui diletta e 'l magistero

PITTURE ► FAVOLE

adorno; | Così con questi miei colori e lumi | Di poetico stil, con queste insieme | Ombre di
poesia, terribil forme | Fingo, e fingendo di piacer m'ingegno | A gli alti ingegni, e dal pro-
fondo orrore | Trar quel diletto che i più saggi appaghi».

Per Figino v. anche 57 e 523-529.

*La guerra de' Giganti
del Fulminetto*

Quei ch'agli eterni dei superba guerra mosser con armi alpine empì Giganti, oh con quai strali di vendetta e quanti l'ira del ciel saettatrice atterra!	4
E sotto il peso, onde gli opprime e serra Giove, indomiti pur, pur minaccianti, con muggiti e sospir rauchi e fumanti scotono i fianchi e fan tremar la terra.	8
Ischia vacilla, Etna rimbomba e geme, mentre de' mostri rei l'orgoglio fiero vomita i sassi e le faville insieme.	11
Qual meraviglia fia se quell'altero furor, che vinto ancor calcitra e freme, pose spavento nel celeste impero?	14

Ve₁₉ (I, p. 41), Ve₂₀ (I, p. 53)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. I Giganti, figli della Terra, danno la scalata al cielo ponendo monte su monte (*armi alpine* 2), che però Giove fa rovinare loro addosso (*E sotto il peso, onde gli opprime e serra* | *Giove* 5-6); ciononostante insistono nell'assalto *indomiti pur, pur minaccianti* 6 e, fra lanci di rocce e di lapilli (11), fanno tremare *Ischia* ed *Etna* (9): come meravigliarsi, se il loro *altero* | *furor* poté allarmare persino gli dèi (12-14)?

L'enorme e irrequieto gigante Tifeo, giacente secondo il mito sotto la Sicilia e parte della costa tirrenica meridionale, è evocato da Ovidio nel canto intonato da Calliope a gara con le Pieridi (cfr. 50): dalla bocca del vulcano il gigante erutta *sassi e faville insieme* 11 (*Met.*, V 352-353: «degravat Aetna caput, sub qua resupinus harenas | eiecat flammamque ferox vomit ore Typhoeus»). La prima Pieride, cui Calliope replica, aveva descritto gli dèi in fuga dinanzi a Tifeo e ai Giganti, esagerando però le gesta di questi e il timore di quelli (*Met.*, V 319-320: «Bella canit superum falsoque in honore Gigantas | ponit et extenuat magnorum facta deorum»). Il sonetto è tuttavia amplificazione di SABEO, *Epigr.* 1556, p. 209:

De Gigantibus

Qui coacervarunt iam montes montibus altis,
 Pulsabantque suis sydera verticibus,
 Infractos premit Inarime, Lipara, Aetna gigantes,
 Pondere nixa suo nec superare potest.

PITTURE ► FAVOLE

Mortui enim solidae quassant fundamina terrae,
Nil mirum vivos si timuere Dei.

Per il Fulminetto v. anche 17 e 72.

Nel medesimo soggetto

Vedi in Flegra colà turbe guerriere, queste montagne accumulando e quelle, minacciar Giove e disfidar le stelle, scalar le nubi et assalir le sfere.	4
Ma vedi ancor le temerarie schiere, anime ingiuriose, al ciel rubelle, come il gran re fra turbini e procelle con la destra vermiglia abbatte e fere.	8
E vedi di Titan la stolta prole, precipitata da l'eccelsa rocca, sovra sé trar la scelerata mole.	11
Impara, insano ardir, superbia sciocca: così, così, quando tropp'alto ir vole, forza senza consiglio alfin trabocca.	14

Ve₁₉ (I, p. 41), Ve₂₀ (I, p. 53)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. I Titani, figli di Urano e di Gea, sono spesso confusi con i Giganti (e Flegra in Tessaglia confusa, sebbene non qui, con i Campi Flegrei), come mostra la perifrasi di *Titan la stolta prole* 9 (mentre per Titano si intende in genere Apollo): forse un equivoco su materia mitologica, analogo a quello di 45 oltre a quello, assai noto, sulla confusione fra l'Idra di Lerna e il Leone Nemeo nel sonetto «Obelischi pomposi a l'ossa alzarò» (*Lira*, III, p. 172: cfr. DELCORNO 1975). La scena dello scontro si chiude su una massima – *quando tropp'alto ir vole, | forza senza consiglio alfin trabocca* ('precipita') 13-14 – analoga nella sostanza a quella celebre di ERASMO, *Adagia* 1508, DLXIX, c. 71v e ALCIATO, *Emblemata* ed. Gabriele 2009, p. 173 applicata a Prometeo: «Quae supra nos, nihil ad nos» (cfr. HENKEL - SCHÖNE 1978, col. 1657, e il noto studio di GINZBURG 1992 su "l'alto e il basso").

Il sonetto è amplificazione di un epigramma in ROTA, *Carmina* 1572, c. 30v:

Gigantes depicti, ad Carolum V. Caes.
Aspice, ut armatas scelerato pectore turmas
Impellat praeceps in sua damna furor;
Aspice, ut imposita tentet manus impia mole
Scandere, et invicto bella parare Iovi;
Utque ille hanc subito detrusam fulminet ictu,
Erigat ut medio parta trophaea polo.

PITTURE ► FAVOLE

Disce quid hinc pietas, quantum temeraria possit
Mens hominum: haec surgit semper, at illa ruit.

Per il Fulminetto v. anche 17, 71.

*La battaglia de' Lapiti
d'Antonio Tempesta*

Chi non sa come invero
 possa da lo spavento uscir diletto
 e l'orrore esser bello
 miri qui, di pennello
 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. 10

Ve₁₉ (I, p. 42), Ve₂₀ (I, p. 54)

Madrigale: aBcaaBbCC. Invitato alle nozze del re lapita Piritoo con Ippodamia, il centauro Eurito ebbro di vino molestò la sposa, scatenando uno scontro violento fra i Lapiti e gli altri centauri ospiti del banchetto (Ovidio, *Met.*, XII 210-535).

Riprende il contrasto di 70 (e lo replicherà in 87 e 100) tra i sentimenti contrastanti nell'animo dell'osservatore alla vista della scena ritratta: *spavento e diletto 2, l'orrore ... bello 3, ira ch'alletta e crudeltà che piace 10*.

Antonio Tempesta o Tempesta (Firenze 1555 - Roma 1630), allievo di Santi di Tito (v. 88) e di Giovanni Stradano, è autore delle 150 incisioni per i *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum libri quindecim*, Amsterdam, Pieter de Jode, 1606 che l'avevano reso noto «per tutt'Europa» (MANCINI, *Considerazioni* 1956-1957, I, p. 253): tra queste è il n. 116 «Coeneus in Perithoi nuptiis a Centauris interficitur». Numerose le versioni, autografe e copie, su tela, cui sembrerebbe alludere il *pennello* | *bellicoso e guerriero* 4-5: tra queste si segnala la *Lotta tra Centauri e Lapiti* [FIG. 73], olio su rame dell'ultimo decennio del Cinquecento passato sul mercato antiquario fiorentino (cfr. TOMEI 2019, pp. 137-139, 260). Da

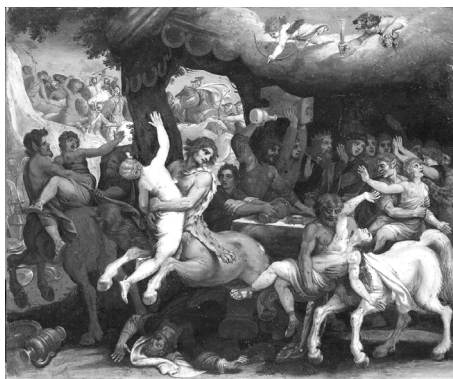


FIG. 73

Parigi, nel 1619, Marino desiderava lavori suoi e «del Caraccio» (verosimilmente Agostino o Ludovico), purché «originali e ben impressi, cioè non ritagliati» (L 132); nel 1622 dichiarava di possedere «tutte quante l'opere» del Tempesta, anche ottenute direttamente dall'artista, eccetto «la picciola *Gierusalemme* del Tasso istoriata da lui» (L 168), ricevuta di lì a poco (L 173).

La Fama
del Cavalier Giuseppe d'Arpino

GIUSEPPE, se 'l sembiente
de la diva loquace
per te pur vive et è per te spirante,
ond'avien ch'ella tace?
E perché non le desti, 5
come le desti i fiati, anco gli accenti,
acciò che 'l nome tuo spiegasse ai venti?
Forse far nol volesti,
perché suona e rimbomba
più chiaro il tuo pennel, che la sua tromba. 10

Ve₁₉ (I, p. 42), Ve₂₀ (I, p. 54)

Madrigale: abAbc(c_s)DDceE. Perché il pittore – chiede il poeta – ha dato della Fama (*la diva loquace* 2) un'immagine taciturna (4), senza *accenti* 6, che pure grazie al suo ritratto vive (3) e mostra di avere *i fiati* per render celebre il suo artefice? *Forse* perché, ancor più efficace della *tromba* 10 (tradizionale attributo della Fama), è la maestria di un *pennel* 10 a risonare e rimbombare.

Nelle *Metamorfosi* ovidiane la descrizione della casa della Fama ricorre nel medesimo libro (*Met.*, XII 39-63) dello scontro fra i Lapiti e i Centauri (cfr. 73).

TAV. XIII

Attribuito al Cavalier d'Arpino è il disegno, già appartenuto a Pierre-Jean Mariette, oggi a New York, Metropolitan Museum [FIG. 74.1]: corrisponde, con minime differenze, all'affresco della Fama nella volta della Palazzina Montalto di Villa Lante a Bagnaia del card. Montalto, eseguito dal Cavalier d'Arpino fra il 1613 e il 1615 [FIG. 74.2] (RÖTTGEN 2002, cat. 162-163; BOLZONI 2013, p. 188, cat. 30). In entrambi la Fama alata si libra fra cielo e terra, come in Ovidio, *Met.*, XII 39-43: «Orbe locus medio est inter terrasque fretumque | caelestesque plagas [...] | Fama tenet [...]». Secondo Giovan Battista Baiacca (lettera 11 settembre 1625 a Gasparo Bonifacio), una *Fama* del Cavalier d'Arpino venne esposta per le esequie di Marino allestite dall'Accademia degli Umoristi (CARMINATI 2018, p. 82; *Epistolario*, II, p. 106; RÖTTGEN 2002, cat. 212, disperso; un'ipotesi di identificazione in Pieri-Ruffino 2005, cat. 14bis). Un disegno con la Fama che regge con la sinistra la tromba e con la destra lo stemma del card. Giulio Antonio Santori (San Pietroburgo, Ermitage, n. 43477) è verosimilmente uno studio degli anni 1585-1589 per un affresco eseguito nell'allora palazzo cardinalizio di Montecitorio, distrutto a metà del Seicento per far luogo all'attuale (RÖTTGEN 1973, cat. 75; Pieri-Ruffino 2005, cat. 14; RÖTTGEN 2012-2013, I, cat. 28; BOLZONI 2013, cat. 5).

Per il Cavalier d'Arpino v. anche 25 e 85, 86, 111, 409.



FIG. 74.1



FIG. 74.2

Cloto che fila
di Giovanni Valesio

La bella Cloto, a cui de la tua vita pose, VALESIO, in man lo stame Amore, fedele amante e nobile pittore, in imagine viva hai colorita;	4
onde, mentr'ella di tormenti ordita fila la morte al tuo trafitto core, tu di gloria immortal, d'eterno onore torci al bel nome suo linea infinita.	8
Da lei (cred'io) la qualità prendesti, poich'un sembante in fragil tela chiuso vive in virtù de' tuoi color celesti.	11
Son di quel filo istesso, ond'ella ha in uso d'innaspar vite, i lini tuoi contesti, né vale il tuo pennel men del suo fuso.	14

Ve₁₉ (I, p. 43), Ve₂₀ (I, p. 55)

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Valesio, amante e pittore (2), ha ritratto l'amata – cui Amore stesso aveva affidato lo stame della sua vita – con le sembianze della Parca Cloto; per cui, mentre la Parca *fila la morte* al suo *trafitto core* 6, l'artista ne esalta e immortalata il nome col suo tratto (*torci al bel nome suo linea infinita* 8). Della Parca (9) egli sembra aver assimilato *la qualità* 9 mentre la ritrae vividamente *in fragil tela* 10 e con *color celesti* 11, perché la tela (*i lini tuoi* 13) è fatta di quel medesimo filo vitale che Cloto avvolge (*ond'ella ha in uso | d'innaspar vite* 12-13), sì che il pennello non è da meno del fuso (14).

Il soggetto non compare nell'opera di Valesio censita in TAKAHASHI 2007.

Per Valesio v. anche 4, 44, 68 e 418.

76

Didone et Enea
di Bartolomeo Schidoni

Da la gioiosa caccia
la tempesta vi scaccia;
vi scaccia no, ma vi conduce il Fato
là dove antro beato,
beatissimi amanti, in sen v'accoglie. 5
Quivi l'accese voglie
rinovano con gioia assai maggiore
tempesta di piacer, caccia d'Amore.

Ve₁₉ (I, p. 43), Ve₂₀ (I, p. 55)

Madrigale: aa(a₃)BbCcDD. La *gioiosa caccia* 1 intrapresa da Didone ed Enea s'interrompe per la *tempesta* 2 che li *scaccia* 2, o meglio (con *correctio*: *vi scaccia no, ma...* 3) li obbliga a trovar rifugio nell'*antro beato* 4, dove le loro *accese voglie* 6 rinnovano *tempesta di piacer, caccia d'Amore* 8 (si noti il chiasmo *caccia ... tempesta* 1-2 : *tempesta ... caccia* 8).

È il noto episodio di Virgilio, *Aen.*, IV 165-168 («Speluncam Dido dux et Troianus eandem | deveniunt [...] | fulsere ignes et conscius aether | conubiis [...]»).

Per un disegno di Schedoni su soggetto ignoto, recapitato a Marino nel 1614 a Torino (L 100), v. 19.

Per Bartolomeo Schedoni v. anche 19, 69 e 431.

Ruggiero e Bradamante
di Federigo Zuccaro

Due ben temprate cetre,
 s'avien che 'n egual tuono
 di consonanza armonica e concorde
 musica mano accorde,
 con concerto reciproco e canoro 5
 si rispondon tra loro.
 Ma con più dolce suono
 d'amorosa armonia
 ne' vostri cor, che l'aureo stral feria,
 si riscontraro, o fortunati amanti, 10
 sospiri con sospir, pianti con pianti.

Ve₁₉ (I, p. 44), Ve₂₀ (I, p. 56)

tit. Federico Ve₁₉

Madrigale: abCcDdbeEFF. La tòpica concordia di due *ben temprate cetre* 1 che *si rispondon tra loro* 6 è superata dall'*amorosa armonia* 8 che alberga nei cuori dei due eroi ariosteschi feriti da Amore (*che l'aureo stral feria* 9) e ha per effetto il mirabile, reciproco riscontro dei loro *sospiri e pianti* 11.

Analoga formulazione dei vv. 1-6 ritorna nell'idillio VIII della *Sampogna, Piramo e Tisbe*, vv. 714-719: «o pur come due cetre | armoniche e concordi, | che concertate insieme | in un tuono conforme, | con concerto sonoro | si rispondon tra loro».

Per Zuccari v. anche 30.

78

Angelica
del Cavalier Giovanni Baglioni

Virtù de la tua mano
 ha tra noi suscitata,
 BAGLION, la bella ingrata;
 né certo era a formar volto sì bello
 uopo d'altro pennello. 5
 L'ammira Apollo, e non sa dir qual sia
 di maggior leggiadria:
 in carne, in carte, in tela, o vera, o finta,
 viva, scritta, o dipinta.

Ve₁₉ (I, p. 44), Ve₂₀ (I, p. 56)

Madrigale: abbCcDdEe. Nessun pennello, se non quello di Baglione, meritava di ritrarre il *volto sì bello* 4 di Angelica (*la bella ingrata* 3). Apollo stesso ne è ammirato, e incerto se plauso maggiore debba ricevere, fra le tre Angeliche, quella "reale", quella del poema, o quella ritratta, elencate in figura di correlazione (*in carne* 8 : *viva* 9; *in carte* 8 : *scritta* 9; *in tela* 8 : *dipinta* 9).

Per Baglione v. anche 29, 37, 64 e 79, 80, 103 (e 517 per un'attribuzione registrata nell'apparato).

Nel medesimo soggetto

Fugga, fugga Medoro,
 fugga Orlando, e non miri in queste tele
 Angelica crudele;
 che s'avien che si mostri agli occhi loro,
 l'uno ne diverrà vie più geloso, 5
 l'altro più furioso.

Ve₁₉ (I, p. 45), Ve₂₀ (I, p. 57)

Madrigale: aBbACc. Fuggano i due spasimanti di Angelica, Medoro ricambiato e Orlando respinto, senza volgere lo sguardo al ritratto della bella: l'uno non potrà che diventar più geloso, l'altro più pazzo.

È un richiamo all'episodio centrale dell'*Orlando furioso*, canti XIX e XXIII. Per *Angelica crudele* 3 vale forse richiamare, come precedente generico, l'*incipit* di un epigramma di GROTO, *Rime* ed. Spaggiari 2014, I, p. 262, n. I, 225: «*Ruggier, poich'hebbe liberata Angelica || Angelica crudele, e tal, che a punto*».

Per Baglione v. anche 29, 37, 64, 78, 79 e 103 (e 517 per un'attribuzione registrata nell'apparato).

*Il precipizio di Fetonte
di Cornelio Fiammingo*

Chi vuol veder del giovinetto audace
 il folle ardir, le temerarie prove,
 e de' corsier volanti in forme nove
 l'alta ruina e la mal retta face, 4
 e come da l'ardor, che 'l tutto sface,
 langue adusta la terra, e come Giove
 il fulmine dal ciel saetta e move,
 ond'egli poi precipitato giace, 8
 miri, CORNELIO, in stil quasi facondo
 da la tua man, cui l'Arte eterno debbe,
 nel vago lino i simulacri espressi; 11
 che se, come al garzon, la vita avessi
 dato a la fiamma, ancor di novo avrebbe,
 non che le tele, incenerito il mondo. 14

Ve₀₂ (I, p. 207), Ve₀₄ (I, p. 207), Ve₁₉ (I, p. 46), Ve₂₀ (I, p. 57)

tit. Per un quadro del medesimo Cornelio, doue è dipinto il precipizio di Fetonte; & è nella stessa galeria [del Prencipe Grande Ammiraglio, Matteo di Capua] *riportato nel «Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse»* Ve₀₂ Ve₀₄ 5 dal'ardor graue, e viuace Ve₀₂ Ve₀₄ 7 Irato il tuon dal Ciel Ve₀₂ Ve₀₄ 8 Ond'egli è poi precipitato, e giace Ve₀₂ Ve₀₄ 9 in chiaro stil giocondo Ve₀₂ Ve₀₄ 11 simulacri Ve₀₂ Ve₀₄

tit. Fiammingo Ve₁₉ Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDE EDC. Chi desideri vedere, ritratta *in forme nove* 3, la rovinosa caduta del carro del Sole guidato dalla mano inesperta (*de' corsier volanti ... | l'alta ruina e la mal retta face* 3-4) del *giovinetto audace* 1 Fetonte - onde la Terra riarisa (*adusta* 6) venne salvata dal fulmine di Giove (6-8), il quale decretò il precipizio del giovane - ne ammiri le figure (*simulacri* 11) eloquenti (*in stil quasi facondo* 9) create da Cornelio nella bella tela (*nel vago lino* 11): figure così vivide da far credere che, se avesse il pittore dato vita *a la fiamma* 13 del Sole (o del fulmine) come l'aveva data al *garzon* 12, avrebbe, *non che le tele, di novo* 13 *incenerito il mondo* intero 14.

È il primo di una breve serie di dipinti (81-83) già presente in *Rime* 1602 e attribuita al medesimo pittore (v. sotto). La caduta di Fetonte, narrata in Ovidio, *Met.*, II 1-400, è soggetto caro agli epigrammisti. Per il motivo della combustione accidentale dell'opera artistica - qui paventata per il timore che la fiamma dipinta prenda vita - cfr. 293 (in lode del predicatore Gabriele Fiamma), 518 (come complimento galante agli occhi brillanti di una dama), 605 (su una scultura in cera di Icaro).

La serie **81-83** riprende quella di *Rime* 1602, dove i primi due elementi sono però invertiti e gli unici a essere esplicitamente assegnati a «Cornelio Fiammingo» (v. l'apparato). La serie corrisponde a quella di tre dipinti registrati nell'inventario del principe di Conca, stilato dopo la morte di questi tra il 1607 e il 1610 (ma il ricordo mariniano deve precedere l'anno 1600). I dipinti sono attribuiti a un «Cornelio Venetiano» e il quadro di Fetonte è così descritto: «Uno quadro in tela della caduta de Fetonte, senza cornice, alto palmi otto et largo sei, de mano de Cornelio Venetiano» (c. 88r, in ZEZZA 2020, p. 654; cfr. CARUSO 2020, pp. 494-495). Chi sia «Cornelio Fiammingo» non è facile stabilire (cfr. GROSS 2022). Cornelis Cort (1533-1578) fu noto in Italia come «Cornelio Fiammingo» e attivo, prima che a Roma, a Venezia presso Tiziano (il che potrebbe forse spiegare il «Cornelio Venetiano» dell'inventario). L'identificazione con Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562-1638), proposta in Pieri 1979, II, pp. 25-26 e in Pieri-Ruffino 2005, cat. 15, condurrebbe al celebre *Fetonte* inciso in tondo da Heinrich Goltzius nel 1588.

Per Cornelio Fiammingo v. anche **82, 83**.

*Il giudizio di Paride
del medesimo*

Ben ha sovra tutt'altre il pregio e 'l vanto la man, che 'n forme sì leggiadre e vive de l'ignude guerrere ombra e describe la dubbia lite e l'atto altero e santo.	4
Veggio tra' colli d'Ida, in val di Xanto, scese dal ciel l'ambiziose dive; odo del pastor frigio a l'ombre estive l'alto giudizio e memorabil tanto.	8
Or ceda a te (sia con sua pace) Apelle e qualunqu'altro in maggior gloria crebbe, saggio fattor di cose illustri e belle; e quella, appo cui sempre a perder ebbe	11
l'emula sua, da l'opre tue novelle (giudice Pari ancor) vinta sarebbe.	14

Ve₀₂ (I, p. 207), Ve₀₄ (I, p. 207), Ve₁₉ (I, p. 46), Ve₂₀ (I, p. 58)

tit. Per una figura del giudizio di Paride di mano di Cornelio Fiammingo, ch'è nella sudetta galleria [del Prencipe Grande Ammiraglio, Matteo di Capua] riportata nel «*Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse*» Ve₀₂ Ve₀₄ 6 Scese di Ciel Ve₀₂ Ve₀₄.

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Per l'abilità con cui tratteggia e delinea (*ombra e describe* 3) la contesa delle dèe (*la dubbia lite* 4) e il divino portamento di queste (*l'atto altero e santo* 4), discese dal cielo per assicurarsi il verdetto favorevole (*l'alto giudizio* 8) del *pastor frigio* 7 Paride, la *man* 2 di Cornelio Fiammingo (v. 81) merita la lode suprema: all'opera sua devono inchinarsi Apelle e ogni altro antico artefice (*qualunqu'altro ... | saggio fattor* 9-11) nonché la stessa Venere, la quale, ancorché vincitrice di ogni rivale (*appo cui sempre a perder ebbe | l'emula sua* 12-13) e assistita da giudice a lei benigno (*giudice Pari ancor* 14), sarebbe qui vinta in bellezza dal suo stesso ritratto.

Il celebre *Iudicium Paridis* (Omero, *Il.*, XXIV 28-30; Virgilio, *Aen.*, I 27) è ripreso anche in *Ad.*, II 42-177 (Pieri 1979, II, p. 26). Nel madrigale Marino si richiama però a modelli cinquecenteschi illustri, dove il valore paradigmatico dell'episodio appare congiunto al *tópos* del superamento. *Pari* 14 (dal nomin. lat. *Paris* e non dal consueto acc. *Paridem*) richiama BEMBO, *Rime* 151 ed. Donnini 2008, I, pp. 359-360: «Se stata foste voi nel colle ideo | tra le Dive che Pari a mirar ebbe» (vv. 1-2); il quale Bembo è da un lato memore dell'Olimpia di ARIOSTO, *Orl fur.*, XI 70 1-2 («Se fosse stata ne le valli Idee | vista dal pastor frigio [...]»); dall'altro ispiratore del celebre sonetto dellacasiano «La bella Greca, onde 'l pastore ideo» (DELLA CASA, *Rime* ed. Carrai 2014, n. 36), le cui terzine suggeriscono a Marino espres-

sioni, rime e mosse sintattiche: «[...] e qual altra, fra quante il mondo onora, | in maggior pregio di bellezza crebbe, | da voi, giudice lui, vinta sarebbe, | che le tre dive (o sé beato allora!) | tra' suoi be' colli ignude a mirar ebbe» (vv. 10-14). Per il *tópos* del primato dell'artista moderno sull'antico cfr. 53.

Secondo della serie **81-83** attribuita a «Cornelio Fiammingo». Nell'inventario del principe di Conca è così descritto (c. 88r): «Un altro quadro della medesima mano [di Cornelio Veneto], del giuditio de Paride, in tela, senza cornice, longo palmi otto et alto palmi sei» (ZEZZA 2020, p. 654; cfr. CARUSO 2020, pp. 494-495). Un anonimo *Giudizio di Paride*, Washington, National Gallery, è dato come di «Anonyme flamand 1560-1570» in *Fiamminghi a Roma* 1995, cat. 247 e giudicato della medesima mano di **83**; presenta inoltre misure grossomodo corrispondenti (121,3 x 165,4 cm) a quelle in palmi dell'inventario.

Per Cornelio Fiammingo v. anche **81** e **83**.

*Banchetto in un giardino
del medesimo*

Questi, che 'n vaghe forme e fonti e fiumi
 e colli e piani in campo angusto accoglie,
 e di frutti e di fiori e fronde e foglie
 veste l'ignude tele, e d'ombre e lumi, 4
 sovra l'uman saver, sovra i costumi
 al pannel di Natura il pregio toglie:
 tanto, mortal ingegno, alzi le voglie,
 tanto, terreno stile, oltra presumi! 8
 O splendor di Cotron, che spesso desti
 sembianze veracissime ai colori,
 certo qui l'arte tua minor diresti: 11
 tu gli augelletti al finto cibo, e questi
 con dolci inganni e con eterni onori
 l'umane menti tragge e le celesti. 14

Ve₀₂ (I, p. 208), Ve₀₄ (I, p. 208), Ve₁₉ (I, p. 47), Ve₂₀ (I, p. 58)

tit. Per un quadro, doue in un giardino si vede dipinta una collatione dal naturale, ch'è nella suddetta galeria [del Prencipe Grande Ammiraglio, Matteo di Capua] *riportato nel «Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse»* Ve₀₂ Ve₀₄ 1 e fonti, fiumi Ve₀₂ 7 mortale Ve₀₄ 13 Con dolce inganno Ve₀₂ Ve₀₄

14 traggi Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC CDC. Nel ritrarre le bellezze naturali (1-4) il pittore si rivela superiore alla Natura stessa (5-6) per l'audacia del suo *mortal ingegno* 7 e del suo *stile* 8 ('stilo'/'stile'). Lo stesso Zeusi (*splendor di Cotron* 9), celebre per l'arte del colorire, si dichiarerà vinto: perché se a lui riuscì di ingannare gli uccelli, facendo creder loro vera l'uva da lui dipinta (*finto cibo* 12: cfr. Plinio il Vecchio, *Hist. nat.*, XXXV 36 10), Cornelio affascina invece uomini e dèi (*l'umane menti ... e le celesti* 14).

Terzo della serie 81-83 attribuita a «Cornelio Fiammingo». Nel «Racconto di tutte le Rime» di Rime 1602 non è indicato alcun autore del dipinto (v. l'apparato). Nell'inventario del principe di Conca si legge (c. 88r): «Un altro quadro dell'istessa mano [di Cornelio Venetiano], in tela, con una tavola di diversi fructi et persone, alto palmi sette et longo palmi nove, et mezzo» (ZEZZA 2020, p. 654; CARUSO 2020, pp. 494-495). Un anonimo *Les Nocces de Pélée et Thétis* (?), Dublino, National Gallery of Ireland, in cui è ritratta una scena di banchetto all'aperto è descritto come di «Anonyme flamand 1560-1570» in *Fiamminghi a Roma* 1995, cat. 246 e giudicato della medesima mano di 82, con misure simili a questo (123,5 x 167,2 cm) e non troppo dissimili da quelle in palmi dell'inventario. Il *Baccanale* di Cornelis

PITTURE ► FAVOLE

Cornelisz van Haarlem (Haarlem, Frans Hals Museum), riprodotto in Pieri-Ruffino 2005, cat. 17, reca una data troppo tarda - 1614 - come gli stessi curatori riconoscono.

Per Cornelio Fiammingo v. anche **81, 82**.

ISTORIE

Le «Istorie» si configurano nel loro insieme come una successione di personaggi ed episodi ricavati dall'Antico e dal Nuovo Testamento e dalle vite dei santi. Non vige alcun obbligo alla successione cronologica degli eventi, tant'è vero che i più antichi episodi del Genesi – Adamo ed Eva (91-93), Caino (94) – sono collocati non all'inizio della sezione ma a sequenza già avviata. I quattro componimenti iniziali – *Giudit con la testa di Oloferne*, *Iahel ch'uccide Sisara*, *David ch'uccide Golia*, *David con la testa di Golia* (84-87) – appaiono tematicamente omogenei nel rievocare tre cruenti vittorie del più debole sul più forte conseguite, anche simbolicamente, con un letale colpo al capo dello sconfitto. Come per il primo componimento delle «Favole», è probabile che anche per le «Istorie» una preferenza personale guidasse la scelta del poeta. Della celebre *Giuditta* di Cristofano Allori detto il Bronzino (84), collocata in prima posizione, Marino aveva potuto vedere a Parigi solamente «copie [...] goffe», ma se ne era comunque «si fattamente invaghito» da desiderarne una replica ben fatta per collocarla accanto a una *Susanna*, già in suo possesso e attualmente irreperita, «di mano del Caravaggio» (L 148).

Quanto ai soggetti trattati e al modo di trattarli, le «Istorie» non potevano aspirare al vanto della novità che Marino a buon diritto reclamava per le «Favole». Fra i non pochi componimenti delle *Rime* del 1602 trasferiti nella *Galeria*, infatti, un ampio blocco entra nelle «Istorie» (94, 113-140) e vi contribuisce per circa la metà delle presenze. Altra esperienza pregressa di rilievo era stata quella delle «Divotioni» nella *Lira* (1614), su cui v. MARTINI 2003. Apparse a stampa in quasi perfetta sincronia con le *Dicerie sacre*, le «Divotioni» ne sono in certo qual modo il controcanto in versi: particolarmente notevole è la serie dei sonetti “omiletici” (già peraltro sperimentati nelle *Rime*) a illustrazione dei versetti biblici che fungono da titolo. Certo le «Istorie», nel loro indulgere efficacemente al patetico e ai “pietosi affetti” mossi dall'immagine sacra, non sono certo inferiori alle «Favole» né per vivacità, né per ingegnosità. Ma l'espressione “pietosi affetti” è qui usata di proposito per richiamare alla memoria del lettore la data della *princeps* – 1595 (ma il primo nucleo è già nelle *Rime spirituali* del 1589) – di una raccolta di straordinario e prolungato successo, i *Pietosi affetti* di Angelo Grillo (cfr. FERRETTI 2019). Su una poetica in rigogliosa esistenza da circa trent'anni, e che avrebbe continuato a prosperare per buona parte del secolo XVII, Marino poteva sicuramente imprimere il sigillo, personalissimo e per molti versi ineguagliabile, della propria arte; non poteva però ambire a rivendicare per essa il primato, né tantomeno l'esclusiva.

Se nelle «Favole» protagonisti assoluti sono i pittori contemporanei, le «Istorie» vantano, accanto a questi, una cospicua compagine di maestri delle generazioni precedenti: Michelangelo, Raffaello, Sebastiano dal Piombo, Correggio, Dürer, Tiziano, Veronese, Parmigianino, per ricordare solo i maggiori. È un omaggio al collezionismo delle casate patrizie d'Italia e dei conoscitori d'arte, formulato però secondo criteri molto selettivi: espressamente menzionati nei titoli dei componimenti compaiono solamente i “romani”

Aldobrandini (86, 106), il genovese Giovan Carlo Doria (88, 91, 99, 102, 109, 110, 111) e il veneziano Bartolomeo della Nave (101, 104, 105), mentre è assente ogni riferimento ad altre raccolte, e rimosso se presente nelle rubriche di componimenti già apparsi nelle *Rime*. Ma in numerose «Istorie» è relativamente agevole identificare dipinti allora conservati presso le collezioni dei Medici, dei Borghese, dei Giustiniani, dei Gonzaga, dei Savoia, del senese Ippolito degli Agostini, del genovese Giovan Vincenzo Imperiale e di altri ancora; e nella parte estrema della sezione sopravvive il ricordo di pezzi insigni appartenuti al principe di Conca Matteo di Capua, senza però più il ricordo del loro antico padrone.

Alcuni testi delle *Rime* del 1602, passati attraverso l'edizione riveduta del 1604 e – sia pure non sempre – il codice torinese autografo T (1614-1615?) per approdare finalmente alla *Galeria* (1619-1620), mostrano che l'attribuzione iniziale a un dato artista poteva nel corso degli anni mutare a favore di un altro: il che si evince con chiarezza, oltre che dallo studio preliminare del ms. T (LANDI 2017), dagli apparati critici del presente volume. Si tratta, in genere, di scelte deliberate e pertanto di sicuro interesse per l'evolvere dei gusti artistici di Marino, via via illustrate nel commento (per una trattazione più ampia e articolata v. TOMEI 2024). D'altro canto l'uso frequente, per serie omologhe, di formule come «Del medesimo» (riferito all'artista) o «Nel medesimo soggetto» può dar luogo a disguidi e conseguenti scompigli nella trasmissione del testo e far sì che il vincolo fra il testo stesso e l'immagine ad esso associata rischi di sciogliersi, con pregiudizio dell'attendibilità delle relative attribuzioni. Basti accennare qui ad alcuni casi eloquenti.

Com'è noto, Marino vigilò personalmente la stampa veneziana delle *Rime* del 1602 e poté inserirvi poesie recentissime – anche su artisti, opere d'arte e mecenati – composte durante le tappe (Siena e Firenze) dell'itinerario che da Roma lo aveva condotto a Venezia. Per contro, in quella prima edizione ricordi di opere artistiche ammirate durante il soggiorno lagunare sono rari, oltre che incerti (si veda, fra quelli passati nella *Galeria*, 121, e forse anche 94 e 131). Quando, nel 1604, le *Rime* conobbero una nuova edizione, Marino volle ammettervi *ex novo* il pittore Giovanni Contarini – forse per onorarne la recente scomparsa – assegnandogli soggetti che nella stampa del 1602 erano adespoti o potevano sembrare tali a uno sguardo frettoloso. Ciò finì per dar luogo a potenziali confusioni. Nella *Galeria*, la sequenza 113 (*Madonna del Correggio*), 114 (*Madonna del Contarini*), 115-116-117 (*Nel medesimo soggetto*) implica che i tre ultimi componimenti siano automaticamente riferiti a Contarini; senonché il v. 9 di 116, «Opra è del gran CORREGGIO», sconfessa automaticamente tale meccanica assegnazione. L'origine dell'errore è dunque nelle *Rime* del 1604, là dove Marino assegnava al “nuovo arrivato” Contarini un testo che nelle *Rime* del 1602 era parte di una sequenza tutta dedicata a una *Madonna del Correggio* proprietà di Matteo di Capua. Problema analogo, ma inverso, presenta la sequenza 129-131: ciò che nel 1602 era adespoto e nel 1604 assegnato a Contarini, nella *Galeria* diventa parte di una più lunga serie di componimenti attribuiti implicitamente a Tiziano attraverso la formula «Del medesimo». Ancora: la *Madalena piangente* (138) di Luca Cambiaso, riconosciutagli anche dalle *Rime* del 1602 e del 1604, nel ms. autografo T è inaspettatamente ascritta a Raffaello; la successiva *Madalena piangente* (139) di Raffaello, tale anche nel ms. T, nelle *Rime* del 1602 e del 1604 era invece data a Tiziano anche a dispetto dell'inequivocabile v. 9 «O d'Urbino e d'Italia eterno onore». In entrambi i casi sembra possibile intravedere l'origine di quanto accaduto. Trasferire nel ms. T il sonetto per la Maddalena di Cambiaso (138), quindi trascrivergli sotto, nella stessa pagina (c. 7r), il sonetto per la Maddalena di Raffaello (139) con il titolo *Nel medesimo soggetto* poté forse portare ad attribuire entrambe le opere a quest'ultimo artista. Nel caso di Raffaello/Tiziano (139), invece, forte è il sospetto che l'errore sia stato

perpetrato nella tipografia veneziana di Giovan Battista Ciotti, dal momento che i titoli della Prima parte delle *Rime* del 1602 e del 1604 compaiono non in testa a ciascun componimento, bensì nel «Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse» posto in appendice, lungi dai testi stessi e in forma non sempre perspicua. La ragione per la quale il testo critico indica siffatte incongruenze, ma non si attenta a sanarle, è che in esse possono in effetti sopravvivere tracce di varianti decidue derivanti da indecisioni genuine o da decisioni temporanee, poi superate, del poeta.

*Giudit con la testa d'Oloferne
di Cristoforo Bronzino*

Di Betulia la bella
vedovetta feroce
non ha lingua né voce, e pur favella;
e par seco si glori e voglia dire:
- Vedi s'io so ferire, 5
e di strale e di spada.
Di due morti, fellow, vo' che tu cada,
da me pria col bel viso,
poi con la forte man due volte ucciso -.

Ve₁₉ (I, p. 48), Ve₂₀ (I, p. 59)

Madrigale: ab(b₇)ACcdDeE. Giuditta, fiera (*feroce* 2) donna di Betulia e vedova di Manasse (1-2), abbandonò il cilicio e gli abiti vedovili per adornarsi (Idt 10:2-3) e sedurre Oloferne, comandante l'esercito assiro che assediava la città; assopitosi questo al termine del banchetto allestitogli dalla donna, ebbe da lei recisa la testa. La doppia morte (*Di due morti, fellow, vo' che tu cada* 7), inflitta dal *bel viso* 8 e dalla *forte man* 9 (cfr. Idt 13:18, 19: «in manu mea»; «per manum feminae»), è variazione arguta del doppio colpo inferto secondo il racconto biblico: «Et percussit bis in cervicem eius et abscedit caput eius» (Idt 13:10).

È la prima di una breve serie di storie bibliche cruente (Giuditta 84, Giaele 85, David 86-87) che mettono in scena il nemico ucciso con la decapitazione o con un colpo al capo. La vicenda di Giuditta ricorre anche in IMPERIALE, *Stato rustico*, X 387 con analoga perifrasi («la vedovetta di Betulia onore») nella descrizione degli affreschi di Villa Imperiale a Sampierdarena presso Genova (cfr. anche 58, 87 e 95). Meritevole di menzione è il poemetto di Chiabrera *La Giuditta* (CHIABRERA, *Opera lirica* ed. Donnini 2006, II, pp. 62-74).



FIG. 84

Dalle numerose copie circolanti, «ancorché goffe», della *Giuditta con la testa di Oloferne* di Cristofano Allori detto il Bronzino (Firenze 1577-1621) Marino aveva appreso l'esistenza dell'opera e compreso «le meraviglie dell'originale»: aveva perciò lodato il dipinto nella *Galeria* (L 148) e ne avrebbe esaltato poi l'artefice in *Ad.*, VI 57. Nella medesima lettera, scritta da Parigi probabilmente nel 1620, chiedeva al p. Paolino Berti agostiniano, allora residente a Venezia: «Ma ricordo a V[ostr]a P[at]ernità ch'ella mi diede intenzione d'una *Giuditta* del Bronzino», per cui ne desiderava «un essemplio [‘una copia’] ben corretto e delineato con qualche diligenza, per accompagnarlo con una *Susanna* che ho di mano del Caravaggio» (L 148; della *Susanna* caravaggesca non si hanno notizie certe). CHAPPELL 1984, cat. 25, suggerisce il periodo 1610-1612 entro il quale l'Allori cominciò a interessarsi al soggetto di *Giuditta* e individua, nella congerie di repliche e copie circolanti in quegli anni e in quelli successivi, cinque diversi tipi (v. anche PIZZORUSSO 1982, pp. 70-73, e il recente TERZAGHI 2019, pp. 188-193). La versione più nota è quella di Firenze, Galleria Palatina [FIG. 84], entrata nella Guardaroba medicea il 20 settembre 1621 (SHEARMAN 1979, p. 5; CHAPPELL 1984, cat. 25, p. 78; Pieri-Ruffino 2005, cat. 18), già cantata da Chiabrera nelle *Poesie* del 1618, son. *Per una Giuditta dipinta dal Sig. Cristoforo Allori, Bronzino* «Quale splendor? qual de' begli occhi ardore», in CHIABRERA, *Opera lirica* ed. Donnini 2006, II, p. 197; v. anche MORANDO 2024, pp. 26-27. La tela per il cardinale Alessandro Orsini, non identificabile al momento con certezza, ebbe lunga e tormentata gestazione a partire dal 1612 (SHEARMAN 1979, pp. 4, 9-10) e fu probabilmente quella vista e lodata come «d'esquisitissima bellezza» da Giulio Mancini (MANCINI, *Considerazioni* 1956-1957, I, pp. 110-111). Il sonetto pubblicato postumo in RINUCCINI, *Poesie* 1622, p. 108, *Per la Iuditta del Sig. Cristofano Allori mandata a Roma* «Quando grave la man del teschio infido», potrebbe alludere alla *Giuditta* Orsini, attesa a Roma nel 1616 (SHEARMAN 1979, p. 3) e ricordata nell'inventario Orsini del 12 aprile 1698: «223. Altro quadro in tela d'imperatore tagliato di una *Giuditta* con cornice nera opera del Brunzini sc. 100» (RUBSAMEN 1980, p. 34; un'altra «*Giuditta*» del Bronzino in un inventario Orsini del 18 giugno 1696, ivi, p. 24, è descritta come un «quadretto» e valutata 10 scudi). Su quella attualmente a Londra, Buckingham Palace, già a Hampton Court e datata 1613, non c'è consenso circa l'autografia: passò forse nella Collezione Gonzaga a Mantova per poi essere acquistata da Carlo I d'Inghilterra nel 1627 (SHEARMAN 1979, p. 5, con la rettifica di SCHUPBACH 1979, p. 178).

Per il Bronzino v. anche 516.

TAV. XIV

Iael ch'uccide Sisara
del Cavalier Giuseppe d'Arpino

Di lei, ch'armata di pungente chiodo al gran giudice ebreo trafige e batte le cave tempie, e fra 'l riposo e 'l latte scioglie del sonno e de la vita il nodo,	4
l'alte sembianze in sì leggiadro modo, GIUSEPPE, ha la tua man finte e ritratte, che, come cose sien nate e non fatte, già vi scorgo il pensier, la voce n'odo.	8
E se sciogliere le note e mover l'orme vien ch'altri i bei color non veggia o senta, non è che vita manchi a le tue forme;	11
ma l'una e l'altra a divers'opre intenta stassi immobile e tace: ei perché dorme, ella perché destarlo anco paventa.	14

T (c. 1v), Ve₁₉ (I, p. 49), Ve₂₀ (I, p. 60)

tit. Iaele di Giuseppino T 2 gran] fier T; traffige T 4 dela vita in interlinea in sostituzione di stringa cassata, forse a sua volta sovrascritta a lezione precedente T; 'l nodo T 9 E] rifatta su lettera precedente, forse O T

tit. chi uccide Sisar Ve₁₉

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Sisara, capo (giudice 2) dei Cananei, chiese rifugio e ristoro a Giaele dopo la sconfitta presso il Monte Tabor in Galilea: «Da mihi, obsecro, paululum aquae, quia sitio valde. Quae aperuit utrem lactis, et dedit ei bibere, et operuit illum» (Id 4:19; cfr. fra 'l riposo e 'l latte 3). Dopo averlo ristorato, Giaele lo uccise nel sonno conficcandogli un chiodo nella tempia (1-4). La scena, vivida da far credere che riproduca cose 'vive e non artefatte' (nate e non fatte 7), fissa l'attimo che precede il colpo fatale e quasi illude il poeta-osservatore di poter scorgere 'l'intento' (il pensier 8) e udire la voce 8 dell'eroina; e se accadrà (E se ... vien 9-10) che altri non ne riceva analoga illusione (i bei color non veggia 10; sciogliere le note e mover l'orme ... non ... senta 9-10), non perciò le forme 11 potranno dirsi prive di vita, ancorché immobili e taciturne: l'una 12 (Sisara) in realtà dorme 13; l'altra 12 (Giaele) teme di svegliarlo (destarlo anco paventa 14).



FIG. 85

TAV. XV È uno dei quattro episodi di donne virtuose dell'Antico Testamento affrescati da Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, nella Villa Aldobrandini a Frascati [FIG. 85] tra il luglio del 1602 e il febbraio del 1603 (SCHWAGER 1961-1962; RÖTTGEN 1980; Pieri-Ruffino 2005, cat. 19; per la descrizione degli ambienti v. D'ONOFRIO 1963), quando sia Marino sia l'artista erano al servizio del cardinal Pietro Aldobrandini (RÖTTGEN 2002, cat. 105,2; RÖTTGEN 2012-2013, II, cat. 396-397; BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, p. 774).

Per il Cavalier d'Arpino v. anche 25, 74 e 86, 111, 409.

*David ch'uccide Golia
del medesimo
nella villa del Cardinale Aldobrandino*

Tu, ch'al real soggiorno
del magnanimo PIERO
pur ora arrivi, o peregrin straniero,
là dove d'ognintorno
in porfidi, in diaspri, in alabastri 5
folgoran l'auree stelle e gli aurei rastrì,
se di saver ti cale
in qual più nobil opra
i miracoli suoi l'Arte discopra,
mira là ciò che vale, 10
d'ombre insensate animator divino,
lo stil vanto di Roma, onor d'Arpino.

Arpin del novo pegno
porta superbo il ciglio,
più che del suo primier facondo figlio; 15
in ambo è par l'ingegno,
a l'un e l'altro artefice gentile
son communi i color, commun lo stile.

Ma se con varie note
turbar sapea colui 20
a sua voglia e sedar gli animi altrui,
ecco questi, che pote
donar, fabro eloquente, allor che tace,
a l'imagini mute alma loquace.

Vedi colà, non vedi 25
il giovinetto ebreo,
ch'a piè si stende il vantator geteo?
Forse pittura il credi?
Senso e spirito 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 35
 di ferir sempre accenna e mai non fere,
 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.

Ve₁₉ (I, pp. 50-51), Ve₂₀ (I, pp. 60-61)

Canzonetta di sette strofe: abBaCC. Il *peregrin straniero* 3, abbagliato dallo splendore della villa di Frascati del cardinal Pietro Aldobrandini (*del magnanimo PIERO* 2) – splendore riflesso nello stemma di famiglia, con le caratteristiche sei stelle in campo azzurro e la banda doppiomerlata dorate (*l'auree stelle e gli aurei rastrì* 5) –, è invitato ad ammirare la *più nobil opra* 7 che si cela all'interno. Ne è artefice il Cavalier d'Arpino (12), degno emulo dell'altro grande arpinate Cicerone (*del ... primier facondo figlio* 15), con il quale l'artista condivide, nelle arti rispettive, la maestria nel trattare i *color* e lo *stile* 18: se l'uno sapeva scuotere con la parola (*varie note* 19) *gli animi altrui* 21, l'altro dona la favella a *l'imagini mute* 24. Segue l'ipotiposi (*Vedi colà...?*) della scena che raffigura David, *il giovinetto ebreo* 26, ai cui piedi giace *il vantator geteo* 27 Golia (cfr. 1 Rg 17:23 «Goliath nomine, philisthaeus de Geth»), abbattuto dal colpo di fionda e prossimo a essere decapitato: chi della scena non ammira la



FIG. 86

vivacità, manca di vita egli stesso (29-30). La spada di David appare ancora sospesa in aria (*di ferir sempre accenna e mai non fere* 36 – sul *tópos* del gesto “congelato” cfr. 131 e 561) non tanto perché *forme e linee* 39 siano *d'anima prive* 38, e dunque immote, ma perché *morti e spade* 42 non si addicono alla casa della CLEMENZA (con paronomasia sul nome di papa Clemente VIII Aldobrandini) e della *Pietade* 41.

La composizione della canzonetta dovrebbe situarsi fra l'esecuzione degli affreschi del Cavalier d'Arpino (1602-4) e la morte di Clemente VIII (3 marzo 1605), cui il v. 41 parrebbe alludere come a persona viva. Cfr. anche la coeva canzonetta per la Villa Aldobrandini di Frascati (*Lira*, III, pp. 172-177), inviata nel 1604 a Bernardo Castello (*L* 29 e 30), nella quale è lodato il Cavalier d'Arpino (CARMINATI 2018, pp. 142-143).

Come già *Iael ch'uccide Sisara* (85), anche *David ch'uccide Golia* si riferisce a un affresco – in questo caso dichiaratamente – del ciclo che il Cavalier d'Arpino dipinse nella Villa Aldobrandini di Frascati tra il luglio del 1602 e il 1604 [FIG. 86] (SCHWAGER 1961-1962; RÖTTGEN 1980; RÖTTGEN 2002, cat. 105.3; Pieri-Ruffino 2005, cat. 20; BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, p. 774; per disegni giovanili sul tema cfr. RÖTTGEN 2012-2013, I, cat. 18-20, 50-51). «Un David con la testa di Golia, di mano del Cav. Gioseffe d'Arpino» è presente anche nel primo inventario Aldobrandini del 1603 (D'ONOFRIO 1964, cat. 255; RÖTTGEN 2002, cat. 79).

Per il Cavalier d'Arpino v. anche 25, 74, 85 e 111, 409.

TAV. XVI

David con la testa di Golia
di Guido Reni

Ecco l'Alcide ebreo:
 se già tra rozi armenti, ancor garzone,
 fu sbranator di fere,
 or tra squadre guerrere ha lodi e vanti
 d'uccisor di giganti. 5
 Quel teschio, che sostien tremendo e reo
 del crudo filisteo,
 ben fora agli occhi miei novo gorgone;
 ma s'io ben miro il vincitore e 'l vinto,
 più bello è il vivo, ch'orrido l'estinto. 10

Ve₁₉ (I, p. 51), Ve₂₀ (I, p. 62)

6 è reo Ve₁₉ 10 l'estinto] il dipinto Ve₁₉

Madrigale: aBc(c-7)DdAaBEE. David è l'Ercole ebreo, già uccisore di fiere ancora ragazzo (1-3; cfr. 1 Rg 17:36: «nam et leonem et ursum interfeci ego»), e ora *uccisor di giganti* 5 in guerra. Il capo reciso di Golia sarebbe un *novo gorgone* 8, se non fosse che, con il giovinetto ritratto accanto, la bellezza del *vivo* prevale sull'orrore dell'*estinto* 10, con tòpico contrasto ripreso anche in 70, 73, 100 (quest'ultimo per un altro dipinto di Reni).

A differenza dell'energico *David ch'uccide Golia* del Cavalier d'Arpino (86), qui l'eroe biblico posa con l'orrida spoglia dopo lo scontro. Vi si avverte forse un'eco dell'ecfrasi di David e Golia in IMPERIALE, *Stato rustico*, X 356-365 (v. anche 58 e 95): «Io miro [...] | il pastorello ebreo [...] | tra i panni pastoral [...] | portar ne la manca il teschio orrendo | del Filisteo gigante», dove è anche evocato il contrasto fra atteggiamenti e sentimenti opposti: «e tra 'l zelo e 'l furor letizia e fasto» (X 360).

Su genesi e significato del David ritratto *post eventum* (già segnalato in Pieri-Ruffino 2005, cat. 21), cfr. PIERGUIDI 2022, pp. 250-259. PEPPER 1992, p. 134 riconosce nel-



FIG. 87

la pelle maculata che scende dalla spalla dell'eroe un'allusione alla natura sua "erculea". Tra le molte repliche del celebre dipinto, autografe e non (cfr. PEPPER 1992; PEPPER 2000), non è chiaro quale poté essere quella ricordata da Marino: a cominciare dalla più nota, oggi al Louvre, variamente datata fra il 1605-6 e il 1613-15, frutto probabilmente di committenza Borghese (PIERGUIDI 2022, p. 255). Della versione di Orléans, Musée des Beaux-Arts [FIG. 87] è stata di recente riconosciuta l'autografia (scheda di Corentin Dury in ECLERCY 2022, cat. 33/34). Una copia è registrata nell'inventario del 1635 del Palazzo Ducale di Torino: «48. Davide co' la testa di Golia appoggiato ad una colonna spezzata, in rame. *Vien da Guido. Ordinarijssimo*» (DELLA CORNIA 1896, cat. 48).

TAV. XVII

Per Reni v. anche 36, 42 e 100.

to dall'annuncio dei tre angeli: «et habebit filium Sara uxor tua. Quo audito, Sara risit post ostium tabernaculi» (Gn 18:10). Nel 1620, pubblicata la *Galeria*, a Marino venivano offerti due quadri di Santi di Tito da Fortuniano Sanvitale (L 153).

Lot con le figlie imbrocato
d'Alessandro Casolani

Che ti giova lontano
campar dal foco de la patria ardente,
se d'illecita fiamma ebro e languente
e di furore insano
con le figlie leggiadre 5
cadi nel sozzo incesto, incauto padre?
Invano invan da l'un incendio fuggi,
se ne l'altro ti struggi.

Ve₁₉ (I, p. 52), Ve₂₀ (I, p. 63)

1 te gioua Ve₁₉

Madrigale: aBBacDDd. Come può Lot sperare di scampare all'incendio di Sodoma (*la patria ardente* 2), se poi precipita, *ebro e languente*, nell'*illecita fiamma* 3 del *sozzo incesto* 6? Da un incendio fugge, nell'altro si strugge (7-8).

L'incendio di Sodoma, la fuga di Lot e l'incesto con le due figlie (Gn 19) seguono l'episodio di Abramo con i tre angeli (Gn 18: cfr. 88).

Per Casolani v. anche 48.

Tobia con Rafaello
di Rafaello da Urbino

Sottrasse a fiera morte,
 quando le fauci orribil mostro apria,
 angel fido e pietoso il buon Tobia.
 Et or con miglior sorte
 gli dà vita immortale 5
 pur spiritale angelico intelletto.
 Felice giovinetto,
 di cui quasi fatale
 era prescritto aver custodia e zelo
 un RAFAELLO in terra, un altro in cielo. 10

Ve₁₉ (I, p. 53), Ve₂₀ (I, p. 63)

Madrigale: aBBacDdcEE. Tobia, assalito lungo le sponde del fiume Tigri da un pesce immane (*orribil mostro* 2), venne soccorso dall'arcangelo Raffaele, e ora riceve vita immortale per l'intervento di un altro spirito angelico (*pur spiritale angelico intelletto* 6): lo hanno così in custodia *un RAFAELLO in terra, un altro in cielo* 10.

Riprende il celebre episodio biblico: «et ecce piscis immanis exivit ad devorandum eum. Quem expavescens Tobias clamavit voce magna dicens: Domine, invadit me. Et dixit ei angelus: Apprehende brachiam eius et trahe eum ad te. Quod cum fecisset, attraxit eum in siccum, et palpitare coepit ante pedes eius» (Tb 6:2-4).

Pieri 1979, II, p. 230 e Pieri-Ruffino 2005, cat. 22 propongono di identificare il dipinto con la sacra conversazione raffaellesca della Madonna e il Bambino, con Raffaele e Tobia da un lato e San Gerolamo dall'altro, nota come "Madonna del pesce" (Madrid, Museo del Prado), fino al 1638 nella cappella di Santa Rosa da Lima della basilica napoletana di San Domenico Maggio-



FIG. 90

TAV. XVIII re. Esiste tuttavia un disegno di Tobia con l'arcangelo Raffaele di Raffaellino da Reggio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe: cfr. VOSS 1994, p. 347), tradotto in incisione da Agostino Carracci («Aug[ustinu]s Ca[raccius] fe[cit] | 1581.»), della quale incisione sopravvivono due diversi stati: il primo stato ascrive l'invenzione a Raffaellino («Raphael Regien[is]»), il secondo a Raffaello («Raphael Urbin[as]») [FIG. 90]: cfr. DEGRAZIA 1984, cat. 26. Il dipinto di Raffaellino è a Roma, Galleria Borghese (v. *Fiamminghi a Roma* 1995, cat. 159).

Per Raffaello v. anche 132, 135, 136, 139, 327 (e 138 per attribuzioni registrate nell'apparato).

*Adamo et Eva scacciati dall'angiolo
di Domenico Pasignano
in casa di Gio. Carlo Doria*

Fuor del giardin felice
da la spada cherubica scacciata,
aventurosa a un punto e sventurata,
la coppia peccatrice,
PASIGNAN, se 'n sé stessa 5
sentisse, esclusa da la lieta soglia,
tant'affetto di doglia,
con quanto al vivo espressa
la tua divina man l'ha figurata,
ne le miserie sue fora beata. 10

Ve₁₉ (I, p. 53), Ve₂₀ (I, p. 64)

Madrigale: aBBacDdcBB. La coppia *peccatrice* 4 dei protoplasti Adamo ed Eva, scacciati dall'Eden (*giardin felice* 1) per l'intervento del cherubino con la spada fiammeggiante (2), è detta a un tempo (*a un punto* 3), per paradossico, *aventurosa* ('fortunata') e *sventurata*: se i due potessero infatti sentire tanto dolore (*tant'affetto di doglia* 7) quanto traspare dai loro ritratti, sarebbero beati nella loro miseria (10).

«[95] Un Adam et Eva del Passignano fugitivi cornice dorata» è nell'Inventario Doria A del 1617, ripreso poi nell'Inv. B, *post* 1617-1621 «[672] Adam e Eva del Passignani» e nell'Inv. C, *post* 1625-1641 «[17] 1 Adam e Eva del Passignano» (FARINA 2002, pp. 194, 205, 206). *La cacciata dal Paradiso Terrestre* del Passignano, Roma, Gallerie nazionali di arte antica, Palazzo Barberini [FIG. 91], pubblicato in ZERI 1954, cat. 59, è registrato a partire dai tardi anni Venti del Seicento negli inventari di Francesco (III) e di Maffeo Barberini (VII): cfr. ARONBERG LAVIN 1975, Inv. III, 1626-31, n. 298; 1631-36, n. 298; VII, 1655, n. 22 (senza attribuzione); 1686, n. 39 (con attribuzione a Giovanni de' Vecchi).

Per il Passignano v. anche 62 e 521, 522.



FIG. 91

Adamo et Eva in forma di nani
d'Alberto Duro

Stato fostù pur nano,
come ti finge ALBERTO,
o ribellante al tuo Fattore, ingrato,
reo del primo peccato!
Che non saresti certo,
quando primier la mano
stendesti audace a l'arboscel vietato
per piacer a la credula consorte,
giunto a coglier la morte.

5

Ve₁₉ (I, p. 54), Ve₂₀ (I, p. 64)

Madrigale: abCcbaCDd. Fosse *L'ingrato* 3 Adamo stato pur nano, come appare nell'immagine di Dürer, non avrebbe potuto cogliere il pomo - e con esso *la morte* 9 - dall'*arboscel vietato* 8 per compiacere Eva (*la crudel consorte* 8).

Dittico (92-93) per un'incisione attribuita ad Albrecht Dürer. Qualche possibile eco proviene dal sonetto *Quella che 'l bene e 'l male in sì poche ore*, vv. 9-11, delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna: «Seco ne inesta or la ben nata pianta | onde vita si coglie, e l'arbor prima | vietata crudel morte al mondo diede» (COLONNA, *Rime* ed. Bullock 1982, p. 100).

Celebre è la xilografia di Albrecht Dürer (Norimberga 1471 - 1528) - da un disegno del 1504, oggi a New York, Morgan Library & Museum - di Eva che porge il pomo ad Adamo. La coppia «in forma di nani» potrebbe alludere a una stampa satirica attribuita al maestro tedesco (su Marino collezionista di incisioni v. TOMEI 2024). La forma *Duro* è comune e alternativa all'altra, altrettanto diffusa, di *Durero* (*Dura* negli inventari di Matteo di Capua principe di Conca: cfr. ZEZZA 2020, p. 645). Delle «stampe d'Alberto» (L 175) reperibili in Parigi fra il 1622 e il 1623 Marino lamentava l'estrema rarità e i prezzi per lui inaccessibili.

Per Dürer v. anche 93.

Caino ch'uccide il fratello
di Giovanni Contarini

Questi, che 'n atto crudo
contro il proprio germano
stende l'armi e la mano,
e tra le prime vite empio le porte
apre a la prima morte, 5
benché di senso privo,
dir non si può non vivo,
poich' ancor vivo, allor che 'l ferro ignudo
strinse, e non gli rincrebbe
del fraterno dolor, senso non ebbe. 10

Ve₀₂ (II, p. 150), Ve₀₄ (II, p. 150), T (c. 2v), Ve₁₉ (I, p. 55), Ve₂₀ (I, p. 65)

tit. Immagine di Caino Ve₀₂, Immagine di Caino del Contarini Ve₀₄, Caino del Contarini T 4 E
frà Ve₀₂ Ve₀₄ T 7 Dir però non si può, ch'e' non sia viuo Ve₀₂ Ve₀₄

Madrigale: abbCcddAeE. Caino, raffigurato mentre *tra le prime vite* 4 si fa reo del primo delitto (*prima morte* 5), benché *di senso privo* 6, non per questo può esser detto *non vivo* 7: fu invero insensibile (*senso non ebbe* 10) quando, in vita, uccise Abele senza provarne *fraterno dolor* 10.

L'episodio del Genesi (Gn 4:1-8) è ingegnosamente rievocato con un frastornante gioco di parole su *vita*, *senso* e *morte* e i rispettivi opposti.

Giovanni Contarini (Venezia 1549 - 1604) è artista la cui opera Marino verosimilmente prese ad apprezzare durante il soggiorno veneziano del 1601-2, come mostrano le lodi di opere sue inserite a partire dall'edizione delle *Rime* del 1604 (forse in memoria dell'artista scomparso proprio allora?): si veda in proposito la nota introduttiva alle «Istorie». Poiché nelle *Rime* del 1602 il dipinto è adespoto (*Immagine di Caino*), non è forse inutile aggiungere che nella collezione veneziana di Bartolomeo della Nave (sulle cui vicende v. 101), visitata da Marino durante il soggiorno veneziano del 1601-2 e trasferita anni dopo in Inghilterra, figurava «194. Vn Caino, che ammazza Abele, finito, e bellissimo dissegno, lungo palmi 6., alto 4. di Jacomo Palma» (WOOD 2018, p. 142); nella List A, in inglese, «184. A Cain killing his brother Abell a rare designe of Jacomo Palma p 6 & 4» (WATERHOUSE 1952, p. 20), ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (MASON RINALDI 1984, cat. 609; un disegno sul medesimo soggetto in MASON RINALDI 1990, cat. 14b). Opere di Contarini non figurano nelle collezioni di Matteo di Capua principe di Conca (ZEZZA 2019, p. 157).

Per Contarini v. anche 114, 123 (e 129, 130, 131 per attribuzioni superate o incerte).

Sansone in grembo a Dalida
di Gio. Battista Paggi

PAGGI, quel tuo Sanson sì ben dipinto,
che da la bella filistea tradito
vien del fatal suo crine impoverito,
orbo degli occhi e da' legami avinto, 4
specchio esser può verace, ancorché finto,
de l'uom, che lusingato et invaghito
da la carne vezzosa, è poi schernito
in guisa tal che ne rimane estinto; 8
e 'n pigro sonno immerso e 'n vano foco,
perde con la costanza invitta e forte
de la ragione il lume a poco a poco. 11
Al fin tra dure e rigide ritorte
del nemico divien favola e gioco,
e del suo vaneggiar termine è morte. 14

Ve₁₉ (I, p. 56), Ve₂₀ (I, p. 66)

10 inuita Ve₁₉

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Il poeta illustra al pittore (PAGGI 1) l'interpretazione al-
legorica della vicenda di Sansone tradito da Dalila (*la bella filistea 2*: «Dalida» è forma fre-
quente nel Cinque-Seicento). Privato della chioma fonte del suo vigore (*del fatal suo crine*
impoverito 3), accecato (*orbo* 'orbato' 4) e legato (*da' legami avinto 4*), Sansone è esempio
verace, ancorché finto 5, dell'uomo sedotto dalla bellezza corporea (*da la carne vezzosa 7*) e
così destinato a smarrire *de la ragione il lume 11* fra ozi e vani amori, nonché a essere fatale
oggetto di diletto e trastullo (*favola e gioco 13*).

NEWCOME 1985, p. 195 pubblica il disegno a penna e inchiostro già a Newcastle nella Col-
lezione Holland (battuta all'asta a Londra, Sotheby's, 5 luglio 2013), associandolo a quello
affine per stile ed esecuzione *Orfeo con Euridice ch'esce dell'Inferno (67)*; segnala inoltre un
disegno sul medesimo soggetto presso il Gabinetto disegni e stampe di Palazzo Rosso (inv.
D 1416) a Genova, pubblicato in BOCCARDO 1999, pp. 26, 266 [FIG. 96.1]. Del soggetto
sono stati rinvenuti ad oggi altri due disegni autografi (uno passato all'Asta Tajan, Newcast-
le-upon-Tyne, 11 maggio 2011, lot 5, su cui vedi PRIARONE 2015, p. 302; l'altro al Musée des
Beaux-Arts di Grenoble, inv. MG D 319) e altrettante prove su tela, come quella in collezio-
ne privata Nigro a Genova e quella conservata nella Colección Casa de Alba, Salamanca,
Palacio de Monterrey [FIG. 96.2], per la quale cfr. anche RUSSO - TOMEI - TOSINI - ZEZZA

TAV. XIX



FIG. 96.1



FIG. 96.2

2024, cat. II.21. Marino potrebbe essersi imbattuto nel soggetto in collezioni private o in qualche disegno su carta sciolta destinato al mercato, se non proprio a Genova, ospite dei Doria, dove il pittore teneva lezione agli aspiranti artisti.

Per Paggi v. anche 67 e 107, 108 (e 100, 110, 518, 530 per attribuzioni registrate nell'apparato).

*Erodiade con la testa di S. Gio. Battista
di Lavinia Fontana*

Mentre in giro movendo il vago piede
 la danzatrice ebrea
 ciò ch'a pena potea
 soffrir con gli occhi con la lingua chiede,
 ebro il re palestino 5
 di lascivia e di vino
 le dona pur, dal giuramento astretto,
 il capo benedetto.
 O più perfida assai, che ciò concede,
 d'ogni perfidia altrui, perfida fede! 10

Ve₁₉ (I, p. 56), Ve₂₀ (I, p. 67)

Madrigale: AbbAccDdAA. Salomè (*la danzatrice ebrea 2*) chiede e ottiene da Erode Antipa, ebro e di lei invaghito, ciò che appena avrebbe potuto sopportare di contemplare con gli occhi (3-4): la testa del Battista (*il capo benedetto 8*). Il re cede, perversamente costretto (*astretto 7*) dalla promessa di esaudire ogni richiesta della donna: supera ogni perfidia il tener perfidamente fede (9-10).

Erodiade, cui il Battista contestava di essere sposa illecita di Erode, aveva indotto la figlia Salomè a sedurre il marito col ballo per ottenerne il premio desiderato: «Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodiadis in medio et placuit Herodi. Unde cum iuramento pollicitus est ei dare quodcumque postulasset ab eo. At illa, praemonita a matre sua, Da mihi, inquit, hic in disco caput Ioannis Baptistae» (Mt 14:6-8; cfr. anche Mc 6:21 ss.).

Lavinia Fontana (Bologna 1552 - Roma 1614), fu principalmente attiva a Bologna e sporadicamente a Roma, dove si trasferì fra il 1603 e il 1604 (CANTARO 1989; FORTUNATI 1997, p. 697) e dove Marino poté interessarsi ai suoi lavori. Il *Festino di Erode* di Toledo (Ohio), Toledo Art Museum, già attribuitole in forma dubitativa, è ora assegnato a Mattia Preti (SPINOSA *et al.* 1999, pp. 136-137).

*Nel medesimo soggetto
d'Annibale Caracci*

Oh tragedia funesta,
come tronca et essangue
fa del buon precursor la sacra testa
i bianchi lini rosseggiar di sangue!
Ahi, pompose ne van di cibi tali
sol le mense reali.
Non è (credilo a me), donna nefanda,
da desco poverel simil vivanda.

5

Ve₁₉ (I, p. 57), Ve₂₀ (I, p. 67)

Madrigale: abABCcDD. La testa mozza del Battista (*del buon precursor* 3) tinge di sangue i bianchi lini 4 delle mense reali 6 che, a differenza degli umili deschi (8), paiono inorgogliarsi di cibi tali 5; onde l'aspra rampogna a Erodiade, donna nefanda 7.

Variazione sul soggetto di 97 con evocazione del contrasto cromatico fra il rosseggiar del sangue e il candore dei lini 4. Il madrigale è trascritto in MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, I, p. 452, dove, a proposito di Annibale, è detto che «nel canto quinto del suo gran Poema di lui forse intese il Marini» (p. 451): l'accenno è evidentemente al canone dei pittori nel canto VI dell'*Adone*, e più specificamente al «Caraccio a Febo caro» (VI 57 5), nel quale altri riconosce invece Ludovico (ed. Pozzi, II, p. 337; ed. Russo, I, p. 616).

Di Annibale Carracci (Bologna 1560 - Roma 1609) figura nell'Inventario Aldobrandini del 1603 stilato da mons. Agucchi «La decollazione di Gio. Batta. di mano del *Caraccio*», ripresa nell'inventario di Olimpia Aldobrandini-Pamphili (*ante* 1665): «Un quadro della Decollatione di S. Gio. Batta di mano del *Caraccioli*, in tela, alto p. cinque e mezo, cornice dorata, segnato n. 243» (D'ONOFRIO 1964, p. 207: le forme *Caracci(o)* e *Caraccioli(-o)* si alternano con frequenza negli inventari, senza perciò dover ritenere che nella seconda menzione si accenni a Giovan Battista Caracciolo detto il Battistello).

Per Annibale Carracci v. anche 412.

*Nel medesimo soggetto
di Luca Cangiasi
in casa di Gio. Carlo Doria*

Non è, non è già questa,
che 'n aureo vaso è chiusa,
de la crudel Medusa
l'abominabil testa.
È Medusa ben quella, 5
che 'n man l'accoglie, in un crudele e bella,
cagion che 'l tronco suo, di vita casso,
rimase immobil sasso.

T (c. 1r), Ve₁₉ (I, p. 57), Ve₂₀ (I, p. 68)

tit. Herodiade con la testa di S. Gio. Batt.^a con una sillaba cassata prima di con (la prima lettera è una d-, la seconda, illeggibile, una -i o una -e) T 4 abominabil T 7 tronco suo] Precursor T

Madrigale: abbaCDD. La testa del Battista, fatta recidere da Erodiade e in *aureo vaso ... chiusa* 2, non è, a dispetto delle apparenze, la testa di Medusa: Medusa è colei che la regge in mano, bella e crudele a un tempo (*in un* 6), sì che il tronco della vittima, privo di vita (7), *rimase immobil sasso* 8.

Fra i dipinti di Luca Cambiaso (Moneglia 1527 - San Lorenzo de El Escorial 1585) registrati negli inventari Doria non figura alcuna Erodiade con la testa del Battista. Nell'agosto del 1623, mentre già risiedeva a Roma, Marino accusava ricevuta di uno «schizzo del Cangiaso» (L 193) su soggetto ignoto inviatogli da Bernardo Castello.

Per Cambiaso v. anche 102, 110, 122, 138, 405.

100

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 ravivando 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. 10

T (c. 17), Ve₁₉ (I, p. 58), Ve₂₀ (I, p. 68)

tit. La strage degl'Innocenti di mano del Paggi T 1 Ah PAGGI, e perche 'l fai? T 10 E che non v'è l'horror senza il diletto T



FIG. 100.1

Madrigale: aBbCAaCaDD. L'orrido soggetto della Strage degli Innocenti (Mt 2:16-18) è redento dalla magistrale resa pittorica: il pennello dà nuova vita allo *stuol de' fanciulli* 5 e, paradossalmente, anche *nova morte* 4-6, così che il pittore, *ne la crudeltate anco pietoso* 7, suscita nell'animo dell'osservatore una catarctica miscela di *orror* e *diletto* 10.

Il *tópos* dell'evocazione di sentimenti opposti (per formulazioni analoghe cfr. 70, 73, 87) è ricondotto da Ezio Raimondi ad Aristotele, *Poet.*, 1448b; Claudiano, *In Rufinum*, II 362-363; TASSO, *Ger. lib.*, XX 30 1-2 (cfr. 70): Claudiano e Tasso evocano le passioni contrastanti che suscita la vista di un esercito schierato e pronto per entrare in battaglia (RAIMONDI 1994, pp. 224-226), Marino applica il *tópos* a una strage in atto (CARUSO 2009, pp. 109-111).

La Strage degli Innocenti di Guido Reni [FIG. 100.1], Bologna, Pinacoteca Comunale, ven-

TAV. XX



FIG. 100.2

ne eseguita nel 1611, probabilmente a Roma, per la cappella Berò nella chiesa bolognese di San Domenico (PEPPER 1971, p. 315; PEPPER 1984, cat. 34; Pieri-Ruffino 2005, cat. 23). Marino ne ebbe forse notizia attraverso un disegno o un'incisione (forse quella eseguita da Giacomo Antonio Stefanoni: BIRKE 1988, p. 60, cat. 14; cfr. TOMEI 2024, pp. 190 e sgg.). La straordinaria fortuna dell'opera presso i contemporanei, e presso i poeti in particolare, è censita e illustrata in ISEPPi - TOMEI 2022, pp. 147-152, 164-166, con ampia antologia di testi alle pp. 221-258.

Nel ms. T una redazione pressoché identica del testo fa riferimento, con varianti minime ma decisive, a una tela di grandi dimensioni di Giovan Battista Paggi presente negli Inventari Doria: Inv. A del 1617 «[89] L'Innocenzi del Paggi cornice di noce con oro [scudi] 500»; Inv. B, *post* 1617-1625, «[656] Li nosenzi del Pagi [scudi] 1000»; Inv. C, *post* 1625-1641 «[32] 1 L'Innocenti del Paggi [lire genovesi] 4000» (FARINA 2002, pp. 193, 205, 206). BOLOGNA 1983-1984 ne pubblicò una foto [FIG. 100.2] quando la tela era ancora conservata integra nella villa Doria d'Angri a Buccoli presso Eboli; successivamente trafugata e smembrata, se ne conserva oggi una parte presso il Museo San Pietro di Colle Val d'Elsa [FIG. 100.3]. Sopravvivono inoltre un disegno autografo preparatorio, anch'esso parziale, e uno completo *d'après* di Giulio Benso (cfr. GALASSI 2000; scheda di Boccardo e Galassi in BOCCARDO 2004, pp. 224-227; FRASCAROLO 2017). Debitrice a un disegno raffaellesco nella traduzione di Marcantonio Raimondi (di cui Marino si procurò copia nel 1623; cfr. *L* 177 e TOMEI 2019, p. 134), la grande tela di Paggi venne eseguita nel 1604 e presto lodata da numerosi poeti: Giovanni Soranzo, *Gli Innocenti*, canz. «Alati Messaggier del gran Monarca» (SORANZO, *Adamo* 1604, pp. 177-186; ID., in *Rime* 1606, IV, pp. 160-170); Scipione della Cella, *Al Sig. Gio. Battista Paggi per un'Ancona bellissima, che fece de gli Innocenti*, son. «PAGGI, allhor che Natura entro i tuoi lini» (DELLA CELLA, *Rime* 1609, p. 65); Ansaldo Cebà, «Innocente fanciul tra tanti, e tanti» (CEBÀ, *Rime* 1611, p. 283); Giovanni Andrea Rovetti, «Se dai spirito al tuo Lin d'aura vocale» (ROVETTI, *Mormorio d'Elicon* 1625, p. 142). SOPRANI - RATTI, *Vite* 1768-1769, I, p. 133, ricordano anche componimenti di Angelo Grillo e di Gabriello Chiabrera (cfr. in generale CARUSO 2009; MALVASIA, *Felsina pittrice* ed. Peri-

TAV. XXI



FIG. 100.3

la sostituzione del nome di Paggi in T con quello di Reni nella stampa dovette avvenire fra quegli anni e la fine del 1619 a testimonianza di un'intervenuta preferenza – nel caso specifico – per la resa reniana del soggetto. Se invece il ms. T rappresenta un progetto alternativo a quello poi realizzato nella *Galeria*, occorrerebbe poter datare con maggior precisione l'inizio del sodalizio Reni-Marino, salutato con entusiasmo a Bologna da Ettore Ghisilieri nel 1620 e da Andrea Barbazza in data imprecisata, e coronato nel secondo Seicento dalla celebre lode di MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, II, pp. 22-23; ed. Pericolo 2019, IX.1, pp. 270-271 (cfr. CROPPER 1996, 272-273; TOMEI in ISEPPI - TOMEI 2022, pp. 147-152, 164-166, 222, 239; TOMEI 2022; PIERGUIDI 2022, pp. 300-304). Reni e Paggi figurano insieme, a stretto giro di verso, nel canone di *Tempio*, 40 2-3 («Paggi, | Guido») e successivamente in quello, più diffuso e distribuito geograficamente, dell'*Adone* («Il ligustico Apelle, il Paggi vanto | sommo e splendor de la città di Giano», VI 54 1-2; «Caraccio a Febo caro, e tu con lui | Reni, onde 'l maggior Reno al'altro cede», VI 57 5-6). Reni è inoltre lodato nei *Sospiri d'Ergasto*, LXVII 7 della *Sampogna* (mentre nel passo corrispondente della redazione originaria del poemetto, risalente all'ultima decade del Cinquecento, non era nominato alcun artista: cfr. *I sospiri d'Ergasto*, red. A, 91, in *Sampogna*, p. 628, ora in edizione critica: *Egloghe*, ed. Landi, pp. 168-169) e in *Ad.*, XX 191 4.

Per Reni v. anche 36, 42, 87.

colo 2019, IX.1, pp. 270-271). Oltre al Doria, Marino verosimilmente frequentò Paggi durante il soggiorno genovese del 1608 (SOPRANI - RATTI 1768-1769, I, p. 217; MARTINONI 1983, p. 163). L'interesse per il tema risaliva al 1605, quando il poeta aveva proposto a Bernardo Castello un'edizione illustrata – mai poi realizzata – della *Strage degl'Innocenti* (L 34), ispirata a sua volta al *De innocentibus carmen* del poeta genovese Giovan Battista Pinelli (PINELLI, *Carmina* 1593-1594, pp. 23-33; cfr. CARUSO 1994, pp. 330-335). Il *tópos* della mirabile convivenza di opposti era già stato evocato per la *Strage* di Paggi da SCIPIONE DELLA CELLA, *Rime* 1609, p. 65, vv. 12-14: «Certo e' potea ben sol ritrar lo sdegno | De l'inhumano Re stil non humano, | E far mostri d'horror Mostro d'ingegno». Se la redazione del ms. T appare collocabile, pur con qualche cautela, fra il 1614 e il 1615 (LANDI 2017, pp. 160-165),

Il figlio della vedova di Naino
di Paolo Veronese
in casa di Bartolomeo della Nave

Sorgi, sorgi a la luce
(PAOLO il comanda), o giovinetto morto.
Eccoti già risorto, e senso e moto,
a dispetto di Cloto,
un color spiritoso in te produce. 5
Certo l'alta virtù de la parola,
ch'a Morte empia t'invola,
è stata per miracolo novello
partecipata a quel divin pennello.

Ve₁₉ (I, p. 58), Ve₂₀ (I, p. 69)

Madrigale: aB(b7)CcADdEE. Il *color spiritoso* 5 ('vivace') ridà miracolosamente vita al figlio della vedova di Naim (Lc 7:11-17), conferendogli *e senso e moto* 3 e sottraendolo (*t'invola* 7) a *Morte empia* 7, poiché la parola divina di Cristo ha trasferito *per miracolo novello* 8 la propria facoltà vivificatrice al *divin pennello* 9. L'iniziale comando *Sorgi, sorgi a la luce* | (PAOLO il comanda) 1-2 appare già eseguito nel successivo *Eccoti già risorto* 3 (con deittico a rinforzo dell'ipotiposi): l'episodio vi è compresso in un rapidissimo *flash*.

TAV. XXII

Il quadro di Paolo Caliari detto il Veronese (Verona 1528 - Venezia 1588), Vienna, Kunsthistorisches Museum [FIG. 101], proviene dalla collezione di Bartolomeo della Nave visitata da Marino durante il soggiorno veneziano del 1601-2. L'inventario pubblicato in WATERHOUSE 1952 (List A), p. 16, lo descrive così: «71. A picture of the Resurrection of the Widows Son of Nayme with 14 figures p 6 & 5 of Paulo Veronese»; ed è traduzione dell'inventario recentemente scoperto da WOOD 2018, pp. 11 e 110: «79. Vn quadro con la Historia della Resurrectione del figlio della Vedoua di Naijm con 14. figure lungo palmi 6. alto 5. di Paolo Veronese»; v. anche SAVINI BRANCA 1965, pp. 61-62. Acquistata per intero fra il 1638 e il 1639 dall'ambasciatore inglese a Venezia Basil Feilding dietro richiesta del cognato, marchese di Hamilton, e per conto del re d'Inghilterra Carlo I (RIDOLFI, *Meraviglie dell'arte* 1648, I, p. 321; WATERHOUSE 1952, pp. 5-8; WOOD 2018), la collezione giunse in Inghilterra mentre infuriava la guerra civile, per cui i dipinti passarono per la maggior parte all'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi (nel cui inventario il quadro è descritto - con comprensibile fraintendimento - come una «Resurrezione di Lazzaro»: cfr. BERGER 1883, cat. 463) e approdarono successivamente nelle collezioni imperiali viennesi. Subito dopo quest'ultima acquisizione, avvenuta nel 1647, David Teniers il Giovane dipinse - primo di una serie - *L'arciduca Leopoldo Guglielmo nella sua collezione di Bruxelles*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, dove è riprodotto anche il quadro di Veronese (cfr. DÍAZ



FIG. 101

PADRÓN - ROYO-VILLANOVA 1992; VAN CLAERBERGEN *et al.* 2006). Del dipinto Teniers pubblicò un'incisione nel *Theatrum pictorium* (TENIERS IL GIOVANE, *Theatrum pictorium* 1660, n. 124). L'intera operazione è ora dettagliatamente ricostruita in WOOD 2018. Cfr. anche 104 e 105 per altri quadri provenienti dichiaratamente dalla collezione della Nave (e 94 in via puramente ipotetica). Pieri-Ruffino 2005, cat. 24 segnalano una variante a New York presso collezione privata (all'epoca Knoedler & C.).

Cristo alla colonna
di Luca Cangiasi
in casa di Gio. Carlo Doria

De le sferze spietate,
 in te da cruda man vibrare e mosse,
 le rabbiose percosse, ahi, chi non sente,
 flagellato innocente?
 Meraviglia non è ch'abbia a sentire 5
 un verace martire
 chi tien nel finto tuo le luci intente,
 poiché tu parimente
 (oh d'egregio pannel potere immenso!)
 insensibile hai senso. 10

Ve₁₉ (I, p. 58), Ve₂₀ (I, p. 69)

Madrigale: a(a₉)B(b₇)CcDdCcEe. *Chi non sente* 3 le terribili sferzate inflitte a Cristo, *flagellato innocente* 4? Non sorprende che l'osservatore partecipe, intento a fissarne l'immagine (*tien nel finto tuo le luci intente* 7), *abbia a sentire* in sé, rivivendolo, il martirio (5-6), poiché di Cristo – per la gran virtù *d'egregio pannel* 9 – si può dire che *parimente* abbia e non abbia *senso* 10.

Pur nella variazione, il paradosso è analogo a quello formulato in 94.

Nell'Inventario A del 1617 dei quadri di Gio. Carlo Doria figura «[11] Un Christo alla collona dello Cambiaso cornice di noce [scudi] 125»; nell'Inventario B, *post* 1617-1621: «[655] Uno Ecce omo del Cangiaso [scudi] 250» (FARINA 2002, pp. 192, 205; ai nn. 183 e 611 dipinti sul medesimo soggetto senza indicazione d'autore ma con valutazioni minime). SUIDA MANNING - SUIDA 1958, p. 68 (poi in Pieri-Ruffino 2005, cat. 25) la identificano con la tela di Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Bianco [FIG. 102], su cui v. anche le osservazioni di BOCCARDO 1997b, cat. 2. Sono molte le repliche e le copie esistenti, una delle quali registrata nell'inventario del 1635 del Pa-



FIG. 102

lazzo Ducale di Torino: «718. Cristo alla colonna, con due manigoldi et un putto, figure intiere. *Di Luca Cangiasso, ma non delle sue cose buone. Mediocre*» (DELLA CORNIA 1896, cat. 718).

Per Cambiaso v. anche 99 e 110, 122, 138, 405.

Ecce Homo
del Cavalier Giovanni Baglioni

A quel Cristo oltraggiato,
di sangue e di livor consperso e tinto,
ambe le mani avinto
di rigorosa fune, e 'l santo crine
ingiuncato di spine, 5
deh volgi gli occhi, o sinagoga ebrea!
Che benché cruda e rea,
nel tuo petto spietato
farà il BAGLION quel che non fe' Pilato.

Ve₁₉ (I, p. 59), Ve₂₀ (I, p. 70)

Madrigale: aBbCcDdaA. L'*Ecce Homo* ritratto da Baglione, *oltraggiato* 1, coperto di sangue e di lividi, legato e incoronato di spine, farà muovere a pietà la *sinagoga ebrea* 6, ancorché *cruda e rea* 7, riuscendo là dove non era riuscito Pilato (9).

Il testo riprende il racconto evangelico (Io 19:4-6): «Exivit ergo iterum Pilatus foras et dicit eis: Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis quia nullam invenio in eo causam. Exivit ergo Iesus portans coronam spineam et purpureum vestimentum. Et dicit eis: Ecce homo. Cum ergo vidissent eum pontifices et ministri, clamabant dicentes: Crucifige, crucifige eum. Dicit eis Pilatus: Accipite eum vos et crucifigite; ego enim non invenio in eo causam».

TAV. XXIV

L'*Ecce Homo* di Baglione, Roma, Galleria Borghese [FIG. 103], è ricordato nell'Inventario Borghese del 1693 con attribuzione al pittore romano: «30) Accanto sopra al Cornicione un quadro tela d'Imperatore di un Ecce Homo tutto intiero con una canna in mano con uno che gli alza un panno dalla testa con cornice dorata con Aquile e Draghi alle cantonate del N. del Cavalier Baglione» (DELLA PERGOLA 1964-1965, cat. 97, pp. 221, 228). Pieri-Ruffino 2005, cat. 26 collocavano la tela nel Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, mentre è oggi conservata nei depositi della Galleria Borghese (Inv. 321). Eseguita



FIG. 103

nel 1606, è probabilmente un omaggio al cardinale Paolo Emilio Sfondrati, tra i primi sostenitori del pittore nonché l'ufficiante la cerimonia che valse all'artista il cavalierato, evento tradizionalmente fissato al 6 settembre 1606 (NICOLACI 2011, pp. 496-498, 508; PAPI 2011, p. 112; cfr. anche la scheda sull'*Autoritratto* di Baglione in *Caravaggio's Friends and Foes* 2010, p. 60). «Iohannes Balioni | E[ques] R[omanus] F[ecit] 1606» è la firma che si intravede nero su grigio nel plinto che sostiene le mani intrecciate del Cristo, il quale è piuttosto da intendersi come un Cristo deriso o Uomo dei dolori che non un Ecce Homo, per cui Nicolaci suggerisce il raro soggetto *Cristo in meditazione sulla Passione* (NICOLACI 2011a, pp. 62-67). A partire dall'iscrizione si è pensato che la tela venisse realizzata negli ultimi mesi dell'anno, da settembre in avanti, periodo in cui Marino dimorava però già a Ravenna al seguito di Pietro Aldobrandini. Se da un lato il poeta poté comunque averne notizia da Roma, d'altro canto la data della cerimonia di investitura attende ancora conferma documentaria (cfr. PAPI 2011a, p. 516, n. 30), per cui poté forse avere avuto luogo prima della partenza di Marino nel maggio 1606. Il *Cristo oltraggiato*, | di sangue e di livor consperso e tinto 1-2 ha in effetti *ambe le mani avinto | di rigorosa fune, e 'l santo crine | ingiuncato di spine* 3-5 come lo dipinge Baglione, il corpo abbandonato sul marmo, le mani legate in vista, la canna nella sinistra e lo sguardo estatico già rivolto verso l'alto, mentre il manigoldo gli solleva il manto purpureo che svela la corona di spine.

Per Baglione v. anche 29, 37, 64, 78, 79, 80 (e 517 per un'attribuzione registrata nell'apparato).

Ecce Homo in porfido
di Giacomo Palma
in casa di Bartolomeo della Nave

Ben del porfido solo,
 quando ogni sasso per pietà si spezza,
 potea l'aspra durezza
 sostener del suo languido Fattore
 nel colore il dolore. 5

E tu, ch'a tanto strazio, a tanto duolo
 senza segno mostrar di vera doglia
 ancor non spetri l'ostinata voglia,
 perfido peccatore,
 ben hai porfido il core. 10

Ve₁₉ (I, p. 60), Ve₂₀ (I, p. 70)

Madrigale: aBbC(c₄)cADDcc. Solo *l'aspra durezza* 3 del porfido poteva tollerare di accogliere, ritratte in *colore* 5, le pene del Creatore (*del suo languido Fattore* 4); e ha ben di *porfido il core* 10 il *perfido peccatore* 7 che non senta commozione e non rinunci ai propri inveterati appetiti (*non spetri l'ostinata voglia* 8).

Per *l'ostinata voglia* 8 cfr. PETRARCA, RVF, CCCLX 42: «Né cangiar posso l'ostinata voglia», da intendersi come l'amor profano contrapposto all'amor sacro: «Questi [Amore] m'ha fatto men amare Dio | ch'i' non doveva, et men curar me stesso: | per una donna ò messo | egualmente in non cale ogni pensiero», vv. 31-34 (cfr. anche 105).

Sulla collezione veneziana di Bartolomeo della Nave, visitata da Marino nel 1601-2, si veda 101. Nella List A di WATERHOUSE 1952, p. 20 figura «204. An ecce homo p 3½ & 3 idem [Alessandro Varotari, detto il Padovanino]», senza indicazione del supporto. Nell'inventario in italiano figura «213. Vn Ecce Homo, alto palmi 3½., largo 3. del detto [Padovanino]», che tuttavia un elenco più tardo (1659) segnala essere copia da Palma («Von dem jungen Palma Original»), sebbene su tela («auf Leinwaeth»): cfr. WOOD 2018, p. 149. Non si può escludere che un soggetto di questo tipo sia appartenuto a Bartolomeo, per poi essere sostituito con una copia del Varotari (TOMEI 2024, pp. 144-145).

Per Palma il Giovane v. anche 1, 5 e 105, 121, 413.

105

*La Pietà in paragone
del medesimo
in casa del medesimo*

O paragon pietoso,
che senza paragon dimostri altrui
essangue e sanguinoso
nel colmo del dolore
l'eccesso de l'amore, 5
saggio fu ben colui
che 'n tal pietra distese il bel disegno;
che mentre a te ne vegno,
sì come accusa il falso e 'l fin metallo,
con l'innocenza tua scopre il mio fallo. 10

Ve₁₉ (I, p. 60), Ve₂₀ (I, p. 71)

Madrigale: aBaccbDdEE. La pietra di paragone, scelta saggiamente dall'artista a supporto del dipinto (6-7), è atta a rendere con la massima efficacia (*senza paragon* 2) *l'eccesso de l'amore* 5 che la Vergine riversa sul Cristo morto: come con la sua schiettezza (*innocenza* 10) la pietra dichiara (*accusa* 9) il soldo vero e quello falso, così anche rivela il ... *fallo* 10 del poeta-peccatore che vi si accosta in atto di contrizione.

Variazione sul tema di amor sacro e amor profano già cantato in 104. Le qualità della pietra di paragone offrono ampio campo all'ingegnosità degli epigrammisti (cfr. per es. MURTOLA, *Rime* 1604, c. 223r: *Per uno Hercole di Paragone posto nel Campidoglio* «Non domator de' Mostri»). *Essangue e sanguinoso* 3 è ripreso in *Ad.*, XIX 146 4 («quell'innocente essangue e sanguinoso»), riferito all'eroe eponimo ferito a morte); *l'eccesso de l'amore* 5 richiama forse un passo del *Discorso della virtù eroica e della carità* di Torquato Tasso: «Eccesso è veramente la carità, ed eccesso d'amore: e quand'a Dio è dirizzata, è smisurata, e deve essere: perch'es-



FIG. 105

sendo Iddio bene immensurabile ed infinito, non deve l'amor ch'a lui si porta, da alcuna misura esser misurato o dentro alcun termine circoscritto» (TASSO, *Prose diverse* ed. Guasti 1875, II, p. 198).

Delle quattro Pietà del Palma (senza indicazione del supporto) inserite nella List A in WATERHOUSE 1952, p. 20, la n. 188 («Another piety with 3 Angells weeping p 2 of idem [*of Giacomo Palma*]») è ora individuabile come quella probabilmente lodata da Marino grazie all'inventario pubblicato in WOOD 2018, pp. 11 e 144: «199. Vn'altra Pietà lunga palmi 2. del med[esi]^{mo} Palma, con trè Angeletti piangenti», riconducibile, per corrispondenza iconografica, all'olio su lavagna conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna [FIG. 105], opera di attribuzione incerta secondo il catalogo dell'artista (MASON RINALDI 1984, cat. A 121): cfr. TOMEI 2024, p. 145.

TAV. XXV

Per Palma il Giovane v. anche 1, 5, 104 e 121, 413.

106

San Pietro piangente
di Cristoforo Pomarancio
nella galleria del Cardinale Aldobrandino

Pianse al cantar del gallo,
 quasi da verga ebraica percossa pietra,
 Pietro il suo grave fallo,
 tocco dal raggio ch'ogni asprezza spetra,
 dolendosi nel pianto 5
 non poter pianger tanto
 che bastasse a lavar l'empio spergiuro.
 Or di ciò ben sicuro,
 pianga pur, finché 'n pianto il cor si stempre,
 che qui piangerà sempre. 10

Ve₁₉ (I, p. 61), Ve₂₀ (I, p. 71)

tit. Pomaraneio [sic] Ve₁₉ Ve₂₀

Madrigale: aBaBccDdEe. Dagli occhi di Simon Pietro sgorgano lacrime *quasi* ['come'] *da verga ebraica percossa pietra* 2 (con allusione a Mosè, Ex 17:5-7) per il rimorso del *grave fallo* 3: la triplice negazione di Cristo prima del *cantar del gallo* 1 di cui Pietro non riesce a discolparsi (5-7). Eternato ora nel quadro del Pomarancio e destinato così a pianger *sempre* 10, Pietro piangerà fino a sciogliere il proprio cuore (*finché 'n pianto il cor si stempre* 9).

Nell'inventario Aldobrandini del 1603 un dipinto è registrato dall'Agucchi come «Un Cristo, che parla con S. Pietro in casa de' Pontefici quando lo negò, in quadro grande, di mano di *Christofano Pomarancio*»; maggiore dettaglio è nell'Inventario *ante* 1665: «Un quadro in tela con N^{ro} Signore vestito di rosso con le mani legate dietro, che parla a s. Pietro alto p. sei, et un quarto cornice lavorata dorata con cherubini del *Pomeranco* (sic) segnato n. 312» (D'ONOFRIO 1964, cat. 312). Il soggetto non concorda ad ogni modo con l'iconografia del madrigale. Secondo la versione di Luca, Cristo si volge verso Pietro senza parlare: «Et conversus Dominus respexit Petrum. Et recordatus est Petrus verbi Domini, sicut dixerat: "Quia priusquam gallus cantet, ter me negabis". Et egressus foras Petrus flevit amare» (Lc 22:61-62).

Per Pomarancio v. anche 51.

Il buon ladrone in croce
di Gio. Battista Paggi

Questi, che moribondo
 pende dal duro legno,
 rubò con preghi al re de' regi il regno.
 Or da pennel facondo
 di non mortale ingegno 5
 in bel disegno immortalato al mondo,
 con silenzio oratore
 ruba gli occhi a chi 'l mira, e ruba il core.

Ve₁₉ (I, p. 61), Ve₂₀ (I, p. 72)

Madrigale: abBabAcC. Raccomandatosi *in extremis* a Cristo in croce, il buon ladrone *rubò ... al re de' regi il regno* 3 («Hodie mecum eris in Paradiso», Lc 23:43). Reso ora immortale agli occhi del mondo *da pennel facondo | di non mortale ingegno* 4-5, ruba con silenziosa eloquenza (*con silenzio oratore* 7) gli occhi e il cuore di chi ne ammira il ritratto.

Dittico per un dipinto di Paggi (107-108). Il tema del buon ladrone che «ruba» il paradiso a Cristo in croce è trattato diffusamente in GUEVARA, *Monte Calvario II* 1556 (tr. Pietro Lauro), pp. 143-154, e sviluppato nella seconda delle *Dicerie sacre, La Musica* (ed. Pozzi, pp. 341-346). Tre sonetti di Ansaldo Cebà a Gian Battista Doria (CEBÀ, *Rime* 1611, pp. 352, 407, 664) toccano il medesimo tema con probabile riferimento a un dipinto, e il secondo sembra presentare qualche punto di contatto con il madrigale mariniano: «Rubò di Christo il cor quel buon ladrone», v. 1; «Tu rubi il core a lui mentr'unione | fai seco a contrastar le voglie infide», vv. 5-6; «Ed io, che spiego in gloriosi carmi | l'un furto, e l'altro [...] | Felice furto, Doria, ancor farei | se [...] | involassi 'l tuo cor co i versi miei», vv. 9-14.

Cebà era amico di Paggi (cfr. CEBÀ, *Rime* 1611, pp. 175, 356, 489; SOPRANI - RATTI, *Vite* 1768-1769, I, p. 152, 156-157), ma al momento non è possibile collegare alcuna opera del pittore ai testi citati.

Per Paggi v. anche 67, 96 e 108 (e 100, 110, 518, 530 per attribuzioni registrate nell'apparato).

Nel medesimo soggetto

Batti, spezza pur l'ossa
 con dura clava e greve,
 giudeo crudel, perché rimanga ucciso
 il felice ladron del Paradiso;
 che s'a l'aspra percossa
 palpitando riceve,
 morto da la tua man, mortali oltraggi,
 vivrà per man del PAGGI.

5

Ve₁₉ (I, p. 62), Ve₂₀ (I, p. 72)

Madrigale: abCCabDd. Il buon ladrone incita il *giudeo crudel* 3 a spezzargli le ossa: ancorché *morto* ('ucciso' 7) dall'*aspra percossa* 5, il ritratto di PAGGI gli assicurerà la vita.

Richiama il passo di Io 19:31-32: «Iudaei ergo [...] rogaverunt Pilatum ut frangerentur eorum crura et tollerentur. Venerunt ergo milites, et primi quidem fregerunt crura et alterius qui crucifixus est cum eo». La richiesta del buon ladrone è paradossale rovesciamento della richiesta rivolta dai Giudei a Pilato.

Per Paggi v. anche 67, 96, 107 (e 100, 110, 518, 530 per attribuzioni registrate nell'apparato).

109

San Francesco
di Camillo Procaccino
in casa di Gio. Carlo Doria

Le luci al Paradiso
volge Francesco, ov'arde il suo divino
amato serafino;
e colà tutto fiso
erge le palme et apre il fianco inciso. 5
Ben vive il senso in quelle piaghe ardenti
e ben forse poria chi gli è vicino
vederne il moto et ascoltar gli accenti;
ma la pietate e 'l zelo
tanto il rapisce al cielo, 10
che tacer gli convien, né può, né vole
formar parole.

T (c. 2r), Ve₁₉ (I, p. 62), Ve₂₀ (I, p. 73)

tit. S. Francesco del Barocci T 3 tutto colà T 12 Formar voci, ò parole T

11 ne vole Ve₂₀

Madrigale: aBbaACBCddEe₅. Francesco volge gli occhi al cielo verso *l'amato serafino* 3 dal quale riceve le stimmate, *piaghe ardenti* in cui *vive il senso* 6. Chi si accostasse all'immagine potrebbe *forse* 7 percepire *moto* e *accenti* 8 del santo, se l'estasi non impedisse a questo di parlare (12).

Due madrigali su San Francesco sono già in *Rime* 1602 («Amasti, amato amante»; «Pietosissimo arciero», in *Lira*, I, p. 398), pienamente aderenti a quel misticismo che domina l'iconografia francescana del tardo Cinquecento e del Seicento (cfr. DOGLIO 1989). Nella redazione del ms. T il verso finale era settenario (cfr. l'apparato), qui eccezionalmente ridotto a un quinario per evitare forse la ripetizione di un verso che ricorrerebbe altrimenti identico in 415 7. Un quinario in sede finale non è peraltro caso unico nella *Galeria*: cfr. 165 e 591.

Di Camillo Procaccino (Parma 1561 - Milano 1629) figura nell'Inventario A del 1617 dei quadri appartenenti a Gio. Carlo Doria «[114] Un San Fran(ces)co di Camillo Precacchino cornice nera [scudi] 40»; nell'Inventario B, *post* 1617-1621, «[402] Santo Francesco di Camillo Prochasino [scudi] 100» (FARINA 2002, pp. 194, 201; ai nn. 183 e 611 altri quadri sul medesimo soggetto senza indicazione d'autore e con valutazioni minime). Pieri-Ruffino 2005, cat. 27 segnalano la tela presso Vigo di Ton, Trento, Castello di Thun. Ampia circo-



FIG. 109

lazione ebbe la stampa di Procaccini del 1593 [FIG. 109] ritraente San Francesco che riceve le stigmate alla Verna, mentre una seconda versione riprende il dipinto di S. Maria della Passione a Milano (disattribuito quest'ultimo da NEILSON 1979, cat. 217). La scelta del soggetto dipenderà forse dalla vicinanza del pittore all'ordine francescano, sulle cui committenze si veda VANOLI in CASSINELLI - VANOLI 2007, cat. 35, p. 218. L'iconografia del santo è conforme a quella promossa dalla dottrina post-tridentina. Plausibile il riferimento a un antecedente a olio, non ancora identificato.

Nel ms. T il madrigale era dedicato a un San Francesco del Barocci, pittore anch'egli molto vicino all'ordine francescano (CHRISTIANSEN 2005) che trattò il soggetto in più di una versione.

TAV. XXVI

110

San Girolamo
di Luca Cangiasi
in casa del medesimo

Oh come espresso al vivo
 con le ginocchia a terra il santo vecchio
 ne l'antro ombroso, a piè d'un chiaro rivo,
 si batte il petto, e sospirando a Dio
 del suo grave fallir chiede perdono! 5
 Sentirebbe l'orecchio
 del sasso i colpi e de la voce il suono,
 se del vicino rio
 non fusse il mormorio.

T (c. 2r), Ve₁₉ (I, p. 63), Ve₂₀ (I, p. 73)

tit. S. Girolamo del Paggi T

Madrigale: aBACDbDcc. L'immagine vulgata di san Girolamo eremita e penitente, mentre in ginocchio (2) *ne l'antro ombroso* e *a piè d'un chiaro rivo* 3 si batte il petto e chiede perdono a Dio, inviterebbe a discernere *del sasso i colpi e de la voce il suono* 7, se non fosse che il *mormorio* 9 del vicino ruscello copre ogni altro rumore.

Nell'ampia topica della scena dipinta che non prende vita dinanzi agli occhi dell'osservatore, qui è il mormorio del ruscello - dunque, paradossalmente, il rumore più lieve - che impedisce di avvertire il battere del sasso e il suono della voce.

Il San Girolamo appartenuto a Gio. Carlo Doria è dato per smarrito da SUIDA MANNING - SUIDA 1958, p. 82. Dei diversi San Girolamo registrati negli Inventari Doria, tutti con valutazioni assai modeste, nessuno è assegnato a Cambiaso (o a Paggi, cui l'opera è attribuita nel ms. T). Un disegno a penna di un San Girolamo penitente con i caratteristici attributi e *con le ginocchia a terra* 2 apparve in mostra alla Galleria Apolloni di Roma nel 1977 con attribuzione a Cambiaso.

Per Cambiaso v. anche 99, 102 e 122, 138, 405.

111

*San Giorgio
del Cavalier Giuseppe d'Arpino
in casa del medesimo*

La fanciulla reale
 esposta al mostro rio
 tremar, GIUSEPPE, e lagrimar vegg'io.
 Veggio le fauci e l'ale
 aprir verdi e sanguigne il fier dragone, 5
 in aspetto sì orrendo,
 che d'ora in ora il sibilar n'attendo;
 ma 'l celeste campione,
 che la serpe crudel con franco ardire
 fere senza ferire, ha tanta vita, 10
 che può far immortale
 chi l'ha dipinto tale.

Ve₁₉ (I, p. 63), Ve₂₀ (I, p. 74)

Madrigale: abBaCdDcE(e₇)Faa. Il poeta osserva la fanciulla esposta al drago piangere e tremare e si aspetta di udire il sibilo del *fier dragone* dalle ali *verdi e sanguigne* 5; ma più vivace ancora appare [i]l *celeste campione* 8 che colpisce il mostro senza colpirlo (*fere senza ferire* 10) e rende immortale chi l'ha dipinto.

Nella *Legenda aurea*, ed. Maggioni 2007, cap. LVIII, la fanciulla è figlia del re di Silena in Cirenaica ed è estratta a sorte quale vittima sacrificale per placare le ire del mostro che affligge la città. Il madrigale sembra accennare a un contrasto cromatico fra le ali orrende *verdi e sanguigne* 5 e il *celeste campione* 8.

L'Inventario Doria B, *post* 1617-1621, reca un «[407] Santo Giorgio a cavallo de Gioseppe [scudi] 50»; l'Inv. C, *post* 1625-1641 – ma non è certo che si tratti del medesimo dipinto – «[170] 1 Un San Giorgio a cavallo di chiaro e scuro [lire genovesi] 48» (FARINA 2002, pp. 201, 208). Il dipinto di Zagabria, Strossmayerova Galerija Starih Majstora [FIG. 111], è assegnato al 1598 e non pare corrispondere al testo



FIG. 111

del madrigale per i particolari cromatici e per l'assenza della fanciulla. Vi è però notizia di repliche più tarde già nelle fonti antiche (cfr. RÖTTGEN 2002, cat. 81; Pieri-Ruffino 2005, cat. 28; BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023, I, p. 775, ricorda un *San Giorgio* donato al re di Francia Enrico IV quando il pittore fu al seguito del cardinal Pietro Aldobrandini nella missione in Francia del 1600-1). Si veda anche il disegno di Mosca, Puškin Museum, in RÖTTGEN 2012-2013, III, cat. 518; BOLZONI 2013, cat. 262 (e 166 per una controreplica a Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), dove ancora figurano solamente san Giorgio a cavallo e il drago.

Per il Cavalier d'Arpino v. anche 25, 74, 85, 86 e 409.

San Cristoforo
di Bernardo Castello

Quei, che sotto l'incarco
del fanciullo pesante,
CASTEL, le spalle sante incurva in arco,
come m'invita a dir d'opra sì degna,
così a tacer m'insegna; 5
che mentre per lodarlo
scioglio la lingua e parlo,
– Ben aver può (mi dice), o vaneggiante,
l'ingegno tuo da la mia soma appreso
che sien debili forze a grave peso –. 10

Ve₁₉ (I, p. 64), Ve₂₀ (I, p. 74)

Madrigale: ab(b7)ACcddBEE. Il San Cristoforo ritratto da Castello (3), intento a traghettare sulle spalle Cristo *fanciullo* ma – secondo la tradizione agiografica – sorprendentemente *pesante* 2, invita bensì a cantare le lodi dell'opera, ma anche a tacere. Come insegna la *soma* 9 recata dal santo, l'ingegno del poeta *vaneggiante* 8 riconosce i propri limiti (*debili forze* 10) dinanzi all'impresa sovrumana (*grave peso* 10).

Nel *De sancto Christophoro* della *Legenda aurea*, ed. Maggioni 2007, cap. C, il traghettatore stupito per il peso del fanciullo divino apprende da questi di aver trasportato sulle spalle non solo l'intero mondo, ma lo stesso Creatore del mondo: «Sed cum vix evasisset et fluvium transfretasset, puerum in ripa deposuit eique dixit: in magno periculo, puer, me possuisti et adeo ponderasti, quod, si totum mundum super me habuissem, vix majora pondera praesensissem. Ad quem puer respondit: ne mireris, Christophore, quia non solum super te totum mundum habuisti, sed etiam illum, qui creavit mundum, tuis humeris bajulasti. Ego enim sum rex Christus tuus».

ERBENTRAUT 1989, cat. 38 pubblica un *San Cristoforo* da collezione privata genovese [FIG. 112], ripreso in Pieri-Ruffino 2005, cat. 29.

Per Bernardo Castello v. anche 8, 9, 33, 95 e 240, 295, 414, 540.



FIG. 112

113

*Madonna
del Correggio*

Finto non è, ma spira
 il divin pargoletto,
 ch' a la Vergine madre in grembo posa.
 Mira i dolci atti, mira
 con qual pietoso affetto 5
 le ride, e scherza. E ben mover vedresti
 i bei membri celesti;
 ma non vuole, o non osa
 (sì lo stringe d'Amor tenace laccio)
 a la gran genitrice uscir di braccio. 10

Ve₀₂ (II, p. 151), Ve₀₄ (II, p. 137), T (c. 4^r), Ve₁₉ (I, p. 64), Ve₂₀ (I, p. 75)

tit. Per vna immagine della Madonna, opera del Correggio Ve₀₂ Ve₀₄, Vna Madonna del Correggio T 6 vedresti] forse da vedesti, con -r- aggiunta nel corpo della parola 8 vole T 10 gran] sua Ve₀₂ Ve₀₄ T

Madrigale: abCabDdcEE. Il vivace *divin pargoletto* 2, ritratto in grembo alla Vergine, non muove in realtà *i bei membri celesti* 7 per non volere, o non osare, *uscir di braccio* 10 alla madre.

Primo di cinque componimenti (113-117) sulla Vergine e il Bambino, con sottili variazioni intorno alla vivacità della resa e all'aspettazione delusa di vedere la scena prendere finalmente vita. Di qui fino al termine delle *Istorie* (140), i componimenti – cui si deve aggiungere 94 – provengono tutti dalla seconda parte delle *Rime* del 1602 dopo essere spesso transitati per il ms. torinese T: rappresentano probabilmente una prima selezione dei testi da destinarsi alla *Galeria* (cfr. LANDI 2017).

Questo e i successivi 114-117, pur nella confusione delle attribuzioni alternanti fra il Correggio e Contarini (per cui v. i rispettivi apparati), parrebbero riferirsi in origine a una Vergine del Correggio appartenuta a Matteo di Capua principe di Conca, quella stessa cui era originariamente dedicato 136 in *Rime* 1602, *Rime* 1604 e nel ms. T (nonostante il richiamo a Raffaello nel v. 14, equivoco sanato nella *Galeria*: v. 136). Negli inventari del principe esistevano due quadri del Correggio sul soggetto in questione. A c. 79^r (richiamato a cc. 337^r, 466^r) è registrato «Uno quadro di mano del Correggio d'una Madonna col figlio in braccio et un angelo che scherza col Christo, sopra tavola, alto onze 32, largo venticinque e mezza, ad oglio»; ivi (richiamato a cc. 337^v, 466^r), «Un quadro di mano del Correggio d'una Madonna col figlio in braccio vestito con una camisa, sopra tela, alto onze vinti tre e meza e largo dicesette, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 644; CARUSO 2020, p. 493). Il primo



FIG. 113

collima, «per iconografia, misure e supporto», con la *Madonna del latte* oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum [FIG. 113] (ZEZZA 2020a, pp. 101-102; un altro esemplare anche nell'inventario Aldobrandini del 1603; D'ONOFRIO 1964, cat. 51); il secondo, per il Gesù «vestito con una camisa», sarà replica o copia della *Madonna della Cesta*, Londra, National Gallery (ZEZZA 2020a, p. 102), di cui una copia era nel 1635 anche nelle collezioni del duca di Savoia, Torino, Palazzo Ducale: «178. La madonna col Bambino, et un canestro in un canto, figure intiere. *Vien dal Correggio*. Buono. A. p. 2 ½; L. p. 2.» (DELLA CORNIA 1896, cat. 178, ricordato in Pieri-Ruffino 2005, cat. 30).

TAV. XXVII

Per il Correggio v. anche 116, 117, 118, 119, 120 (e l'apparato di 114 e 115).

114

*Madonna
del Contarini*

Pon mente in nobil tela
come pietosa in seno
sostien donna di ciel celeste prole.
Ecco vagisce il figlio, ecco già pieno
d'amor par l'accarezzi:
rimira i santi vezzi.
Ecco parla la madre, ecco già 'l freno
ha sciolto a le parole.
Ahi, che ritienlo, e favellar non vole.

5

Ve₀₂ (II, p. 151), Ve₀₄ (II, p. 137), Ve₁₉ (I, p. 65), Ve₂₀ (I, p. 75)

tit. Nel medesimo soggetto Ve₀₂, Per la medesima di mano di Giovanni Contarini Ve₀₄ [In Ve₀₂ l'argomento «Nel medesimo soggetto» e l'assenza del riferimento a un diverso artista sembrano tacitamente assegnare l'opera ancora al Correggio] 4 ecco che pieno Ve₀₂ Ve₀₄

Madrigale: abCBddBcC. L'invito all'osservatore affinché ammiri la naturalezza dei gesti e delle parole che detta l'affetto materno, quasi fossero sul punto di tradursi in movimento e suono (onde l'insistenza sui deittici: *Ecco ... ecco 4, Ecco ... ecco 7*), sfocia nel disinganno finale: il *freno ... a le parole 7-8*, che già pareva *sciolto 8*, è dalla Vergine trattenuto (*Ahi, che ritienlo*), perché *favellar non vole 9*.

Le attribuzioni di 114-117, divise fra il Correggio e Contarini, non appaiono sempre affidabili, perché i trasferimenti della sequenza dalle *Rime* del 1602 alla riedizione del 1604 e successivamente al ms. T provocarono confusione (cfr. LANDI 2017 e i relativi apparati). Il passaggio dell'attribuzione dal Correggio nelle *Rime* del 1602 a Giovanni Contarini nella riedizione del 1604 consegue al soggiorno veneziano di Marino.

Per Contarini v. anche 99 e 123 (e l'apparato di 129, 130, 131 per incertezze attributive).

Nel medesimo soggetto

A pura Verginella
 stassi nel grembo assiso
 vivo e vero fanciul di Paradiso.
 Vive, ma non favella,
 che tenera non pote
 formar la lingua ancor distinte note.
 Udresti i pianti almeno,
 se doler si potesse in sì bel seno.

5

Ve₀₂ (II, p. 152), Ve₀₄ (II, p. 138), T (c. 4^r), Ve₁₉ (I, p. 65), Ve₂₀ (I, p. 76)

tit. [Data la sequenza dei testi e l'intitolazione «Nel medesimo soggetto», l'attribuzione del pezzo ricade sul Contarini in Ve₀₄ Ve₁₉ Ve₂₀, sul Correggio in Ve₀₂. Così anche in T, dove il componimento segue il madrigale Finto non è, ma spira (qui 113), per una Madonna del Correggio]

Madrigale: abBacCdD. La Vergine (1) regge in grembo Cristo fanciullo, il quale, benché *vivo e vero* 3 (secondo la formula del SS. Sacramento), non può formulare parole perché ancora infante (4-6). L'osservatore potrebbe forse udire il pianto, se il piccolo dovesse per paradosso lagnarsi di *sì bel seno* 8.

Per dubbi sulla corretta attribuzione v. l'apparato.

Nel medesimo soggetto

Folle chi crede agli occhi! Il veggio, il veggio,
 vera non è, ma finta,
 viva no, ma dipinta
 la Vergin madre, e seco il caro pegno.
 Ben nato ingegno, or con qual arte il fai? 5
 Quelle, ch'io già pensai
 membra, membra non son, ma son colori,
 e quegli atti e que' moti ombre e splendori.
 Opra è del gran CORREGGIO:
 è finta, il veggio, il veggio. 10

Ve₀₂ (II, p. 152), Ve₀₄ (II, p. 138), T (c. 4^v), Ve₁₉ (I, p. 66), Ve₂₀ (I, p. 76)

tit. [Valgono a rigore le stesse considerazioni espresse sopra. L'attribuzione al Contarini è qui tuttavia smentita dall'esplicita menzione del Correggio al v. 9. Ciò indurrebbe a dare credito alla testimonianza di Ve₀₂ T, assegnando allo stesso artista l'intera serie di madrigali, con la sola eccezione di 114, esplicitamente attribuito al Contarini in Ve₀₄ Ve₁₉ Ve₂₀ e, non forse per un caso, assente nell'autografo T] 3 dipinta Ve₀₄ 10 E finta Ve₀₂

Madrigale: Abbc(c₅)DdEEaa. Folle è credere ai propri occhi: la Vergine con il figlio (*il caro pegno* 4) non è né vera 2 né viva 3 (cfr. 115 3), bensì *finta* 2 e *dipinta* 3, poiché l'artista ne ha solo riprodotto *membra* 7 e *atti e moti* 8 attraverso l'uso, rispettivamente, dei *colori* 7 e del chiaroscuro (*ombre e splendori* 8), e il poeta-osservatore riconosce in chiusa la giustezza dell'iniziale sua sensazione (*il veggio, il veggio* 1 e 10).

Notevoli il doppio parallelo *membra : colori e atti e ... moti : ombre e splendori* e l'iniziale e concitato *Il veggio, il veggio* 1 – per lo stupore della resa magistrale e insieme ingannevole dell'immagine – cui corrisponde, in tono più sedato, il verso finale è *finta, il veggio, il veggio* 10. L'apostrofe del v. 5 (*or con qual arte il fai?*) richiama l'incipit di 100 («Che fai, GUIDO? che fai?»).

Per dubbi sulla corretta attribuzione v. l'apparato, benché qui il riferimento al Correggio (9) sia esplicito.

Per il Correggio v. anche 113 e 117, 118, 119, 120 (e l'apparato di 114 e 115).

Nel medesimo soggetto

S'occhio mortale a gran splendor non dura,
 deh qual sovra il costume
 e d'Arte e di Natura
 fu sì audace pittor, ch'attento e fiso
 mirò quel vivo sol di Paradiso? 5
 Come degli occhi santi il vivo lume
 non s'abbagliò mirando?
 Io creder vo' che, quando
 ebbe a ritrar le luci alme e divine,
 eran chiuse dal sonno, o a terra chine. 10

Ve₀₂ (II, p. 153), Ve₀₄ (II, p. 139), T (c. 4v), Ve₁₉ (I, p. 66), Ve₂₀ (I, p. 76)

tit. [Cfr. quanto annotato per il madrigale precedente] 2 sovra 'l costume Ve₀₂ Ve₀₄ 4 il Pittor
 Ve₀₂ Ve₀₄ 8 Io] I Ve₀₂ Ve₀₄

4 che attento Ve₂₀

Madrigale: AbaCCBddEE. Qual pittore poté mai operare oltre il limite dell'Arte e della Natura, fissando lo sguardo nella figura e negli occhi della Vergine senza esserne abbagliato (4-7)? È piuttosto da credere che gli occhi santi (*le luci alme e divine* 9) fossero allora chiusi per il sonno, o rivolti a terra.

Al *tópos* dell'impossibilità di ammirare e riprodurre la bellezza divina, se non condividendone la natura, risponde il doppio *tópos* di una Vergine addormentata (con possibile allusione alla *dormitio Virginis*, cioè al suo transito di terra in cielo) o con gli occhi chini a terra, su cui si veda il classico saggio *Occhi bassi* di Giovanni Pozzi (POZZI 1996).

Per dubbi sulla corretta attribuzione v. l'apparato.

Per il Correggio v. anche 113, 116 e 118, 119, 120 (e l'apparato di 114 e 115).

*Testa del Salvatore
del Correggio*

Tu, che di Cristo il vero
 simulacro spirante
 stupido in atto contemplando stai,
 perché non egli intero
 sia qui dipinto la cagion non sai. 5
 Fu sol pietà, fu zelo
 del gran pittor, che già da noi fors'ora
 partito fora e su poggiato in cielo,
 s'avesse al bel sembiante
 (come lo spirto già) dato le piante. 10

Ve₀₂ (II, p. 153), Ve₀₄ (II, p. 139), T (c. 2v), Ve₁₉ (I, p. 66), Ve₂₀ (I, p. 77)

tit. Per vna testa del Saluatore di mano del Correggio Ve₀₂ Ve₀₄ 5 depinto Ve₀₄ 8 al Cielo T

Madrigale: abCaCdE(es)DbB. All'osservatore attonito (*stupido in atto* 3) dinanzi alla resa della testa di Cristo viene svelata la ragione del perché non sia ritratto *intero* 4: fu *pietà* e *zelo* 6 del pittore, il quale, se gli avesse dato oltre *lo spirto* anche i piedi (*le piante* 10), gli avrebbe consentito di ascendere al cielo.

L'arguzia è giocata sul "taglio" da dare all'immagine e richiama quella, analoga ma riferita all'assenza delle mani, di 415.

Dovrebbe trattarsi di una replica o copia della Testa di Cristo o Veronica del Correggio (Antonio Allegri, Correggio 1489 - 1534), oggi a Los Angeles, Paul Getty Museum, come indicato in Pieri-Ruffino 2005, cat. 31 [FIG. 118]. Altri esemplari sono segnalati in GOULD 1976, p. 208 (Firle Place, Lewes, Sussex, già appartenuto al principe di Talleyrand) e in SALVINI 1994 (Correggio, Museo Civico). Una copia era anche nelle collezioni di Gio. Carlo Doria, Inv. A, circa 1617: «[220] Una testa del Salvatore piccola che viene dal Correggio guarnita» (FARINA 2002, p. 195).

Per il Correggio v. anche 113, 116, 117 e 119, 120 (e l'apparato di 114 e 115).



FIG. 118

Nel medesimo soggetto

O del volto divino
 da dotta mano effigiato lino,
 ben del mondo tra noi
 dirti l'ottava meraviglia puoi.
 E chi mai tal l'udio? 5
 Quel gran Fattor, quel Dio,
 cui ciel non cape o terra,
 or vien fattura, e picciol foglio il serra.

Ve₀₂ (II, p. 154), Ve₀₄ (II, p. 140), Ve₁₉ (I, p. 68), Ve₂₀ (I, p. 77)

Madrigale: aAbBccdD. La tela (*effigiato lino* 2), su cui la *dotta mano* 2 del pittore ha ritratto il *volto divino* 1, merita di essere detta un'inaudita (*E chi mai tal l'udio?* 5) *ottava meraviglia* 4: il Dio *Fattor* ('creatore' 6) del mondo, che non conosce limiti né confini (*cui ciel non cape o terra* 7), vi è reso *fattura* ('creatura' 8) e racchiuso in *picciol foglio* 8.

Notevole il richiamo a DANTE, *Par.*, XXXIII 4-6: «tu se' colei che l'umana natura | nobilitasti sì, che 'l suo fattore | non disdegnò di farsi sua fattura».

Per il Correggio v. anche 113, 116, 117, 118, 119 (e l'apparato di 114 e 115).

121

Un Crocifisso
di Giacomo Palma

Pietoso quanto accorto
fosti, o d'Adria felice illustre ingegno,
quando nel crudo legno
festi essangue e non viva la figura
del re de la Natura; 5
che, se vivo il facevi, il tuo colore
dato gli avria col senso anco il dolore.
Pur tale è la pittura,
che per nostro conforto
spireria, parleria, se non ch'è morto. 10

Ve₀₂ (II, p. 155), Ve₀₄ (II, p. 141), T (c. 3r) Ve₁₉ (I, p. 68), Ve₂₀ (I, p. 78)

tit. Vn Crocifisso di mano di Iacopo Palma Ve₀₂ Ve₀₄, Vn Crocifisso del Palma T 2 Fosti famoso ingegno Ve₀₂ Ve₀₄ T 9 per altrui conforto T

Madrigale: aBbCcDDcaA. Il celebre pittore veneziano (*o d'Adria felice illustre ingegno* 2) fu insieme *pietoso* e *accorto* 1 nel ritrarre la figura di Cristo esanime sulla croce (*essangue e non viva* 4), sì da non renderlo sensibile al *dolore* 7. Nonostante ciò, la pittura concederebbe a Cristo di vivere e parlare per conforto dei credenti (9), *se non ch'è morto* 10.

Come già indicato in Pieri-Ruffino 2005, cat. 32, l'alto numero di crocifissi dipinti da Palma impedisce un'identificazione certa. Per i disegni v. MASON RINALDI 1990, cat. 28a, 73a. Per tre schizzi del Palma ricevuti nel 1615, ma non della misura che Marino gli aveva indicato (L 113), cfr. 1.

Per Palma v. anche 1, 5, 104, 105 e 413.

Lazaro risuscitato
di Luca Cangiasi

Vissi in prima nascendo,
 poi rinacqui morendo.
 Or ne' color nascente
 rivivo immortalmente.
 Deh, qual mortal s'udio
 ch'avesse mai com'io
 (meraviglia inudita)
 due morti, e tre natali, e terza vita?

5

Ve₀₂ (II, p. 155), Ve₀₄ (II, p. 141), T (c. 1v) Ve₁₉ (I, p. 69), Ve₂₀ (I, p. 78)

tit. di mano di Luca da Genoua Ve₀₂ Ve₀₄ 7 inaudita Ve₀₄

6 C'hauessi Ve₁₉

Madrigale: aabbccD. Lazaro nacque e visse; quindi, una volta morto, rinacque per intervento divino; e ora, rinato grazie ai colori dell'artista (*ne' color nascente* 3), è destinato a vita immortale: *meraviglia inudita* 7, che un essere umano potesse avere *due morti, e tre natali, e terza vita* 8.

Un concetto simile a quello della *pointe* finale ricorre in 276 6-8 per Giovanni Duns Scoto («Meraviglia inudita | in un mortal, che fue | una volta sepolto, e mori due») e in *Ad.*, II 28 7-8 nell'accenno alla vicenda di Dioniso nato da Giove e Semele, ucciso dai Giganti, quindi rinato per intervento di Giove («Stranio parto e mirabile, che fue | una volta concetto e nacque due»).

Negli inventari dei beni del principe di Conca, a c. 80r (ripreso a cc. 338v e 466v), è registrato «Un quadro di mano di Luca Cangiasco della risurretione di Lazaro di dodici figure, sopra tela, alto onze 48 e largo 55, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 645; CARUSO 2020, p. 494). Da SUIDA MANNING - SUIDA 1958, p. 82 è dato erroneamente come appartenuto a Gio. Carlo Doria.

Per Cambiaso v. anche 99, 102, 110 e 138, 405.

*Il martirio di Santa Caterina vergine
del Contarini*

Questa in ricca tabella
bella tra i ceppi e tra le rote imago
de la real di Dio sposa et ancella
opra è de l'Arte, et ella
fa che viva e che spiri. 5
Chiedi tu, che la miri:
- Ond'è che non favella? -.
Non sa la vergin bella
(tanta sente dolcezza in fra i martiri),
non che voci formar, tragger sospiri. 10

Ve₀₂ (II, p. 156), Ve₀₄ (II, p. 142), T (c. 5r) Ve₁₉ (I, p. 69), Ve₂₀ (I, p. 79)

tit. del Contarini] om. Ve₀₂, S.^{ta} Caterina del Contarini T 2 Frà rote, e ceppi imago Ve₀₂ Ve₀₄
T 3 Della Ve₀₄

Madrigale: a(a₂)BAaccaaCC. Santa Caterina d'Alessandria martire, figlia del re egizio Coste e legata a Cristo in matrimonio mistico (*la real di Dio sposa et ancella* 3), appare *bella ... imago* 2 fra gli strumenti di tortura e, benché apparentemente viva, suscita sorpresa per il suo silenzio (6-7): ma nell'estasi del dolce martirio (9) la santa, nonché parole (*voci* 10), nemmeno sa emettere *sospiri* 10.

Secondo la *Legenda aurea*, ed. Maggioni 2007, cap. CLXVIII, Caterina fu condannata al supplizio della ruota (v. 2) e, spezzatasi miracolosamente questa, venne allora decapitata. Per l'estasi che spiega il silenzio dell'immagine ritratta cfr. 109; per la convivenza di *dolcezza* e *martiri* 9 cfr. 91.

Pieri-Ruffino 2005, cat. 33 propongono una *Santa Caterina d'Alessandria* [FIG. 123], attualmente sul mercato antiquario e già a Terzo d'Aquileia, Gorizia, collezione Calligaris (cfr. DAFFRA - QUATTRINI 2011, pp. 28-29). Per l'incertezza delle attribuzioni nei registi delle *Rime* del 1602 e del 1604 concernenti in particolare Cambia-



FIG. 123

so, Correggio, Contarini, Tiziano e Raffello (su cui v. LANDI 2017 e l'apparato della presente edizione), è opportuno segnalare che negli inventari dei beni di Matteo di Capua principe di Conca, a c. 78^v (richiamato a c. 337^r), è registrato «Uno quadro di mano di Raffaello d'una sancta Catherina con una rota et circondata d'un gran fumo di pece, sopra tavola, alto onze 29 e largo vintidui e meza, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 644; CARUSO 2020, p. 492).

Per Contarini v. anche 99, 114 (e l'apparato di 129, 130, 131 per incertezze attributive).

124

*San Bastiano
di Tiziano*

In sì vivi colori
splende, e 'n sembante sì leggiadro e vago
del saettato martire l'imago,
ch'ad onta de' crudeli, onde fu morto,
par rinato, o risorto.
E ben anco irritar negli uccisori
poria l'ire e i furori,
presa pur or da l'Arte aura vitale,
se non che vivo par, ma non mortale.

5

Ve₀₂ (II, p. 156), Ve₀₄ (II, p. 142), T (c. 5v), Ve₁₉ (I, p. 70), Ve₂₀ (I, p. 79)

4 ond'ei fù morto T 6 negli empì cori Ve₀₂ Ve₀₄ T

4 Che ad onta Ve₁₉ Ve₂₀

Madrigale: aBBCcAaDD. San Sebastiano, *saettato martire* 3, è reso in *sì vivi colori* 1 e *'n sembante sì leggiadro e vago* 2 da apparire *rinato, o risorto* 5, e tale anzi da irritare ancor più i suoi aguzzini (6-7): se non fosse che, nonché *vivo* 9, pare piuttosto *non mortale* 9.

È il primo di cinque madrigali su un San Sebastiano di Tiziano (124-128). L'emistichio *l'ire e i furori* 7 richiama un memorabile sintagma ariostesco (*Orl. fur.*, I 15 «l'ire e i giovenil furori»), già ripreso da Marino in *Rime amorose*, 43 1-2 («Son del bel volto tuo l'ire e i furori | grazie e vezzi amorosi»).

Negli inventari dei beni del principe di Conca, a c. 78r, è registrato «Un quadro di mano di Titiano de un sancto Sebastiano del naturale dentro un nicchio, sopra tela, alto onze 91, largo 42, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 643; CARUSO 2020, p. 491). Si tratta, con buona probabilità, di un'invenzione [FIG. 124.1] adattata dalla figura del santo nella tizianesca *Madonna in gloria e santi*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (ZEZZA 2019, pp. 159-160; CARMANNA 2020, pp. 281-282), passata recentemente per il mercato antiquario fiorentino e ora in collezione privata. Non essendovi tuttavia nel titolo delle *Rime* del 1602 e del 1604 alcun richiamo esplicito alle collezioni di Matteo di Capua, bensì una generica indicazione nell'elenco finale dei titoli che «la maggior parte de' madriali precedenti, e seguenti» fanno riferimento a «molte opere» appartenenti a Matteo di Capua, conviene segnalare che fra i dipinti nella collezione veneziana di Bartolomeo della Nave visitata da Marino nel 1601-2 e trasferita poi in blocco in Inghilterra nel 1638-39 (v. 101), figurava «10. A St Sebastian Pal 4 & 3 Titian» (WATERHOUSE 1952, List A, p. 15); nell'elenco in italiano: «14. Vn S. Bastiano alto palmi 4. largo 3. del stesso Titiano», di cui rimane un doppio frammento a Vienna, Kunsthistorisches Museum (WOOD 2018, pp. 92-93). Il tardo (*post* 1570) e incom-

TAV. XXVIII



FIG. 124.1

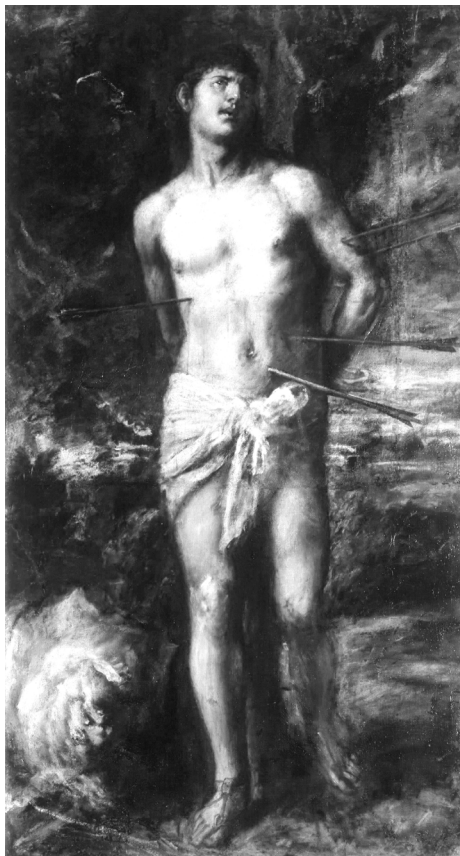


FIG. 124.2

piuto *San Sebastiano* di Tiziano, San Pietroburgo, Ermitage [FIG. 124.2], rimase a Venezia nel palazzo Barbarigo della Terrazza - dove l'artista ebbe lo studio nei suoi ultimi anni - fino al 1850, quando fu acquistato con gran parte di quella collezione dallo zar Nicola I (SIEBENHÜNER 1981, p. 31; WETHEY 1969-1975, I, cat. 134; HUMFREY 2007, cat. 291; segnalato anche in Pieri-Ruffino 2005, cat. 34bis, insieme con il *San Sebastiano* del Polittico Averoldi di Brescia, senza informazioni sul percorso collezionistico delle opere). Non è però noto se Marino ebbe occasione di accedere a palazzo Barbarigo (a questo proposito v. anche 140).

Per Tiziano v. anche 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 140, 406 (e l'apparato di 139).

Nel medesimo soggetto

Lo stral crudo e spietato
 ond'empia mano il fianco tuo trafisse,
 giovinetto innocente,
 diè fin soavemente ai dolor tuoi.
 Questo, che nel tuo lato 5
 pietosa mano affisse,
 ti fa sempre morir, né morir puoi.
 Perch'immortal tra noi
 sia la pietà del duol, che sì t'afflisse,
 immortalando il tuo mortal martire 10
 fa vivo immortalmamente il tuo morire.

Ve₀₂ (II, p. 157), Ve₀₄ (II, p. 143), T (c. 5v) Ve₁₉ (I, p. 70), Ve₂₀ (I, p. 80)

1 trafisse Ve₀₂ T **6** dopo Pietosa, sul medesimo rigo, una cassatura con tratti orizzontali sotto la quale è riconoscibile un'asta preceduta da almeno un'altra lettera illeggibile T **8** frà noi Ve₀₂ Ve₀₄ T

Madrigale: aBc(c₇)DabDdBEE. Variazione sul tema di San Sebastiano. La freccia crudele (1) che ha trafitto il martire gli ha donato il sollievo della morte e della salvezza eterna (4), ma la *pietosa mano* 6 che gli ha trafitto il fianco (*lato* 5) lo condanna a morte perenne e però impossibile (*ti fa sempre morir, né morir puoi* 7): di qui il molteplice paradosso di un *mortal martire* 10 immortalato da un'arte che rende *immortalmente vivo* il suo *morire* 11 col fine di suscitare nei credenti *immortal ... pietà* 8-9.

Il sublime paradosso conclusivo è caratteristico della letteratura devozionale: cfr. per es. il son. di Vittoria Colonna *Pende l'alto Signor dal duro legno*, 13-14: «ond'io con vero effetto | prenda vita immortal dal suo morire» (COLONNA, *Rime* ed. Bullock 1982, p. 88).

Per possibili riscontri con opere artistiche cfr. 124.

Per Tiziano v. anche 124 e 126, 127, 128, 129, 130, 131, 140, 406 (e l'apparato di 139).

Nel medesimo soggetto

Si viva è questa imago,
che, se l'occhio non mente,
già quasi parla e sente.
Ma se sentisse e se parlasse ancora,
meraviglia non fora. 5
Meraviglia ben fia
che non parli, e non senta, e viva sia.

Ve₀₂ (II, p. 157), Ve₀₄ (II, p. 143), T (c. 6r) Ve₁₉ (I, p. 71), Ve₂₀ (I, p. 80)

tit. Loda la stessa dipintura Ve₀₂ Ve₀₄

Madrigale: abbCcdD. Variazione sul tema di San Sebastiano. L'immagine è talmente *viva* 1 da sembrare quasi loquace e dotata di sensi (3), né desterebbe meraviglia se così davvero fosse (4-5): meraviglioso sarà piuttosto che, priva com'è di parola e di sensi, *viva pur sia* (6-7).

Per possibili riscontri con opere artistiche cfr. 124.

Per Tiziano v. anche 124, 125 e 127, 128, 129, 130, 131, 140, 406 (e l'apparato di 139).

127

Nel medesimo soggetto

Chi di quest'idol sacro
 rimira il simulacro,
 dubbio se sia pittura,
 o scultura, o fattura
 verace di Natura, 5
 immobile riman per meraviglia.
 Così l'un perde il senso, e l'altro il piglia.

Ve₀₂ (II, p. 158), Ve₀₄ (II, p. 144), T (c. 6r) Ve₁₉ (I, p. 71), Ve₂₀ (I, p. 80)

4 scultura Ve₀₂ Ve₀₄ T 6 Immobile s'arresta | Muto per meraviglia Ve₀₂ Ve₀₄ T

Madrigale: aabbbCC. Variazione sul tema di San Sebastiano martire, incentrata, come la precedente **126**, sul concetto del “meraviglioso”. In dubbio se il *simulacro* 2 del santo (*di quest'idol sacro* 1) sia dipinto o scolpito, o non sia piuttosto figlio genuino della Natura (*fattura* | *verace di Natura* 4-5), l'osservatore è sbalordito per la *meraviglia* 6 e *perde il senso*, mentre l'immagine lo acquista (*il piglia* 7).

Per possibili riscontri con opere artistiche cfr. **124**.

Per Tiziano v. anche **124**, **125**, **126** e **128**, **129**, **130**, **131**, **140**, **406** (e l'apparato di **139**).

Nel medesimo soggetto

Spirti furo i colori,
 l'ombre e i lumi fur sensi,
 e ministro di vita
 lo stil, con cui la mano imitatrice
 de la man creatrice 5
 questa divina effigie ha colorita.
 S'è verace o mentita
 da chiunque la mira in dubbio viensi:
 viva ben par, ma par che taccia e pensi.

Ve₀₂ (II, p. 158), Ve₀₄ (II, p. 144), Ve₁₉ (I, p. 72), Ve₂₀ (I, p. 81)

6 effigie] imago Ve₀₂ Ve₀₄ 9 è pensi poi corretto negli «Errori commessi nelle stampe», a c. I16v Ve₀₂

Madrigale: abcDdCcBB. Ancora su San Sebastiano martire. La mano del pittore, *imitatrice* 4 di quella divina (*man creatrice* 5), ha dato alla propria *divina effigie* 6 gli *spirti* con i *colori* (1), i *sensi* con il chiaroscuro (*l'ombre e i lumi* 2: cfr. 116), e l'aspetto vivace con lo *stil* 4 ('stilo'/'stile' o anche 'pennello'). Chiunque la osservi è indotto a dubitare (*in dubbio viensi* 8) se sia figura di persona vera o finta (*verace o mentita* 7); e vera parrebbe in effetti, ma in atto di tacere e di riflettere (con parziale rovesciamento della *pointe* conclusiva di 126: «Mera-viglia ben fia | che non parli, e non senta, e viva sia»).

Per possibili riscontri con opere artistiche cfr. 124.

Per Tiziano v. anche 124, 125, 126, 127 e 129, 130, 131, 140, 406 (e l'apparato di 139).

129

*San Paolo
del medesimo*

Ben da mastro eccellente
di bei color vestita,
del dottor de la gente
prender potea l'imgo e senso e vita.
Ma qual già fu, qual visse,
tal egli anco il descrisse.
Mentre visse costui,
non visse no, visse ben Cristo in lui.

5

Ve₀₂ (II, p. 159), Ve₀₄ (II, p. 145), T (c. 6v), Ve₁₉ (I, p. 72), Ve₂₀ (I, p. 81)

tit. San Paolo Ve₀₂, San Paolo di mano del Contarini Ve₀₄, S. Paolo del Contarini T 1 dal mastro Ve₀₂ Ve₀₄ T

Madrigale: abaBccdD. L'immagine di San Paolo *doctor Gentium* (*del dottor de la gente* 3), magistralmente colorita *da mastro eccellente* 1, facilmente avrebbe preso vita, se l'artista non avesse preferito raffigurare il santo *qual già fu, qual visse* 5: non per sé vivo, ma vivo perché Cristo era vivo in lui.

Nelle *Rime* del 1602 il soggetto è adespoto; nelle *Rime* del 1604 e nel ms. T l'opera è assegnata a Contarini. Nella *Galeria*, «del medesimo» non può che riferirsi a Tiziano, nominato nel titolo di 124; non possono tuttavia escludersi errori dovuti al ripetersi delle formule «del medesimo» o «Nel medesimo soggetto» e a un loro trasferimento meccanico dal ms. T (di cui si veda l'edizione critica in LANDI 2017) alla *Galeria*. Fra le cose «abbozzate» da Tiziano, viste da Vasari nella casa di Venezia che era stata dell'artista, era «un San Paulo che legge, mezza figura, che pare quello stesso ripieno di Spirito Santo» (VASARI, *Vite*² ed. Barocchi-Bettarini 1966-1987, VI, p. 169). A Napoli, nel catalogo della collezione di Juan de Lescano del 1631, era registrato un «S. Paulo quadro grande original de Ticiano» (LABROT 1992, p. 56).

Per Tiziano v. anche 124, 125, 126, 127, 128 e 130, 131, 140, 406 (e l'apparato di 139).

131

*La decollazione di
S. Gio. Battista
del medesimo*

Crudel fu ben colui,
che vivo e ver dal busto
la sacra testa al buon GIOVANNI sciolse.
Pietoso è ben costui,
che finto in campo angusto
ne l'opra istessa illustre tela accolse.
Quei già di vita il tolse,
questi in atto più pio l'armi severe
alza sì, ma non fere.

5

Ve₀₂ (II, p. 160), Ve₀₄ (II, p. 146), T (c. 5r), Ve₁₉ (I, p. 73), Ve₂₀ (I, p. 82)

tit. Immagine di S. Gio. Battista decollato Ve₀₂, Immagine di S. Gio. Battista decollato di mano del Contarini Ve₀₄, S. Gio. Batt.^a decollato del medesimo T 6 stessa Ve₀₂ Ve₀₄

2 e via dal busto Ve₁₉ 8 questi] Quasi Ve₁₉ Ve₂₀

Madrigale: abCabCcDd. Se fu crudele l'esecutore nel recidere il capo al Battista, [p]ietoso 4 appare invece nella scena ritratta sulla tela, perché *l'armi ... | alza sì, ma non fere* 8-9.

Per l'azione "congelata" dall'artista cfr. 86 31-42, 561.

In *Rime* 1602 il soggetto non è assegnato ad alcun artista; in *Rime* 1604 e nel ms. T è dato a Contarini (in T il madrigale segue l'attuale 123 dedicato alla santa Caterina Vergine di Contarini: cfr. LANDI 2017). Due San Giovanni Battista di Tiziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia; Monastero de l'Escorial) mostrano la figura stante in atto di annunciare l'avvento del Salvatore (WETHEY 1969-1975, I, cat. 109, 110; HUMFREY 2007, cat. 93, 267).

Per Tiziano v. anche 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130 e 140, 406 (e l'apparato di 139).

Ecce Homo
di Raffaello da Urbino

È questa (oimè) del tuo celeste figlio
l'imgo, o re del ciel? Son queste quelle
guance sì care agli angeli e sì belle,
che dier l'ostro a la rosa, il latte al giglio? 4

Son questi i seren occhi? È questo il ciglio,
ond'ebbe il sole i raggi e le fiammelle?
Questo il crin, da cui l'or trasser le stelle,
or tutto (ahi lasso) lacero e vermiglio? 8

Qual cruda man commise il crudo scempio?
E qual, pietosa de le membra sante,
ritrasse in vivo lino il caro esempio? 11

Questo sol ti sia specchio, anima errante:
Dio novo Dio fe' l'uomo. Ahi, fu ben empio
l'uom, ch'a Dio tolse d'uom forma e sembiente! 14

Ve₀₂ (I, p. 201), Ve₀₄ (I, p. 201), Ve₁₉ (I, p. 74), Ve₂₀ (I, p. 82)

tit. Per una immagine d'Ecce homo, di mano di Raffaello da Urbino, ch'è nella galleria del Principe Grande Ammiraglio riportata nel «*Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse*» Ve₀₂ Ve₀₄ 1 È] E forse per uso di maiuscole incipitarie disaccentate Ve₀₂ 9 Deh qual fe' cruda man sì crudo scempio? Ve₀₂ Ve₀₄

5 È] e Ve₁₉ Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Le membra del Cristo, già modello all'universo e a ogni sua parte più bella (la rosa, il giglio, il sole, le stelle), dopo i tormenti della Passione sono quelle di un corpo *tutto ... lacero e vermiglio* 8. Alla *cruda man* che perpetrò lo *scempio* 9 pone ora rimedio quella *pietosa* 10 dell'artista riproducendo sulla tela (*in vivo lino*, con ipallage) le vivaci e care sembianze (*il caro esempio* 11), affinché il peccatore (*anima errante* 12) possa riflettere sull'obbrobrio: Dio creò l'uomo come un *novo Dio* 13, e l'uomo tolse a Dio forme e sembianze umane.

Negli inventari di Matteo di Capua principe di Conca, a c. 78^v (richiamato alle cc. 337^r e 465^v), è registrato «Uno quadro di mano di Raffaello d'un Ecce Homo con un fariseo dietro, sopra tavola, alto onze 29 et largo 22 et meza, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 644; CARUSO 2020, p. 492).

Per Raffaello v. anche 90 e 135, 136, 139, 327 (e 138 per attribuzioni registrate nell'apparato).

*Immagine di Cristo
di Frate Bastiano dal Piombo*

Quel, che già da l'idea fu di sé stesso lassù divino, a lui sembante oggetto con lo stil del fecondo alto intelletto dal Fabro eterno eternamente espresso,	4
or da man dotta in breve tela impresso d'illustre spirto a sì degn'opra eletto, rivestito quaggiù d'umano aspetto, ecco a noi chiaro è di veder concesso.	8
O ben sparsi colori, o nobil opra, là dove l'Arte ogni suo studio unio, perch'al mondo del ciel la gloria scopra.	11
Stiamo a mirar nel sacro volto e pio le meraviglie che sì nove adopra l'emulo di Natura, anzi di Dio.	14

Ve₀₂ (I, p. 201), Ve₀₄ (I, p. 201), Ve₁₉ (I, p. 74), Ve₂₀ (I, p. 83)

tit. Per una immagine di Cristo, opera di Frate Bastiano dal Piombo, ch'è nella detta galleria *riportato nel «Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse»* Ve₀₂ Ve₀₄ 2 **oggetto** Ve₀₂ Ve₀₄ 6 **D'illustre ingegno** Ve₀₂ Ve₀₄ 7 **quaggiù** Ve₀₂

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Cristo fu generato in cielo (*lassù* 2) di natura divina – procedendo egli dall'*idea ... di sé stesso* 1 – grazie allo *stil* 3 del Creatore, che gli diede forma immortale (*dal Fabro eterno eternamente espresso* 4) facendone *oggetto* 2 a lui somigliante (*a lui sembante* 2); ora, ritratto dalla mano esperta *d'illustre spirto a sì degn'opra eletto* 6, si mostra all'umanità in sembianze umane. L'artista che rivela al mondo tali glorie divine (9-11) merita che si contempli *nel sacro volto e pio* 12 i mirabili effetti dell'arte sua e del suo farsi *emulo di Natura, anzi di Dio* 14. Pieri 1979, II, p. 41 rileva il «virtuosismo sintattico» delle quartine, segnalando che «il verbo (*fu espresso*) regge due diversi complementi introdotti dalla preposizione *da*: uno d'agente (*dal Fabro eterno* [il Padre]), l'altro di provenienza ([*espresso*] dall'*Idea* [di se stesso], cioè 'prendendo se stesso a modello')». Anche frequenti le corrispondenze per contrapposizione fra le due quartine (*già* 1 – *or* 5 / *lassù* 2 – *quaggiù* 7 / *divino* 2 – *umano aspetto* 7 / *fecondo alto intelletto* 3 – *illustre spirto* 6 / *Fabro eterno* 4 – *man dotta* 5).

Ai vv. 12-13 un ricordo di PETRARCA, RVF, CXCI 1-2: «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra, | cose sopra natura altere et nove».

Dal Cristo portacroce di Madrid, Museo del Prado [FIG. 133], dal 1656 all'Escorial per volontà di Filippo IV di Spagna, vennero tratte numerose copie (LUCCO 1990, cat. 76; Pie-

TAV. XXIX



FIG. 133

ri-Ruffino 2005, cat. 35 propone una versione su lavagna, sempre al Prado). Negli inventari dei beni del principe di Conca è registrato a c. 79^v (ripreso alle cc. 338^r, 466^v) un Cristo portacroce «con due farisei da dietro» (in realtà – se l'individuazione del quadro è corretta – con il Cireneo e un soldato): «Un quadro di mano di Sebastiano del Piombo d'un Christo che porta la Croce in collo con due farisei da dietro, sopra tela, alto onze cinquanta e largo quarantadue, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 645; CARUSO 2020, p. 494).

134

*Madonna
del Mecherino*

Questa è di lei l'angelica figura,
 ch'a tutt'altre bellezze il pregio ha tolto,
 e lieta in grembo ha il divin parto accolto,
 che fe' di sé meravigliar Natura. 4

E volge in vista sì serena e pura
 le luci, e 'n atto sì pietoso il volto,
 che di qual cor più duro il ghiaccio sciolto
 dolce a chieder mercé l'alme assecura. 8

Deh, come tanta luce oscuro indegno
 fabro sofferse e 'n poca tela espresse,
 senza abbagliarsi in lui l'arte e l'ingegno? 11

Virtù certo di ciel sostenne e resse
 quel pennel, quella mano, il cui disegno
 per far sé stesso il Fattor sommo elesse. 14

Ve₀₂ (I, p. 202), Ve₀₄ (I, p. 202), Ve₁₉ (I, p. 75), Ve₂₀ (I, p. 83)

tit. Per una immagine della Madonna di mano del Mecherino, laquale è in potere del Signor Bali di Siena riportata nel «*Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse*» Ve₀₂ Ve₀₄ 4 marauigliar Ve₀₄ 8 l'alma Ve₀₂ Ve₀₄ 13 Il pennello, e la mano Ve₀₂ Ve₀₄ 8 l'alma Ve₁₉

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. La Vergine, invitata per bellezza (2), accoglie il figlio (*divin parto* 3) in grembo e il suo sguardo scioglie i cuori più induriti, invitandoli a volgersi a lei senza timore (8). Come fu che *oscuro indegno* | *fabro* 9-10 sopportò lo splendore di tanta visione, rendendola in così breve spazio (*poca tela* 10) senza che l'arte e l'ingegno suo ne soffrissero (cfr. 117)? Il *pennel* e la *mano* 13 furono certo scelti e guidati dal *Fattor sommo* 14 con il fine di ritrarre *sé stesso* 14.

A fronte di tante lodi versate pressoché indistintamente su tanti artisti, suona insolita la designazione del Beccafumi come *oscuro indegno* | *fabro* 9-10, giustificata forse per il contrasto con la luce abbagliante dell'immagine divina e con il *Fattor sommo* 14 (ma si consideri che il sonetto era stato composto e pubblicato quasi vent'anni prima nelle *Rime* del 1602 e di lì ripreso nella *Galeria* con ritocchi minimi). Qui è Dio stesso che regge la mano al pittore *per far sé stesso* 14, con variazione sul concetto già espresso in 133 1-4.

Il dipinto di Domenico Beccafumi, detto il Mecherino (Siena 1486 - 1551), è indicato nelle *Rime* del 1602 come «in potere del Signor Bali di Siena» Ippolito Degli Agostini, rappresentante del potere mediceo in città e mecenate, cui il Marino dedicò in *Rime* 1602 il sonetto



FIG. 134

«Vidi i campi d'Hetruuria, e le pendici» (*Lira*, I, p. 234) cantandone la splendida magione (già Palazzo Venturi, poi Palazzo Agostini, quindi Palazzo Casini-Casuccini e oggi Palazzo Bindi-Sergardi: cfr. SANI 2008, pp. 241-244). L'inventario dei beni, redatto nel 1603 alla morte dell'Agostini, registra fra le numerose Madonne un «tondo d'una Madonna di Mecharino con un festone indorato» collocato «[i]n camera della Signora», la vedova Eleonora di Montalvo (SANI 2008, p. 261): il che escluderebbe la tavola della *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Roma, Gallerie nazionali di arte antica, Palazzo Barberini, già proposta da Pieri 1979, II, p. 224 e Pieri-Ruffino 2005, cat. 36, e parrebbe invece indicare, anche per via della bella cornice coeva («festone indorato»), la *Sacra Famiglia con San Giovannino e il donatore*, Firenze, Fondazione Horne [FIG. 134] (*Domenico Beccafumi* 1990, cat. 27; suggerisce tuttavia cautela SANI 2008, p. 255). Sull'accademia promossa dall'Agostini v. BARTALINI 1995 (pp. 1488-1489 sulla visita di Marino nel 1601); BARTALINI 1997; SANI 2008; TOMEI 2024, pp. 81-86.

TAV. XXX

*Madonna
di Raffaello da Urbino*

Quando a ritrar l'ANGEL terrestre intese l'angelica beltà, gli atti divini, di celesti colori e peregrini scelse le tempre, e 'n ciel volando ascese.	4
E dal sol quivi e da le stelle ei prese l'oro de' biondi innanellati crini, e da' più puri spirti a Dio vicini la luce e 'l foco, onde i begli occhi accese.	8
L'ostro schietto a l'aurora, il latte tolse al bel calle stellato, e 'l santo viso e la fronte beata ornar ne volse.	11
Del seren d'Oriente il dolce riso sparse, et aria di vita in lei raccolse, e chiuse in poca tela il Paradiso.	14

Ve₀₂ (I, p. 202), Ve₀₄ (I, p. 202), T (c. 3v), Ve₁₉ (I, p. 75), Ve₂₀ (I, p. 84)

tit. Per una figura della Vergine, fatta per mano di Raffaello da Urbino, ch'è nella sudetta galeria riportata nel «*Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse*» Ve₀₂ Ve₀₄, Vna Madonna di Raffaello T 3 pellegrini Ve₀₂ Ve₀₄ T 8 ond'i begli occhi Ve₀₂ Ve₀₄ 11 la beata fronte Ve₀₂ Ve₀₄

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Quando Raffello (*l'ANGEL terrestre* 1) volle ritrarre l'angelica bellezza del volto della Vergine, ascese al cielo per ottenerne i colori più rari (1-4): il sole e le stelle gli offrirono *l'oro de' biondi ... crini* 6, gli spiriti più prossimi a Dio *la luce e 'l foco* per i *begli occhi* 8, l'aurora il rosso acceso (*l'ostro schietto* 9), la Via Lattea (il *bel calle stellato* 10) il bianco; e finalmente l'artista conferì al *dolce riso* 12 il colore del ciel sereno orientale, e all'immagine tutta della Vergine *aria di vita* 13, racchiudendo così *in poca tela il Paradiso* 14.

Ripropono il *tópos*, assai frequente e già antico, dell'artista che traseglie i materiali più rari per la propria opera.

Negli inventari di Matteo di Capua principe di Conca sono elencate tre Madonne di Raffaello: c. 78r (ripreso alle cc. 336v, 465v): «Uno quadro di mano di Raffaello da Urbino di una Madonna con un Christo in braccia, con sanct'Anna, et sancto Gioanne Battista a sedere et una altra sancta, sopra tavola, alto onze settanta quattro et largo cinquanta otto, ad oglio»; c. 78v (ripreso alle cc. 336v, 465v): «Uno tondo di mano di Raffaello d'una Madonna con un Christo in braccio e sancto Gioanni, sopra tavola di diametro onze 36, ad oglio»; c. 78v (ripreso alle cc. 336v, 465v): «Un quadro di mano di Raffaello d'una Madonna con un Chri-

sto, un sancto Gioanne, un sancto Giosepe, et una serva che porta un paio di tortore in un canestro, sopra tavola, alto onze 35 et largo 28 ad oglio». La prima è stata identificata come replica della raffaellesca *Madonna dell'Impannata*, dal 1589 collocata nella Tribuna degli Uffizi (ZEZZA 2019, pp. 161-162; ZEZZA 2020a, pp. 100-101; FONTANA 2020, pp. 323-324).

Per Raffaello v. anche 90, 132 e 136, 139, 327 (e 138 per attribuzioni registrate nell'apparato).

Nel medesimo soggetto

O più ch'altra leggiadra agli occhi miei, sacra, felice, angelica sembianza, in cui tanto oltra il ver l'ombra s'avanza, che 'n terra vivi e pur mortal non sei!	4
Deh, qual terrena man formar colei, ch'al suo Fattor diè forma, ebbe possanza? O qual volò sovr'ogni umana usanza ingegno, ove l'esempio era di lei?	8
Già non potea, se non chi 'l vero aspetto vide lassuso in ciel, forma simile darti a l'idea di quel divino oggetto.	11
Autor dunque de l'opra alta e gentile fu celeste pittor, puro intelletto, che qual d'ANGELO il nome, ebbe lo stile.	14

Ve₀₂ (I, p. 203), Ve₀₄ (I, p. 203), T (c. 3v), Ve₁₉ (I, p. 76), Ve₂₀ (I, p. 84)

tit. Alla immagine della Beatissima Vergine, fatta dal Correggio, nella galleria del Principe Grande Ammiraglio riportato nel «*Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse*» Ve₀₂ Ve₀₄ [L'attribuzione dell'opera al Correggio è smentita dal riferimento al nome di Raffaello che si ricava dall'ultimo verso] 3 tanto oltra 'l ver Ve₀₂ T, tant'oltra 'l ver Ve₀₄ 11 obietto Ve₀₂ Ve₀₄ 12 dunque] certo T

9 che 'l vero Ve₁₉, ch'il vero Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. *Qual terrena man* 5 ebbe potere di dar forma a colei che diede forma al proprio Creatore (5-6) e la cui *angelica sembianza* 2 dichiara la propria natura divina, ancorché vivente in terra (4)? E *qual ... ingegno* 7-8 ottenne di prenderne *l'esempio* 8 nel cielo, dove solo era possibile trovare *forma* 10 adeguata all'*idea* del *divino oggetto* 11? Fu invero *celeste pittor, puro intelletto* 13, con nome e stilo d'ANGELO 14.

Come già in 134 e 135, motivo dominante è la ricerca del modello nella sfera celeste, oltre la realtà fisica.

Per l'attribuzione a Raffaello v. 135. Benché l'attribuzione al Correggio in *Rime* 1602, *Rime* 1604 e nel ms. T sia implicitamente smentita dall'allusione in chiusa al nome di Raffaello (*che qual d'ANGELO il nome, ebbe lo stile* 14), negli inventari del principe di Conca sono presenti due quadri del Correggio sul soggetto della Vergine (v. 113).

Per Raffaello v. anche 90, 132, 135 e 139, 327 (e 138 per attribuzioni registrate nell'apparato).

*La Vergine presso la croce
del Parmigianino*

Pendente qui dal tuo figliuol che pende, Vergin bella, ti veggio, e 'l tuo lamento con gli occhi ascolto, e 'l duol ne l'alma sento, che 'nsensibile e finta ancor t'offende.	4
Te da la croce, ove le braccia ei stende, chiama nel muto lin, tra vivo e spento; e mentre te tormenta il suo tormento, me di pietà la tua pietate accende.	8
O viva imago, anzi vital, ben hai forma preso non pur, ma spirto e core da tal, cui pregio eterno in cambio dai.	11
E se non senti, il senso è dal dolore vinto; e se 'l piè non movi e ferma stai, te partir dal tuo ben non soffre Amore.	14

Ve₀₂ (I, p. 203), Ve₀₄ (I, p. 203), T (c. 2v), Ve₁₉ (I, p. 76), Ve₂₀ (I, p. 85)

tit. Loda una dipintura della Vergine stante presso la Croce, opera del Parmigiano, ch'è nella detta galleria riportato nel «*Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse*» Ve₀₂ Ve₀₄; La] om. T 14 del tuo ben Ve₀₂ Ve₀₄

tit. Parmegianino Ve₂₀

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Della Vergine che partecipa della pena del figlio in croce (*Pendente qui dal tuo figliuol che pende* 1) il poeta avverte il *lamento* 2 e il *duol* 3 che la scuote nella figura, ancorché questa sia *'nsensibil e finta* 4. Il figlio, *tra vivo e spento* 6, la invoca dal *muto lin* 6; il suo tormento è il tormento di lei, e la pietà di lei *accende* 8 quella del poeta. Con la *forma* il pittore le ha dato *spirto e core* 10, e lei gli dona *pregio eterno in cambio* 11: se è insensibile, è perché il dolore vince i sensi; se rimane ferma, è perché Amore non le consente di lasciare il suo bene (12-14).

Di Francesco Mazzola detto il Parmigianino (Parma 1503 - Casalmaggiore 1540) negli inventari di Matteo di Capua principe di Conca è registrato a c. 79r (ripreso alle cc. 337v, 465r) «Un quadro di mano del Parmigiano d'un Crocifisso con una Madalena a piedi e la Madonna d'una parte e sancto Gioanni dal altra, sopra tavola, alto onze 23 e largo 16, ad oglio» (ZEZZA 2020, p. 645; CARUSO 2020, p. 493).

Madalena piangente
di Luca Cangiasi

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

Oh 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

Oh 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 -. 14

Ve₀₂ (I, p. 204), Ve₀₄ (I, p. 204), T (c. 7r), Ve₁₉ (I, p. 77), Ve₂₀ (I, p. 85)

tit. Per una immagine di Madalena piagne(n)te, opera di Luca da Genoua, laquale si ritroua appo il Signor Horatio Gratiani, cortesissimo, & uertuosissimo gentilhuomo *riportato nel «Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse»* Ve₀₂, Per una immagine di Madalena piangente, opera di Luca da Genoua *riportato nel «Racconto di tutte le Rime della Prima parte et degli argomenti di esse»* Ve₀₄, Madalena piangente di Raffaello T 3 Finta è costei, ma con sì nobil'arte Ve₀₂ Ve₀₄ T 6 dov'è] là 'u'è Ve₀₂ Ve₀₄ 9 e languida, e vivace] languida e viuace Ve₀₂ Ve₀₄ T 10 Oue Ve₀₂ Ve₀₄ T

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. La magistrale finzione pittorica è tale che di gran lunga l'esser è vinto dal *parer* 4: gli occhi della Maddalena sono rivolti al cielo, *dov'è di lei la miglior parte* 6, mentre le *chiome ... sciolte* 7 ancora seducono chi spasimò per lei. [I]n *atto e languida e vivace* 9, sopperisce con lo sguardo alla lingua muta, sicché *e parla, e tace* 11; e par che riconosca di aver avuto *spirto e vita* 12 dal pittore, ma di aver tuttavia consentito che *l'anima fugace* 13 seguisse il suo Signore.

Nel ms. T il quadro è attribuito a Raffaello, forse per erronea assimilazione al raffaellesco 139 (v.), trascritto anche in T di seguito a 138 sulla stessa c. 7r. SUIDA MANNING - SUIDA 1958, p. 82 lo dà erroneamente come appartenuto a Gio. Carlo Doria. Sul soggetto v. MAGNANI 1995, pp. 192 e 208, fig. 211 e la scheda del medesimo presso BOCCARDO *et al.* 2007, cat. 41. Pieri-Ruffino 2005, cat. 37 pubblicano una tela in collezione privata genovese. Per una lettura del sonetto mariniano in rapporto alla Maddalena di Vienna, Kunsthistorisches

TAV. XXXI

Museum, cfr. HEINZ 1971. Nessuna delle numerose versioni oggi note pare riconducibile alla tela già del Graziani. Espressioni come le *chiome ... sciolte e sparte 7, languida e vivace 9* suggeriscono una Maddalena seducente, non dissimile da quella attribuita a Cambiaso già in collezione Affronti Marchetti [FIG. 138]. L'Orazio Graziani indicato in *Rime* 1602 come possessore del dipinto appare ascrivito agli Umoristi nel 1608 (MAYLENDER 1926-1930, V, p. 377). Notaio di professione, è forse il medesimo ricordato nell'elenco degli «Antecessori nell'Offitio della Corte di Borgo» nella *Relatione della Corte di Roma* di Girolamo Lunadoro, Bracciano, Andrea Fei, 1645, p. 373 (l'elenco è assente nella *princeps* del 1635 e nell'ed. 1640), e pare essere l'«Horatio Gratiani» che nel 1604 intervenne in un processo romano di adulterio *cum consensu viri* in qualità di assistente legale dell'imputata Lidia Mercadante e della madre Olimpia (COHEN 2016). Non risulta che fosse membro della famiglia Graziani di Sansepolcro, il cui più noto esponente, Antonio Maria Graziani vescovo di Amelia, fu illustre diplomatico e protettore delle arti (cortese segnalazione di Massimo Moretti).

Per Cambiaso v. anche 99, 102, 110, 122 e 405.



FIG. 138

*Madalena piangente
di Raffaello da Urbino*

Langue dal su' Amor lunge afflitta e sola,
 o Dio, con qual dolor, con quai sospiri
 la bella peccatrice, e i suoi martiri
 sol con la speme e con la fé consola. 4
 Al ciel intanto, ov'è il suo ben, sen vola,
 l'ali spiegando ai rapidi desiri,
 e gli occhi torce in sì pietosi giri,
 ch'ogni cor seco tragge, ogni alma invola. 8
 O d'Urbino e d'Italia eterno onore,
 tua sol è l'opra; a la tua man s'ascriva,
 ch'esprima anco i pensier muto colore. 11
 E se costei non parla e non è viva,
 colpa d'Arte non già, colpa è d'Amore,
 che per dar l'alma altrui d'alma l'ha priva. 14

Ve₀₂ (I, p. 204), Ve₀₄ (I, p. 204), T (c. 7r), Ve₁₉ (I, p. 77), Ve₂₀ (I, p. 86)

tit. Per una immagine di Madalena dipi(n)ta da Titiano, laquale è nella galleria del Principe Grande Ammiraglio Ve₀₂ Ve₀₄, Nel medesimo soggetto T [In T il sonetto segue 138, nell'autografo dedicato a un'opera di Raffaello; va senz'altro scartata l'attribuzione a Tiziano di Ve₀₂ Ve₀₄, smentita dall'apostrofe all'artista di Urbino che apre la prima terzina] 2 quai] qua' Ve₀₂ Ve₀₄ 4 dopo la congiunzione e due lettere cassate: la prima è una s-, l'altra è illeggibile (forse una -u o una -o) T 5 ou'è 'l suo ben Ve₀₂ Ve₀₄ T (forse in prima stesura bel, con -n poi rifatta su -l, di cui è cancellata l'asta con vistosi tratti orizzontali e verticali T) 10 solo Ve₀₂ Ve₀₄ 14 altrui] a lui Ve₀₂ Ve₀₄, alui con un trattino verticale tra la -l- e la -u-, seguito da un puntino appena sotto la -i (forse alui → altrui) T

Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Soffre la Maddalena distante dal suo Amore divino, uniche sue consolazioni la speranza e la fede (1-4), e mentre sale al cielo il suo sguardo ancora seduce cuori e anime (5-8). La mano che la ritrasse può solo esser quella di Raffaello (*O d'Urbino e d'Italia eterno onore* 9), capace di esprimere con il *muto colore* 11 anche i pensieri (cfr. 85 8). Né è colpa dell'Arte se l'immagine non parla e non vive: Amore, nel donare l'anima sua a Cristo (*altrui* 14), dell'anima l'ha privata.

L'immagine della Maddalena ritratta in quotidiana asceti spirituale è trädita dalla *Legenda aurea*, ed. Maggioni 2007, cap. XCVI.

Negli inventari di Matteo di Capua principe di Conca è registrato a c. 78v (ripreso alle cc. 337r, 465v) «Un quadro di mano di Raffaello d'una Madalena che tiene il vaso di alabastro in mano vestita alla contadinesca con una ghirlanda in fronte, sopra tavola, alto onze 21 e

largo vinti et meza, ad oglio». Di una Maddalena copia di una del Perugino, riapparsa nel 2023 con dubbia attribuzione a Raffello, molto si è discusso in tempi recenti; una copia antica della Maddalena del Perugino è a Roma, Galleria Borghese, già presente nell'inventario Borghese del 1693 (DELLA PERGOLA 1964-1965, p. 202): si tratta ad ogni modo di ritratti a mezzo busto che non corrispondono né al testo del sonetto, né alla descrizione dell'inventario Conca.

Per Raffaello v. anche **90**, **132**, **135**, **136** e **327** (e **138** per attribuzioni registrate nell'apparato).

140

*Madalena
di Tiziano*

- I Questa, che 'n atto supplice e pentita
sé stessa affligge in solitaria cella
e de la prima età fresca e fiorita
piagne le colpe, in un dolente e bella,
imago è di colei, che già gradita
fu del Signor seguace e cara ancella,
e quanto pria del folle mondo errante,
tanto poscia di Cristo amata amante.
- II Ecco come con lui si lagna, e come
del volto irriga il pallidetto aprile,
e deposte del cor l'antiche some
geme in sembante languido et umile;
e fanno inculte le cadenti chiome
agl'ignudi alabastri aureo monile:
le chiome, ond'altrui già, sé stessa or lega,
già col mondo, or col cielo; e piagne, e prega.
- III Felice donna e fortunata a pieno,
cui di falso piacer già sazia e schiva,
di là 've altrui lusinga Amor terreno
e più l'anime alletta esca lasciva,
qual tradito augelletto al ciel sereno
o qual cerva trafitta a l'onda viva,
umilmente al Redentore a lato
così per tempo ricovrar fu dato.
- IV Tu, del senso sprezzando ingordo e vano
i fugaci dilette e i lunghi affanni,
campar del mondo adulator insano
da l'insidie sapesti e dagl'inganni;
e 'n questo de la vita ampio oceano,
in su 'l fior giovenil de' più verdi anni,
trovasti al fragil legno, e quasi absorto
da l'umane tempeste, il polo e 'l porto.

- V Cangiasti (oh pensier saggio, oh santa voglia)
 con vil antro selvaggio il ricco tetto,
 con grossa, roza e lacerata spoglia
 il bisso prezioso e l'ostro eletto.
 T'è bevanda il ruscel, cibo la foglia,
 son sassi e spine il tuo pregiato letto,
 che fan del corpo tuo battuto e stanco
 e guanciali al bel volto, e piume al fianco.
- VI Oh come bella a la solinga grotta,
 poverella romita, entro ti stai.
 Oh come chiara, ove più quivi annotta,
 l'ombra rallumi co' celesti rai.
 Oh come dolce in flebil voce e rotta
 a ragionar col sommo Amor ti stai.
 Sì vivi espressi son gli atti e i lamenti,
 ch'io vi scorgo i pensier, n'odo gli accenti.
- VII Occhi, per cui d'amor tant'alme e tante
 pianser sovente e mille cori e mille,
 voi, voi, piangendo appo le sacre piante
 dolci versaste e dolorose stille.
 Voi, che già fuste a lunga schiera amante
 ministri sol di fiamme e di faville,
 voi, voi, disciolto in tepid'onde il gelo
 bagnaste in terra (oh meraviglia) il cielo.
- VIII Beato pianto, avventurose e belle
 lagrime, a lei cagion d'eterno riso,
 non così 'l mar di perle, il ciel di stelle
 s'orna, come di voi s'orna il bel viso.
 Perdon l'acque de l'Ermo e perdon quelle,
 appo voi, ch'hanno il fonte in Paradiso,
 che tra 'l bel volto sparse e 'l crin celeste
 rive di fiori e letto d'oro aveste.
- IX Fur vivi specchi in cui l'alma si scerse
 i vostri puri e flebili cristalli,
 e vide allor che 'n voi sé stessa asperse
 de' suoi sì lunghi error gli obliqui calli,

là dove quasi in pelago sommerse
 i gravi troppo e vergognosi falli,
 quando a lavar que' santi piè vi sciolse,
 e fur le chiome il velo, onde gli avolse.

X Chiome, che sciolte in preziosa pioggia
 su le rose ondeggiate e su le brine,
 beate, o voi, che 'n disusata foggia,
 incomposte e neglette e sparse e chine,
 quell'altezza appressaste ove non poggia
 di Berenice il favoloso crine.
 Ceda a voi l'ambra e l'or, poscia che sole
 quel piè toccaste, a cui soggiace il sole.

XI Bocca, ove 'l cielo il nettar suo ripose
 tra vive perle e bei rubini ardenti,
 e tra vermiglie et odorate rose,
 per ferir l'alme altrui, spine pungenti:
 felice e te, ch'alte dolcezze ascose
 traesti da que' piè puri innocenti,
 che tra nodi d'Amor saldi e tenaci
 avezzar le tue labra ai casti baci.

XII Candida man, che già maestra impura
 fosti d'immondi studi e d'artifici,
 per accrescer le pompe e di Natura
 le malnate bellezze allettatrici;
 ahi, con che dolce affettuosa cura,
 larga ministra di pietosi uffici,
 come dianzi de' vaghi affanno e pena,
 fosti de l'uman Dio laccio e catena.

XIII Terso alabastro, che talor solevi
 sparger di molli e peregrini odori
 di quelle membra l'animate nevi,
 esca aggiungendo a' scelerati ardori,
 se già lor tanto di candor cedevi
 dando a la bella mano i primi onori,
 ceder devi anco al santo odor natio,
 ond'ella innamorò gli angeli e Dio.

XIV Ma ceda la Natura e ceda il vero
 a quel che dotto artefice ne finisce,
 che qual l'avea ne l'alma e nel pensiero
 tal bella e viva ancor qui la dipinse.
 Oh celeste sembianza, oh magistero,
 ove ne l'opra sua sé stesso ei vinse,
 fregio eterno de' lini e de le carte,
 meraviglia del mondo, onor de l'Arte.

N (cc. 27r-29v), Ve₀₂ (II, pp. 201-205), Ve₀₄ (II, pp. 186-190), Ve₁₉ (I, pp. 78-82), Ve₂₀ (I, pp. 86-91)
tit. Stanze. Per una immagine di Maddalena di mano di Titiano Ve₀₂ Ve₀₄ **I 2** afflige Ve₀₂ Ve₀₄ **III 6** E qual Ve₀₂ Ve₀₄ **III 7** Redentor Ve₀₂ Ve₀₄ **IV 3** adulator profano Ve₀₂ Ve₀₄ **V 2** e seluaggio Ve₀₂ Ve₀₄ **V 3** e roza Ve₀₂ Ve₀₄ **VI 4** rallumi] sereni Ve₀₂ Ve₀₄ **VII 3** appo] in sù Ve₀₂ Ve₀₄ **X 3** o voi] voi Ve₀₂ Ve₀₄ **XI 4** Per piagar Ve₀₂ Ve₀₄ **XI 5** e te] te Ve₀₂ **XI 7** frà nodi Ve₀₂ Ve₀₄ **XIII 4** scelerati amori Ve₀₂ Ve₀₄ **XIV 4** depinse Ve₀₄

X 5 apprestate Ve₁₉

tit. Stanze di Gio: Batt(ist)a Marino | Sopra la Maddalena di Titiano N **I 1** in supplice atto, e in se romita N **I 8** amica amante N **II 7** ond'altri, hor se medesma lega N **III 1** O nobil donna, e fortunata appieno N **III 8** fu (grato)[dato] con grato *cassato* e dato *aggiunto sul rigo* N **IV 3** adulator profano N **V 1-8** om. N **VI 1-8** om. N **VII 8** (Regnaste)[Bagnaste]... (in)[il] cielo con Regnaste e in *cassati* e Bagnaste e il *inseriti in interlinea* N **VIII 2** (viso)[riso] con viso *cassato* e riso *aggiunto sul rigo* N **IX 5** in pelago] un pelago N **IX 7** vi sciolse] disciolse N **X 2** ondeggiate] scherzate N **X 6** il fortunato crine N **X 7** a noi N **XI 4** Per piagar N **XI 5** e te] te N; ch'altre N **XII 7** Oue dianzi N **XIII 1** Sacro alabastro N **XIII 7-8** a quell'odor che spira | Dagl'occhi ch'amor santo hor moue e gira N

Ottave: ABABABCC. I. La bella che, in atto di penitenza, è ritratta mentre piange le colpe del passato, fu seguace e ancella di Cristo, tanto amante di lui quanto prima era stata del *folle mondo errante* 7. II. Libera ormai dalle antiche colpe (*some* 3) gli chiede umilmente perdono, con le bionde chiome incolte sciolte come preziosi monili sulla bianca pelle (*ignudi alabastri* 6), chiome con cui già sedusse e legò a sé altri nel mondo, e ora lega sé stessa al cielo, e *piagne, e prega* 8. III. *Felice donna e fortunata* 1, cui fu dato di non cedere più alle lusinghe traditrici dell'amor terreno – come uccellino colpito in volo *al ciel sereno* 5 o come *cerva trafitta* 6 mentre si accostava al ruscello (*a l'onda viva* 6) – e di salvarsi accanto al Redentore. IV. Seppe sprezzare *diletti e affanni* 2 dei sensi e scampare alle *insidie* e agli *inganni* 4 del mondo, e finalmente trovare la stella e il riparo (*il polo e 'l porto* 8) al proprio *fragil legno* 7. V. Lasciò gli agi di una ricca casa e le vesti sfarzose per un *vil antro selvaggio* 2 e una rozza pelle (*spoglia* 3), dissetandosi al ruscello, cibandosi di foglie, dormendo su aspri giacigli. VI. La sua nuova bellezza illumina di raggi celesti la grotta del romitaggio, mentre ella sommessamente ragiona *col sommo Amor* 6 e sembra palesare i propri pensieri (cfr. 85 8; 139 11) e far udire la propria voce. VII. Gli occhi, poi che ebbero fatto piangere migliaia di cuori, versarono lacrime sui piedi santi, e poi che ebbero lanciato *fiamme e ... faville* 6 a schiere di amanti, sciolsero il proprio gelo in *tepid'onde* 7 che bagnarono – mirabile a dirsi – il cielo in terra. VIII. Non adornano il mare le perle, o il cielo le stelle, così come il pianto adorna il suo bel viso; le acque dell'Ermo (fiume dell'Anatolia, v. sotto) e dei fonti

paradisiaci sono vinte dalle lacrime che scorrono su quel volto e su quelle chiome come un fiume fra *rive di fiori* e su un *letto d'oro* 8. IX. In quei tersi cristalli l'anima si specchiò e liberò dei passati vizi quando si accinse a lavare i santi piedi di Cristo e ad asciugarli con le chiome. X. Quelle stesse chiome, pur scomposte e trascurate e disciolte in *preziosa pioggia* 1 sulla pelle (*su le rose ... e su le brine* 2), assurgono ad altezze cui non giunge la favolosa chioma di Berenice: non reggono l'ambra e l'oro al loro confronto, poi che ebbero toccato quel santo piede cui è soggetto il sole. XI. La bocca odorosa di nettare celeste, rossa come rubino sul bianco delle perle, e il vermiglio di rosa del volto con *spine pungenti* atte a *ferir l'alme altrui* 4, può dirsi felice (*felice e te* 5) per aver toccato quei santi piedi che la convertirono ai *casti baci* 8. XII. La mano candida, già esperta di artifizi femminili per esaltare le *malnate bellezze allettatrici* 4 e già *affanno e pena* 7 degli amanti (*de' vaghi* 7), incatenò a sé l'*uman Dio* 8 con i propri umili e *pietosi uffici* 6. XIII. La pelle, bianca come [t]erso *alabastro* 1 e come neve viva (3), cosparsa di profumi atti a stimolare gli *ardori* 4 degli amanti, già allora cedeva nel candore alla *bella mano* 6: ceda ora al proprio *santo odor natio* 7 ('il naturale [...] odore di santità', secondo Pieri 1979, II, p. 44; o forse la *fragrantia virtutum*, per cui cfr. 2 Cor 2:15 «quia Christi bonus odor sumus Deo»), che fece innamorare *gli angeli e Dio* 8. XIV. E ceda infine la *Natura e ... il vero* 1 dinanzi all'opera del *dotto artefice* 2, che ritrasse la donna quale la vide nel proprio intimo: opera celeste, magistrale, nella quale l'artista vinse sé stesso. IV. *quasi absorto* 7: 'quasi ghermito'. V. *bisso* 4: 'lino finissimo'; *ostro* 4: 'porpora'. VIII. *l'acque de l'Ermo* 5: fiume dell'Anatolia, di cui Marino ricordava forse l'elegante descrizione in Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II 67-70: «aut quales referunt Baccho sollemnia Nymphae | Maeoniae, quas Hermus alit, ripasque paternas | percurrunt auro madidae; laetatur in antro | amnis et undantem declinat prodigus urnam». IX. *obliqui calli* 4: 'le vie torte (del peccato)'. X. in *preziosa pioggia* 1: ricordo di PETRARCA, *RVF*, XXIII 161-162: «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro | che poi discese in preziosa pioggia».

Il ritratto della Maddalena è composto per accumulo di immagini sensuali della sua vita dissoluta, subito seguite da altre (non meno sensuali) che ne esaltano per contrasto la mutata condotta. Il tratto dalla stanza VII alla stanza XIII è occupato da una *descriptio mulieris* – occhi (VII-IX), chiome (X), bocca (XI), mano (XII), petto (XIII) – con copia di figuranti caratteristici del “canone breve” della poesia lirica.

Non vi è menzione esplicita che il ritratto della Maddalena di Tiziano qui esaltato appartenesse alle collezioni del principe di Conca, se non per l'indicazione erronea relativa a 139 (v. l'apparato) in *Rime* 1602 e *Rime* 1604 «Per una immagine di Madalena dipi(n)ta da Titiano, laquale è nella galeria del Prencipe Grande Ammiraglio», dove il testo rinvia invece inequivocabilmente a Raffaello («O d'Urbino e d'Italia eterno onore», v. 9). Se 140 è dunque estraneo alle collezioni del principe di Conca, è difficile dire quale potesse essere, delle molte copie e repliche d'autore e di bottega, la Maddalena tizianesca celebrata da Marino. Il “tipo Pitti” di Firenze, Galleria Palatina [FIG. 140.1], presenta la donna nuda a mezza figura solo coperta dai lunghi capelli: parrebbe pertanto – come è stato suggerito – il tipo più confacente alla sensuale descrizione mariniana (WETHEY 1969-1975, I, cat. 120; HUMFREY 2007, cat. 255), anche calzante con la *Maddalena* di Cambiaso (138) che riprende il modello tizianesco. Cfr. anche WETHEY 1969-1975, I, cat. 121 per la Maddalena di Milano, Pinacoteca Ambrosiana, già appartenuta al card. Federico Borromeo e descritta nel suo *Museum*, 44: «et insignis praecipue illa Magdalena, cuius tot exempla extant fuso per corpus capillo. In qua sane Tabula illud summopere admirari oportet, quod Artifex ille in ea nuditate potuerit simul honestatem conservare» (BORROMEO, *Museum* ed. Rothwell 2010,

TAV. XXXII



FIG. 140.1



FIG. 140.2

pp. 178-180). Il quadro ora a San Pietroburgo, Ermitage [FIG. 140.2], presenta una Maddalena succintamente vestita; come il San Sebastiano pure all'Ermitage (124), rimase dopo la morte di Tiziano nel veneziano palazzo Barbarigo della Terrazza fino alla metà dell'Ottocento (WETHEY 1969-1975, I, cat. 123; Pieri-Ruffino 2005, cat. 38; HUMFREY 2007, cat. 255), ma non è dato sapere se Marino potesse accedervi durante il soggiorno veneziano del 1601-2 (cfr. 124 per analogo dubbio). Il "tipo Ermitage", con qualche variante ("tipo Escorial"), venne inciso da Cornelis Cort nel 1566 (WETHEY 1969-1975, I, cat. 127). Sull'importanza del lavoro della bottega per la fortuna del tema della Maddalena presso Tiziano cfr. TAGLIAFERRO - AIKEMA *et al.* 2009, pp. 249-259.

Per Tiziano v. anche 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131 e 406 (e l'apparato di 139).

Elenco delle illustrazioni e delle tavole

FAVOLE

- FIG. 1.1. Jacopo Palma il Giovane, *Marte e Venere*, olio su tela, 101 × 150 cm, collezione privata, c. 1620.
- FIG. 1.2. Jacopo Palma il Giovane, *Marte e Venere*, penna e inchiostro marrone su carta, 22,3 × 27,5 cm, Londra, The British Museum, inv. 1862,0809.112, c. 1590.
- FIG. 5.1. Jacopo Palma il Giovane, *Venere e Anchise*, inchiostro su carta, 21 × 33,6 cm, collezione privata, c. 1610.
- FIG. 5.2. Jacopo Palma il Giovane, *Venere e Adone*, olio su tela, 140 × 221 cm, Magonza, Landesmuseum, inv. n. 229, c. 1610 [TAV. I].
- FIG. 8.1. Bernardo Castello, *Narciso*, olio su tela, 65 × 103,5 cm, Roma, Galleria Pallavicini, c. 1600-1610. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.
- FIG. 8.2. Bernardo Castello, *Narciso*, penna e inchiostro su carta turchina, biacca, 21,5 × 15 cm, collezione privata, 1613 [TAV. II].
- FIG. 15. Ludovico Cardi (detto il Cigoli), *Diana ed Endimione*, penna e bistro su carta bianca, 28,5 × 21 cm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 8960 F, c. 1610 [TAV. III].
- FIG. 16.1. Ludovico Carracci, *Salmace ed Ermafrodito*, olio su tela, 114,3 × 151,8 cm, collezione privata, 1602-1604 [TAV. IV].
- FIG. 16.2. Francesco Brizio (attr.), *Salmace ed Ermafrodito*, penna e inchiostro bruno su carta, 26,5 × 18,8 cm, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. RCIN 902224, c. 1610-1615.
- FIG. 18.1. Pieter Paul Rubens, *Meleagro e Atalanta*, olio su tavola, 133,4 × 106,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 44.22, c. 1616 [TAV. V].
- FIG. 18.2. Willelm Panneels (da Pieter Paul Rubens), *Meleagro e Atalanta*, 8,7 × 13,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 51.501.7686, c. 1631.
- FIG. 23.1. Pieter Paul Rubens, *Ero e Leandro*, penna e inchiostro acquerellato su carta, 20,4 × 30,6 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D 4936, c. 1600-1603.
- FIG. 23.2. Pieter Paul Rubens, *Ero e Leandro*, olio su tela, 95,9 × 128 cm, New Haven, The Yale University Art Gallery, inv. 1962.25, c. 1604 [TAV. VI].
- FIG. 25.1. Cavalier d'Arpino, *Trionfo di Galatea*, matita nera e rossa su carta, 22,7 × 16 cm, Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. 2547, c. 1615-20 © image Beaux-arts de Paris [TAV. VIIA].
- FIG. 25.2. Retro [TAV. VIIb].

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI E DELLE TAVOLE

- FIG. 26.1. Agostino Carracci, *Glauco e Scilla* (?), affresco, Roma, Galleria Farnese, c. 1597-1607.
- FIG. 26.2. Annibale Carracci, *Polifemo e Galatea*, affresco, Roma, Galleria Farnese, c. 1597-1607.
- FIG. 32. Andrea Boscoli, *Ratto di Proserpina*, penna, matita nera e acquerello a inchiostro bruno su carta, 124 × 94 cm, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1107, c. 1600-1609. Su concessione del Ministero della Cultura. Proibita la riproduzione.
- FIG. 38. Ludovico Carracci, *Arianna e Bacco*, olio su tela, 105 × 80 cm, Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna, inv. 1906, XIV, 29, 1600-1610 [TAV. VIII].
- FIG. 41. Sinibaldo Scorza, *Apollo pastore con due bovini e cascina*, matita nera, penna e inchiostro su carta bianca, 9 × 13,4 cm, Cracovia, Muzeum Narodowe, inv. MNK XV-Rr.-717.
- FIG. 43. Anonimo Caravaggesco (Valentin de Boulogne?), *La morte di Giacinto*, olio su tela, 132 × 126 cm, Cherbourg-Octeville, Musée d'Art Thomas Henry, c. 1600-1610 [TAV. IX].
- FIG. 52.1. Alessandro Maganza, *Minerva vieta alle Parche di tagliare il filo*, olio su tela, 76,5 × 70,5 cm, collezione privata, c. 1615 [TAV. X].
- FIG. 52.2. Alessandro Maganza, *Pallade e le Parche*, penna e inchiostro bruno acquerellato, matita nera, su carta trasferita su cartone, 22,7 × 20,1 cm, Francoforte, Städel Museum, inv. 4200, 1615-1620.
- FIG. 55. Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, olio su tavola, 60 × 55 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, c. 1598 [TAV. XI]. Su concessione del Ministero della Cultura. Proibita la riproduzione.
- FIG. 65.1. Sinibaldo Scorza, *Orfeo incanta gli animali*, olio su tela, 73 × 97,5 cm, Genova, collezione privata, c. 1620. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.
- FIG. 65.2. Antonio Tempesta, *Orfeo incanta gli animali*, stampa, 32,4 × 43,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-B-OB-37.764(R), c. 1600-1604.
- FIG. 67. Giovan Battista Paggi, *Orfeo ed Euridice*, penna e inchiostro, 8,7 × 7,4 cm (12,8 × 11,2 cm con controfondo), Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. D 2014, ultimo decennio del Cinquecento (?).
- FIG. 73. Antonio Tempesta, *Lotta tra Centauri e Lapiti*, olio su rame, 35 × 42 cm, Firenze, mercato antiquario, c. 1590-1600 [TAV. XII].
- FIG. 74.1. Cavalier d'Arpino, *La Fama*, matita rossa e nera, rilevature in biacca su carta marrone, 25 × 15,9 cm, New York, The Metropolitan Museum, c. 1590 [TAV. XIII].
- FIG. 74.2. Cavalier d'Arpino, *La Fama*, Viterbo (Bagnaia), affresco Villa Lante, Palazzina Montalto, 1613-1615.

ISTORIE

- FIG. 84. Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tela, 139 × 116 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1912 n. 96, 1610-1612 [TAV. XIV].

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI E DELLE TAVOLE

- FIG. 85. Cavalier d'Arpino, *Jaël uccide Sisara*, affresco, Frascati, Villa Aldobrandini, 1602-1603 [TAV. XV].
- FIG. 86. Cavalier d'Arpino, *David uccide Golia*, affresco, Frascati, Villa Aldobrandini, 1602-1603 [TAV. XVI].
- FIG. 87. Guido Reni, *David con la testa di Golia*, olio su tela, 228 × 163 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1177, 1630-1631 © Musées d'Orléans / Christophe Camus [TAV. XVII].
- FIG. 90. Agostino Carracci, *Tobia con l'arcangelo Raffaele*, incisione (II stato) da Raffaellino da Reggio, 40,6 × 28,7 cm, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, 1581 [TAV. XVIII].
- FIG. 91. Domenico Cresti (detto il Passignano), *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre*, olio su tela, già Roma, Collezione Barberini, ubicazione ignota. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.
- FIG. 96.1. Giovan Battista Paggi, *Sansone e Dalila*, penna e inchiostro bruno su carta, 13,2 × 10,5 cm, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. D 1416, ultimo decennio del Cinquecento (?).
- FIG. 96.2. Giovan Battista Paggi, *Sansone e Dalila*, olio su tela, 164 × 132 cm, Salamanca, Palacio de Monterrey, Colección Casa de Alba, inv. P314, 1591 [TAV. XIX].
- FIG. 100.1. Guido Reni, *Strage degli Innocenti*, olio su tela, 268 × 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 439, 1611, foto su concessione del Ministero della Cultura-Musei Nazionali di Bologna [TAV. XX].
- FIG. 100.2. Giovan Battista Paggi, *Strage degli Innocenti*, fotografia del 1983 (olio su tela, già Eboli, Villa Doria d'Angri, 1604, oggi smembrata).
- FIG. 100.3. 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. XXI].
- FIG. 101. Paolo Caliari (detto il Veronese), *Cristo e la vedova di Nain*, olio su tela, 102 × 136 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_52, c. 1565-1570 [TAV. XXII].
- FIG. 102. Luca Cambiaso, *Cristo alla colonna*, olio su tela, 171 × 130 cm, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, inv. PB 2070, c. 1570-1580 [TAV. XXIII].
- FIG. 103. Giovanni Baglione, *Ecce Homo*, olio su tela, 159 × 115 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 321, 1606 [TAV. XXIV].
- FIG. 105. Jacopo Palma il Giovane, *Pietà con tre angeli*, olio su lavagna, 45 × 65 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, c. 1590 [TAV. XXV].
- FIG. 109. Camillo Procaccini, *San Francesco riceve le stigmate*, incisione, 51 × 33,8 cm, Londra, The British Museum, inv. U.5.133, 1593 [TAV. XXVI].
- FIG. 111. Cavalier d'Arpino, *San Giorgio uccide il drago*, olio su lavagna, 51 × 40 cm, Zagabria, Strossmayerova Galerija Starih Majstora, inv. br. SG-103, c. 1600.
- FIG. 112. Bernardo Castello, *San Cristoforo*, olio su tela, 117,5 × 90,5 cm, Genova, collezione privata, c. 1628-1629 (passato per Christie's nel 1982).
- FIG. 113. Antonio Allegri (detto il Correggio), *Madonna del latte*, olio su tavola, 68,5 × 56,8 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 55, 1523-1524 [TAV. XXVII].

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI E DELLE TAVOLE

- FIG. 118. Antonio Allegri (detto il Correggio), *Testa di Cristo*, olio su tavola, 28,6 × 23,5 cm, Los Angeles, Paul Getty Museum, inv. 94.PB.74, 1525-1530.
- FIG. 123. Giovanni Contarini, *Santa Caterina d'Alessandria*, olio su tela, 153 × 136 cm, mercato antiquario (immagine: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini), c. 1600-1604.
- FIG. 124.1. Tiziano Vecellio (attr.), *San Sebastiano*, olio su tela, 73 × 28,3 cm, collezione privata, c. 1520-1530 [TAV. XXVIII].
- FIG. 124.2. Tiziano Vecellio, *San Sebastiano*, olio su tela, 212 × 116 cm, San Pietroburgo, Ermitage, inv. 191, 1570-1572.
- FIG. 133. Sebastiano del Piombo, *Cristo portacroce*, olio su tela, 121 × 100 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000345, c. 1516 [TAV. XXIX].
- FIG. 134. Domenico Beccafumi (detto il Mecherino), *Sacra Famiglia con San Giovannino e il donatore*, tempera su tavola, 80 cm, Firenze, Fondazione Horne, inv. 6532, 1533-1535 [TAV. XXX].
- FIG. 138. Luca Cambiaso, *Maddalena penitente*, olio su tela, 172,5 × 114 cm, collezione privata (già collezione Affronti-Marchetti, Savona), c. 1566 [TAV. XXXI].
- FIG. 140.1. Tiziano Vecellio, *Maddalena penitente*, olio su tavola, 84 × 69 cm, Firenze, Galleria Palatina, inv. 67, 1533 [TAV. XXXII]. Su concessione del Ministero della Cultura. Proibita la riproduzione.
- FIG. 140.2. Tiziano Vecellio, *Maddalena penitente*, olio su tavola, 119 × 98 cm, San Pietroburgo, Ermitage, inv. 117, 1561-1565.

Tavole



TAV. I Jacopo Palma il Giovane, *Venere e Adone*, c. 1610 [FIG. 5.2]



TAV. II Bernardo Castello, *Narciso*, 1613 [FIG. 8.2]



TAV. III Ludovico Cardi (detto il Cigoli), *Diana ed Endimione*, c. 1610 [FIG. 15]



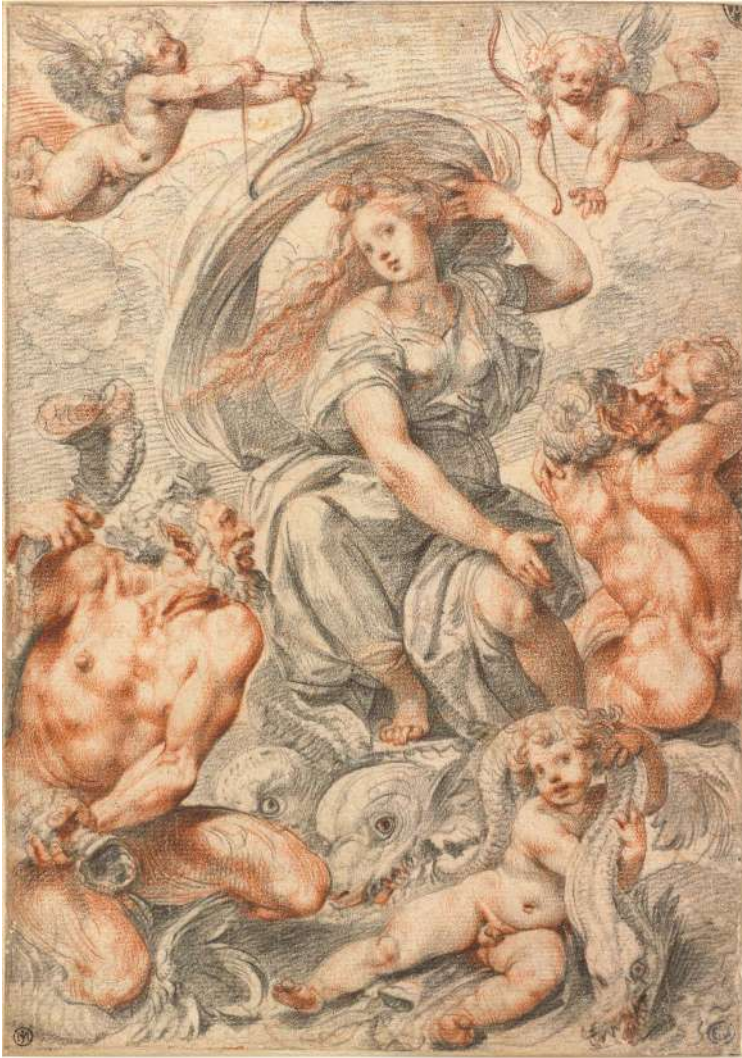
TAV. IV Ludovico Carracci, *Salmace ed Ermafrodito*, 1602-1604 [FIG. 16.1]



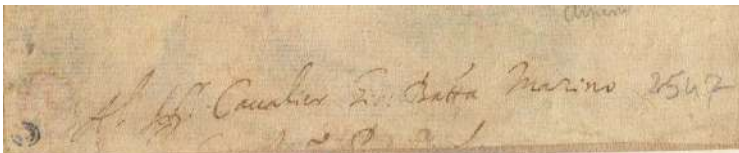
TAV. V Pieter Paul Rubens, *Meleagro e Atalanta*, c. 1616 [FIG.18.1]



TAV. VI Pieter Paul Rubens, *Ero e Leandro*, c. 1604 [FIG. 23.2]



TAV. VIIa Cavalier d'Arpino, *Trionfo di Galatea*, c. 1615-20 [FIG. 25.1]



TAV. VIIb Cavalier d'Arpino, *Trionfo di Galatea*, c. 1615-20,
retro, margine inferiore del foglio [FIG. 25.2]



TAV. VIII Ludovico Carracci, *Arianna e Bacco*, 1600-1610 [FIG. 38]



TAV. IX Anonimo Caravaggesco (Valentin de Boulogne?), *La morte di Giacinto*,
c. 1600-1610 [FIG. 43]



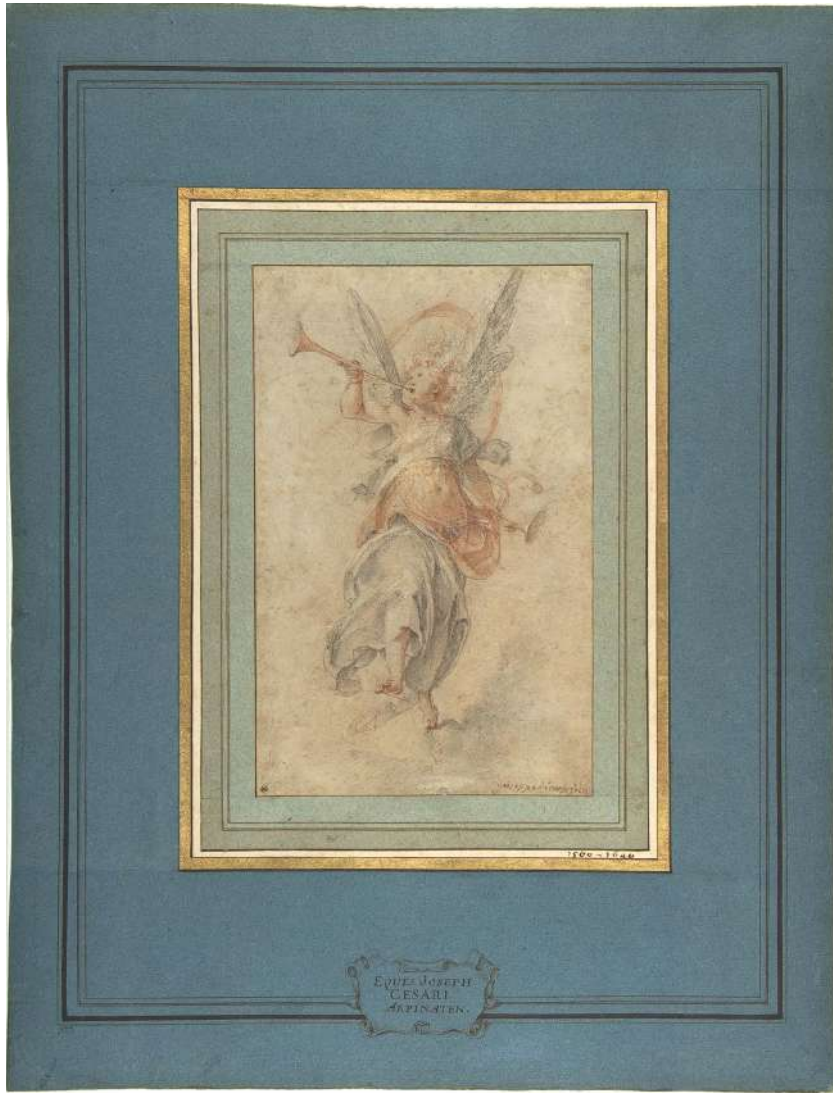
TAV. X Alessandro Maganza, *Minerva vieta alle Parche di tagliare il filo*, c. 1615 [FIG. 52.1]



TAV. XI Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, c. 1598 [FIG. 55]



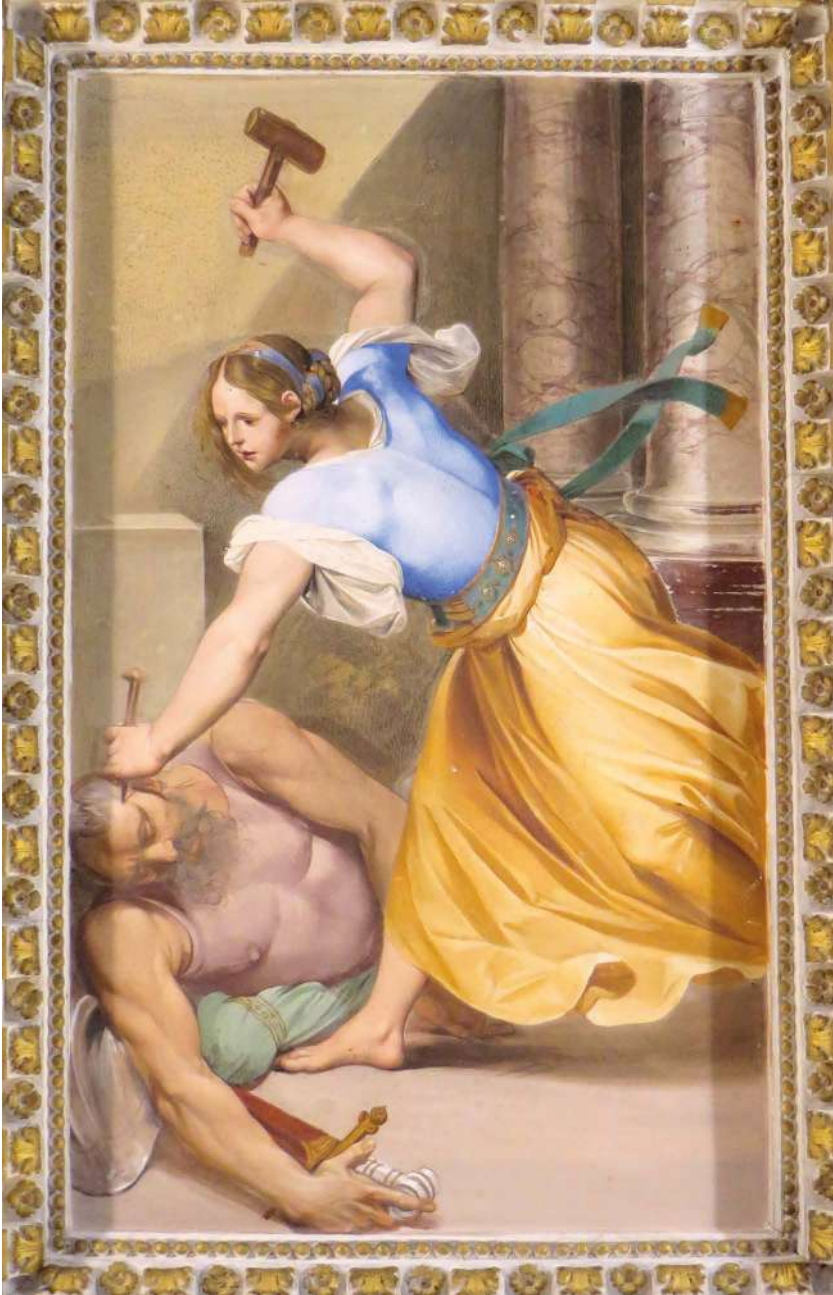
TAV. XII Antonio Tempesta, *Lotta tra Centauri e Lapiti*, c. 1590-1600 [FIG. 73]



TAV. XIII Cavalier d'Arpino, *La Fama*, c. 1590 [FIG. 74.1]



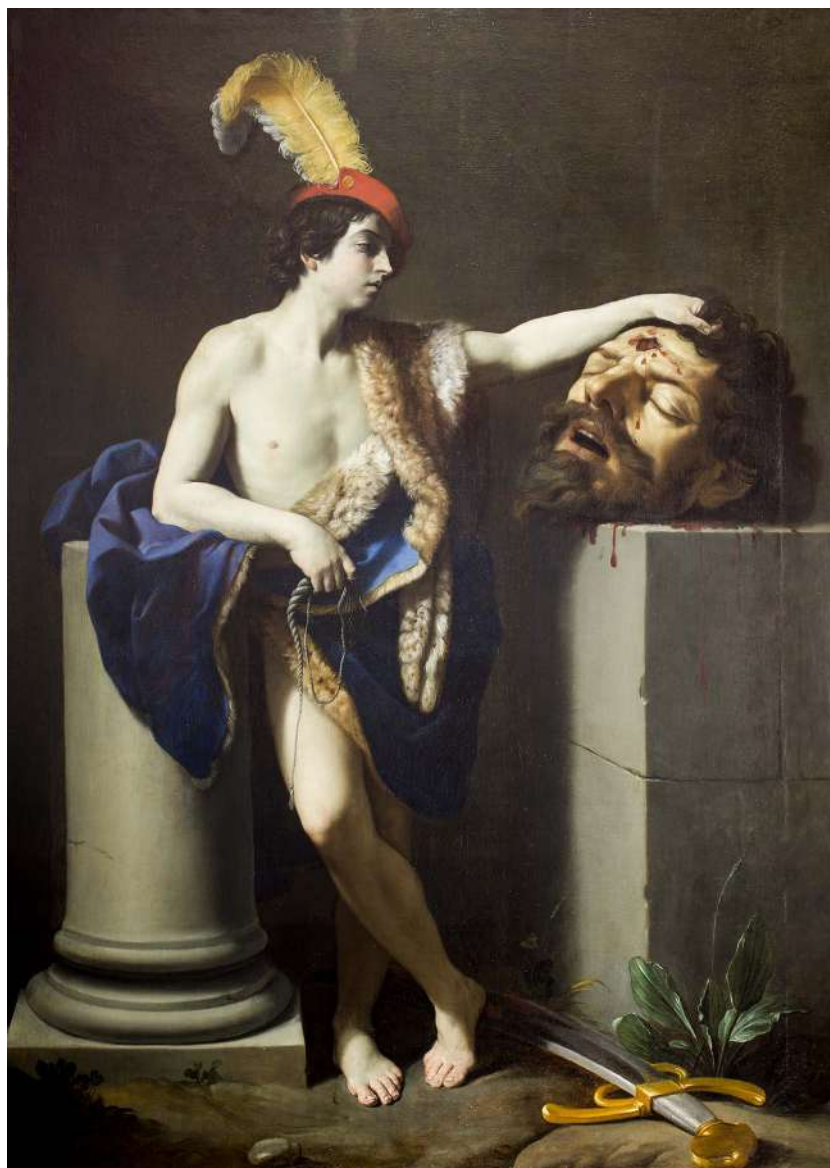
TAV. XIV Cristofano Allori, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1610-1612 [FIG. 84]



TAV. XV Cavalier d'Arpino, *Jael uccide Sisara*, 1602-1603 [FIG. 85]



TAV. XVI Cavalier d'Arpino, *David uccide Golia*, 1602-1603 [FIG. 86]



TAV. XVII Guido Reni, *David con la testa di Golia*, 1630-1631 [FIG. 87]



TAV. XVIII Agostino Carracci, *Tobia con l'arcangelo Raffaele*, 1581 [FIG. 90]



TAV. XIX Giovan Battista Paggi, *Sansone e Dalila*, 1591 [FIG. 96.2]



TAV. XX Guido Reni, *Strage degli Innocenti*, 1611 [FIG. 100.1]



TAV. XXI Giovan Battista Paggi, *Strage degli Innocenti* (frammento), 1604 [FIG. 100.3]



TAV. XXII Paolo Caliari (detto il Veronese), *Cristo e la vedova di Nain*, c. 1565-1570 [FIG. 101]



TAV. XXIII Luca Cambiaso, *Cristo alla colonna*, c. 1570-1580 [FIG. 102]



TAV. XXIV Giovanni Baglione, *Ecce Homo*, 1606 [FIG. 103]



TAV. XXV Jacopo Palma il Giovane, *Pietà con tre angeli*, c. 1590 [FIG. 105]



TAV. XXVI Camillo Procaccini, *San Francesco riceve le stimate*, 1593 [FIG. 109]



TAV. XXVII Antonio Allegri (detto il Correggio), *Madonna del latte*, 1523-1524 [FIG. 113]



TAV. XXVIII Tiziano Vecellio (attr.), *San Sebastiano*, c. 1520-1530 [FIG. 124.1]



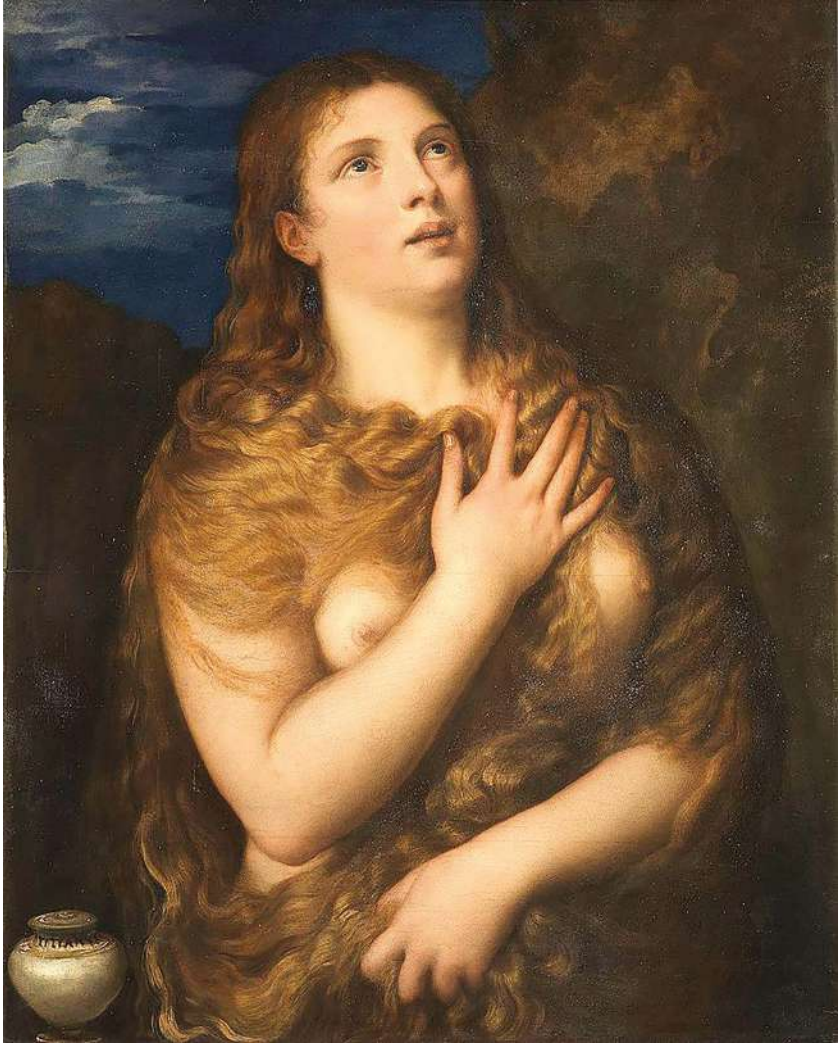
TAV. XXIX Sebastiano del Piombo, *Cristo portacroce*, c. 1516 [FIG. 133]



TAV. XXX Domenico Beccafumi (detto il Mecherino),
Sacra Famiglia con San Giovannino e il donatore, 1533-1535 [FIG. 134]



TAV. XXXI Luca Cambiaso, *Maddalena penitente*, 1533 [FIG. 138]



TAV. XXXII Tiziano Vecellio, *Maddalena penitente*, 1533 [FIG. 140.1]

Bibliografia

Opere di Giovan Battista Marino

Galeria

Pieri 1979

La Galeria, a cura di Marzio Pieri, 2 voll., Padova, Liviana.

Pieri-Ruffino 2005

La Galeria, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Rufino, Lavis (TN), La Finestra.

Ad.

Adone, a cura di Emilio Russo, 2 voll., Milano, BUR, 2013.

Ad. ed. Pozzi

L'Adone, a cura di Giovanni Pozzi (e Collaboratori), 2 voll., Milano, Adelphi, 1988 (I ed. Milano, Mondadori, 1976).

Amorose

Rime amorose, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987.

Boscherecce

Rime boscherecce, a cura di Janina Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini, 1991.

Dicerie sacre ed. Pozzi

Dicerie sacre e Strage de gl'Innocenti, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.

Dicerie sacre ed. Ardissino

Dicerie sacre, Introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

Egloghe

Egloghe, edizione critica a cura di Marco Landi, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2023-2024.

Epistolario

Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, 2 voll., Bari, Laterza, 1911-1912.

Epitalami

Epitalami, Paris, Tussan du Bray, 1616.

Eroiche

Rime eroiche, a cura di Ottavio Besomi, Alessandro Martini e Maria Cristina Newlin-Giannini, Modena, Panini, 2002.

BIBLIOGRAFIA

L

Lettere, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966.

Lira

La Lira, a cura di Maurizio Slawinski, 3 voll., Torino, Res, 2007.

Lugubri

Rime lugubri, a cura di Vincenzo Guercio, Modena, Panini, 1999.

Marittime

Rime marittime, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1988.

Panegirici

Panegirici, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni e Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

Ritratto

Il Ritratto, a cura di Marco Corradini, in *Panegirici*, pp. 9-222.

Sampogna

La Sampogna, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1993.

Tempio

Il Tempio, a cura di Gian Piero Maragoni, in *Panegirici*, pp. 223-383.

Testi

ALCIATO, *Emblemata* ed. Gabriele 2009

ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di Mino Gabriele, Milano, Adelphi.

ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio* 1561

GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Giovanni Griffio.

ARIOSTO, *Orl. fur.*

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2010 (9^a ed.).

BALDI, *Versi e prose* 1590

BERNARDINO BALDI, *Versi e prose*, Venezia, Francesco de' Franceschi.

BAGLIONE, *Vite* ed. Agosti-Tosini 2023

GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti (Roma 1642)*, a cura di Barbara Agosti e Patrizia Tosini, 2 voll., Roma, Officina Libraria.

BALDINUCCI, *Notizie* ed. Barocchi 1974-1975

FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 7 voll., Firenze, S.P.E.S. (ristampa anastatica dell'ed. Ranalli 1846 con apparati di Paola Barocchi).

BIBLIOGRAFIA

- BEMBO, *Rime* ed. Donnini 2008
 PIETRO BEMBO, *Rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno Editrice.
- BORROMEIO, *Museum* ed. Rothwell 2010
 FEDERICO BORROMEIO, *Sacred Painting. Museum*, edited and translated by Kenneth S. Rothwell, jr. Introduction and notes by Pamela M. Jones, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press.
- BOSCHINI, *Gioielli pittoreschi* ed. de Boer 2008
 MARCO BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza; cioè l'Endice di tutte le Pitture pubbliche della stessa Città (Venetia M.DC.LXXVI)*, edizione critica a cura di Waldemar H. de Boer, traduzione di Francesca Grande e Marika Viano, Firenze, Centro Di.
- CACCIANIMICI, *Rime* 1608
 FRANCESCO MARIA CACCIANIMICI, *Rime*, Bologna, Bartolomeo Cocchi.
- CASONI, *Rime* 1598
 GIROLAMO CASONI, *Rime*, Treviso, Evangelista Dehuchino.
- CASONI, *Ode* 1602
 GUIDO CASONI, *Ode*, Venezia, Giovan Battista Ciotti.
- CEBÀ, *Rime* 1611
 ANSALDO CEBÀ, *Rime*, Roma, Nella Stamperia di Bartolomeo Zanetti.
- CHIABRERA, *Lettere* ed. Morando 2006
 GABRIELLO CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*, a cura di Simona Morando, Firenze, Olschki.
- CHIABRERA, *Opera lirica* 2006
 GABRIELLO CHIABRERA, *Opera lirica*, a cura di Andrea Donnini, 5 voll., Torino, Res.
- COLONNA, *Rime* ed. Bullock 1982
 VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Bari, Laterza.
- DANTE, *Inf., Purg., Par.*
 DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.
- DELLA CASA, *Rime* ed. Carrai 2014
 GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis.
- DELLA CELLA, *Rime* 1609
 SCIPIONE DELLA CELLA, *Rime*, Milano, Marco Tullio Malatesta.
- DELLA VALLE 2000
 FEDERICO DELLA VALLE, *Opere*, a cura di Matteo Durante, 2 voll., Messina, Dipartimento di studi tardoantichi medievali e umanistici, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia* 1508
 ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagiorum chiliades tres, ac centuriae fere totidem*, Venezia, Aldo Manuzio.
- Flores epigrammatum* 1555
Flores epigrammatum ex optimis quibusque authoribus excerpti per Leodegarium a Quercu [Léger Duchesne]. *Tomus primus*, Paris, Pierre Beguin.

BIBLIOGRAFIA

- Gareggiamento poetico* 1611
Il gareggiamento poetico [...] del Confuso Accademico Ordito [Carlo Fiamma], 9 parti, Venezia, Barezzo Barezzi.
- GHERUS, *Delitiae poet. Ital.* 1608
Delitiae CC. poetarum Italarum, huius superiorisque aevi illustrium, collectore Ranutio Ghero [Jan Gruter], 2 voll., [Frankfurt], in officina Ionae Rosae.
- GIOVIO, *Elogia* 1546
 PAOLO GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venezia, Tramezino.
- GIOVIO, *Scritti d'arte* ed. Maffei 1999
 PAOLO GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- GROTO, *Rime* ed. Spaggiari 2014
 LUIGI GROTO, DETTO IL CIECO D'ADRIA. *Rime*, edizione critica a cura di Barbara Spaggiari, 2 voll., Adria, Apogeo.
- GUEVARA, *Monte Calvario II* 1556
 ANTONIO DI GUEVARA, *La seconda parte del libro chiamato Monte Calvario, che espone le sette parole, che disse Christo in su la croce [...]. Tradotto nuovamente di spagnuolo in italiano per m. Pietro Lauro*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e Fratelli.
- IMPERIALE, *Stato rustico*
 GIOVAN VINCENZO IMPERIALE, *Lo stato rustico*, a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi e Giovanni Soprانzi, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Legenda aurea* ed. Maggioni 2007
 IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, 2 voll., Firenze, SISMEL.
- LOPE DE VEGA, *Rimas* ed. Pedraza Jiménez 1993
 LOPE DE VEGA, *Rimas*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 voll., Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha.
- MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678
 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice*, 2 voll., Bologna, per l'Erede di Domenico Barbieri.
- MALVASIA, *Felsina pittrice* 1841
 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 2 voll., Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora.
- MALVASIA, *Felsina pittrice* ed. Pericolo 2019
 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters. Life of Guido Reni*, edited by Lorenzo Pericolo *et al.*, London - Turnhout, Harvey Miller - Brepols, vol. IX.
- MANCINI, *Considerazioni* 1956-1957
 GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 voll., Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956-1957.

BIBLIOGRAFIA

- MENINNI, *Ritratto* ed. Carminati 2002
 FEDERICO MENINNI, *Il ritratto della canzone e del sonetto*, a cura di Clizia Carminati, 2 voll., Lecce, Argo.
- MURTOLA, *Rime* 1604
 GASPARO MURTOLA, *Rime*, seconda impressione, Venezia, Roberto Meglietti.
- PETRARCA, *RVF*
 FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.
- PHILOSTRATE 1615
Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate, Mis en Francois par Blaise de Vigenere Bourbonnois, Enrichis d'Argumens et Annotations, Paris, chez la veufue Abel l'Angelier et la veufue M. Guillemot.
- PINELLI, *Carmina* 1593-1594
 Giovan Battista Pinelli, *Carmina*, Firenze, Giunti.
- POLIZIANO, *Stanze*
 ANGELO POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, in ID., *Poesie*, a cura di Francesco Bausi, Torino, Utet, 2006.
- PONTANO, *Carmina* ed. Oeschger 1948
 IOANNIS IOVIANI PONTANI *Carmina: ecloghe, elegie, liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza.
- REUSNER, *Emblemata* 1581
 NIKOLAUS VON REUSNER, *Emblemata*, Frankfurt, Johannes Feyerabendt.
- RIDOLFI, *Meraviglie dell'arte* 1648
 CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, 2 voll., Venezia, Gio. Battista Sgava.
- Rime di diversi* 1547
Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana, Libro secondo, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Rime di diversi* 1550
Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte, Venezia, al segno del Pozzo (col. appresso Bartholomeo Cesano).
- RINALDI, *Lettere* 1617
 CESARE RINALDI, *Lettere*, Venezia, Tomaso Baglioni.
- RINUCCINI, *Poesie* 1622
 OTTAVIO RINUCCINI, *Poesie*, Firenze, Giunti.
- ROTA, *Carmina* 1572
 BERARDINO ROTA, *Carmina*, Napoli, Giuseppe Cacchi.
- ROVETTI, *Mormorio d'Elicona* 1625
 GIOVANNI ANDREA ROVETTI, *Mormorio d'Elicona*, Roma, Lodovico Grignani.
- SABEO, *Epigr.* 1556
 FAUSTO SABEO, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae libri quinque*, Roma, Valerio e Luigi Dorici.
- SANDOVAL DE CASTRO, *Rime* 2007
 DIEGO SANDOVAL - ISABELLA DI MORRA, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Salerno Editrice.

BIBLIOGRAFIA

- SCALIGERO, *Poem. omnia* 1600
 GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poemata omnia in duas partes divisa*, Heidelberg, in Bibliopolo Commeliniano.
- SILOS, *Pinacotheca* 1673
 GIOVAN MICHELE SILOS, *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, Roma, Filippo Maria Mancini (ristampa anastatica e commento a cura di Mariella Basile Bonsante, 2 voll., Treviso, Canova, 1979).
- SOPRANI - RATTI, *Vite* 1768-1769
 RAFFAELLO SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi [...] in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Ratti*, 2 voll., Genova, nella Stamperia Casamara.
- SORANZO, *Rime* 1606
 GIOVANNI SORANZO, *Rime*, Milano, Erede di Pacifico Pontio e Giovan Battista Piccaglia.
- STROZZI IL GIOVANE, *Madrigali* 1593
 GIOVAN BATTISTA STROZZI IL GIOVANE, *Madrigali*, Firenze, Sermartelli.
- STROZZI IL GIOVANE, *Orazioni et altre prose* 1635
 GIOVAMBATISTA STROZZI [IL GIOVANE], *Orazioni et altre prose*, Roma, Lodovico Grignani.
- B. TASSO, *Rime* ed. Chiodo-Martignone 1995
 BERNARDO TASSO, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo (I. *I tre libri degli Amori*) e di Vercingetorige Martignone (II. *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*), 2 voll., Torino, Res.
- TASSO, *Ger. conq.*
 TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, 2 voll., Bari, Laterza, 1934.
- TASSO, *Ger. lib.*
 TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
- TASSO, *Il mondo creato* ed. Luparia 2006
 TORQUATO TASSO, *Il mondo creato*. Testo critico a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- TASSO, *Prose diverse* ed. Guasti 1875
 TORQUATO TASSO, *Prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, 2 voll., Firenze, Successori Le Monnier.
- TASSO, *Rime* ed. Basile 1994
 TORQUATO TASSO, *Rime*, a cura di Bruno Basile, 2 voll., Roma, Salerno Editrice.
- TENIERS IL GIOVANE, *Theatrum pictorium* 1660
 DAVID TENIERS (IL GIOVANE), *Theatrum pictorium*, Bruxelles, Sumptibus auctoris.
- UGURGIERI AZZOLINI, *Pompe sanesi* 1649
 ISIDORO UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, o vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo stato*, 2 voll., Pistoia, Nella Stamperia di Pier'Antonio Fortunati.
- VASARI, *Vite* ed. Barocchi-Bettarini 1966-1987
 GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll. in 8 tomi, Firenze, Sansoni - S.P.E.S.

BIBLIOGRAFIA

Strumenti e Repertori

DBI

Dizionario biografico degli Italiani, 100 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020 (con aggiornamento online: <https://www.treccani.it/biografico/>).

GDLI

Grande dizionario della lingua italiana, 21 voll., e suppl., Torino, UTET, 1961-2006.

GENTILE 1889-1890

LUIGI GENTILE, *I codici Palatini*, 2 voll. Roma, presso i principali librai.

HENKEL - SCHÖNE 1978

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von Albrecht Henkel und Arthur Schöne [Sonderausgabe], Stuttgart, Metzler.

IMBI

Inventario dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, 116 voll., Firenze, Olschki, 1890-2013.

KRISTELLER 1963-1999

PAUL OSKAR KRISTELLER, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic MSS of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, 6 voll. e Indici, London - Leiden, Warburg Institute - Brill.

MAYLENDER 1926-1930

MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli.

PALERMO 1853-1868

I Manoscritti Palatini di Firenze, ordinati ed esposti da Francesco Palermo, 3 voll., Firenze, Dall'I. e R. Biblioteca Palatina (I) - R. Biblioteca Palatina (II) - coi tipi di M. Cellini e Co. alla Galileiana (III).

PIGLER 1974

ANDOR PIGLER, *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 voll., Budapest, Akadémiai Kiadó (I ed., in 2 voll., Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956).

ROSCHER 1884-1937

WILHELM HEINRICH ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 10 voll., Leipzig, Teubner.

Studi

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano, Jandi Sapi Editori.

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN 1961

GERALD ACKERMAN, *Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*, in «The Art Bulletin», XLIII (1961), pp. 326-336.

ALONZO 2010

GIUSEPPE ALONZO, *Per una bibliografia illustrata dei ritratti di Giambattista Marino*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano», LXIII (2010), pp. 295-315.

AMBROSINI MASSARI 2017

ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, *Roncalli, Cristoforo (Cristofano), detto Pomarancio*, in *DBI*, 2017, vol. LXXXVIII, pp. 338-343.

ANDERSON 2002

JAYNIE ANDERSON, *Titian's Unfinished 'Portrait of a Patrician Woman and Her Daughter' from the Barbarigo Collection, Venice*, in «The Burlington Magazine», CXLIV (2002), pp. 671-679.

ARONBERG LAVIN 1975

MARILYN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press.

AURIGEMMA 2013

Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa 1579-1620, Roma, Palazzo Venezia, 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Roma, De Luca.

AZZARONE 2019

ANNAMARIA AZZARONE, «Pitture» e «Sculture» adonie nella «Galeria» di Marino, in *TORRE* 2019a, pp. 209-224.

BARNES - BOCCARDO - DI FABIO - TAGLIAFERRO 1997

Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo. Catalogo della mostra (Genova 1997), a cura di Susan J. Barnes, Piero Boccardo, Clario Di Fabio e Laura Tagliaferro, Milano, Mondadori Electa.

BARTALINI 1995

ROBERTO BARTALINI, *Siena medicea: l'accademia di Ippolito Agostini*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. 3, XXV (1995), pp. 1475-1530.

BARTALINI 1997

ROBERTO BARTALINI, *Su Alessandro Casolani e ancora sull'Accademia di Ippolito Agostini*, in «Prospettiva», 87-88 (luglio - ottobre 1997), pp. 146-156.

BARTELINK 1984

GERHARDUS J. M. BARTELINK, «*Tres vidit, unum adoravit*», *formule trinitaire*, in «Revue des Études Augustiniennes», XXX (1984), pp. 24-29.

BELLI BARSALI 1960

ISA BELLI BARSALI, *Alberti, Cherubino*, in *DBI*, vol. I, 1960, pp. 688-689.

BELLORI 1976

GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea. Introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi.

BERGER 1883

ADOLF BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, in «Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», I (1883), pp. LXXIX-CXCI.

BIBLIOGRAFIA

BESOMI 1969

OTTAVIO BESOMI, *Ricerche intorno alla "Lira" di G. B. Marino*, Padova, Antenore.

BESOMI 1975

OTTAVIO BESOMI, *Composizione a intarsio nel c. IV dell'"Adone"*, in ID., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, pp. 9-52.

BESOMI 1988

OTTAVIO BESOMI, *Fra i ritratti del Giovio e del Marino. Schede per la "Galeria"*, in «Lettere italiane», XXXVIII (1988), pp. 510-521.

BERTI TOESCA 1952

ELENA BERTI TOESCA, *Il Cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, in «Nuova Antologia», LXXXVII (1952), n. 455, pp. 51-66.

BIAVATI 1978

GIULIANA BIAVATI, *Castello, Bernardo*, in DBI, vol. XXI, 1978, pp. 781-786.

BIRKE 1988

VERONIKA BIRKE, *Guido Reni und der Reproduktionsstich*, Vienna - Stuttgart, Albertina - Urachhaus Johannes M. Mayer.

BOBER - BOCCARDO - BOGGERO 2022

La forma della meraviglia. Capolavori a Genova (1600-1750), Genova, Palazzo Ducale, 27 marzo - 10 luglio 2022, a cura di Jonathan Bober, Piero Boccardo e Franco Boggero, Genova, Sagep.

BOCCARDO 1997a

PIERO BOCCARDO, *Ritratti di collezionisti e committenti*, in BARNES - BOCCARDO - DI FABIO - TAGLIAFERRO 1997, pp. 34-35.

BOCCARDO 1997b

Luca Cambiaso, Cristo alla Colonna, in BARNES - BOCCARDO - DI FABIO - TAGLIAFERRO 1997, pp. 154-155.

BOCCARDO 1999

PIERO BOCCARDO, *I grandi disegni italiani del Gabinetto disegni e stampe di Palazzo Rosso*, Milano, Silvana Editoriale.

BOCCARDO 2001

PIERO BOCCARDO, *Il collezionismo della classe dirigente genovese nel Seicento*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVII secolo*, Roma, École Française de Rome, pp. 129-143.

BOCCARDO 2004

Letà di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi. Catalogo della Mostra a cura di Piero Boccardo, Milano, Skira.

BOCCARDO 2017

PIERO BOCCARDO, «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*». *Vite, carriere, mecenatismo e collezionismo di Giovan Carlo e Marco Antonio Doria*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto, 1610-1640*. Catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 2017-2018), a cura di Alessandro Morandotti, Milano, Skira, pp. 43-57.

BOCCARDO 2022

PIERO BOCCARDO, *Sinibaldo Scorza, Orfeo incanta gli animali, 1621*, in BOBER - BOCCARDO - BOGGERO 2022, pp. 170-171.

BOCCARDO *et al.* 2007

Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo. Catalogo della mostra (Genova,

BIBLIOGRAFIA

- 3 marzo - 8 luglio 2007) a cura di Piero Boccardo, Franco Boggero, Clario Di Fabio e Lauro Magnani, Milano, Silvana Editoriale.
- BODART - MEZZETTI 1977**
DIDIER BODART - ROMA MEZZETTI, *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, 8 febbraio - 30 aprile 1977, Roma, De Luca.
- BOILLET 2011**
DANIELE BOILLET, *Il testo e l'immagine: a proposito del doppio contributo di Giovanni Luigi Valesio a raccolte per nozze (1607-1622)*, in «Line@ditoriale», 3 (2011) (<https://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=749>).
- BOLOGNA 1983-1984**
FERDINANDO BOLOGNA, *Tre note caravaggesche*, in «Prospettiva», 33-36 (aprile 1983 - gennaio 1984), pp. 202-211.
- BOLZONI 2013**
MARCO SIMONE BOLZONI, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Roma, Ugo Bozzi.
- BORZELLI 1891**
ANGELO BORZELLI, *Il cavalier Marino con gli artisti e la "Galeria"*, Napoli, Tipografia di Filinto Cosmi.
- BORZELLI 1898**
ANGELO BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino, 1569-1625*, Napoli, Priore.
- BORZELLI 1923**
ANGELO BORZELLI, *La "Galeria" del Cavalier Marino*, Napoli, Ceccoli.
- BORZELLI 1927**
ANGELO BORZELLI, *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli.
- BOSSAGLIA 1961**
ROSSANA BOSSAGLIA, *Andreas, Ippolito, detto l'Andreasino*, in *DBI*, vol. III, 1961, pp. 130-131.
- BOYER 2016**
JEAN-CLAUDE BOYER, *L'image d'un peintre et sa fabrication: Martin Fréminet héros de roman, héraut de la peinture*, in *NATIVEL* 2016, pp. 285-302.
- BROGI 2011**
ALESSANDRO BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 voll., Ozzano Emilia (Bologna), Edizioni Tipoarte.
- BROGI 2016**
ALESSANDRO BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri.
- BRUGNOLI 1957**
MARIA VITTORIA BRUGNOLI, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello*, in «Bollettino d'arte», XLII (1957), pp. 255-265.
- BRUNO 2006**
SILVIA BRUNO, *Lorenzo Azzolino e Giovan Battista Marino, amici di Andrea Boscoli*, in «Paragone», s. 3, LVII (2006), pp. 36-50.
- BURCHARD - ADLER 1980**
LUDWIG BURCHARD, *Corpus Rubenianum, XVIII.I. Landscapes and Hunting Scenes*, edited by Wolfgang Adler, London - Oxford, Harvey Miller - Oxford University Press.

BIBLIOGRAFIA

BURCHARD - BALIS 1986

LUDWIG BURCHARD, *Corpus Rubenianum*, XVIII.II. *Hunting Scenes*, edited by Arnout Balis, 1986, London - Oxford, Harvey Miller - Oxford University Press.

BURCHARD - D'HULST 1963

LUDWIG BURCHARD - ROGER-ADOLF D'HULST, *Rubens' Drawings*, 2 voll., Bruxelles, Arcade Press.

CACCIAGLIA 1994

NORBERTO CACCIAGLIA, *...e un Marino a Perugia. Proposte, risposte, della corte e della pittura nel primo Seicento*, in «*Philologica*», 5 (1994), pp. 87-106.

CANTARO 1989

MARIA TERESA CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare", 1552-1614*, Roma, Jandi Sapi.

CARACCIOLIO 2022

Intorno alla "Galeria" di Marino: scritture efrastiche tra '600 e '700, a cura di Daniela Caracciolo, Città di Castello (PG), I libri di Emil.

CARAMANNA 2020

CLAUDIA CARAMANNA, *Tiziano, Bassano, Dossi, Boccaccino. Pittura veneta e padana nella raccolta del principe di Conca*, in ZEZZA 2020, pp. 295-309.

CARAMEL 1966

LUCIANO CARAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'arte medioevale e moderna*, I, Milano, Vita e Pensiero, pp. 91-235.

Caravaggio's Friends and Foes 2010

Caravaggio's Friends and Foes, edited by Edward Clark and Clovis Whitfield, London, Whitfield Fine Art.

CARMINATI 2008

CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma - Padova, Editrice Antenore.

CARMINATI 2009

CLIZIA CARMINATI, *Un manoscritto di rime mariniane (Parma, Bibl. Palatina, 876), in Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CARMINATI 2010

CLIZIA CARMINATI, *Le postille di Stigliani al "Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele" del Marino*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi e Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, pp. 443-477.

CARMINATI 2012

CLIZIA CARMINATI, *Per una nuova edizione dell'epistolario di Giovan Battista Marino. Testi inediti*, in «*Studi secenteschi*», LIII (2012), pp. 313-340.

CARMINATI 2013

CLIZIA CARMINATI, *Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi*, in «*Filologia e critica*», XXXVIII (2013), pp. 219-238.

CARMINATI 2016

CLIZIA CARMINATI, *Reti epistolari intorno a Marino (e a Chiabrera)*, in *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 e Corrado Viola, Verona, Edizioni QuiEdit, 2016, pp. 67-76.

BIBLIOGRAFIA

- CARMINATI 2018
Vita e morte del Cavalier Marino, a cura di Clizia Carminati, Bologna, i libri di Emil (I ed. 2011).
- CARMINATI 2019
 CLIZIA CARMINATI, *Arte e artisti nell'epistolario di Marino: le "Lettere" del 1628*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 89-104, 257.
- CARMINATI - MORANDO 2021
 CLIZIA CARMINATI - SIMONA MORANDO, *Un fascicolo autografo di rime del Marino*, in «Studi secenteschi», LXII (2021), pp. 277-282.
- CARRARA 2010
 ELIANA CARRARA, *La fortuna delle Vite del Vasari fra 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*, a cura di Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser e Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 217-233.
- CARUSO 1991
 CARLO CARUSO, *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVIII (1991), pp. 54-84.
- CARUSO 1994
 CARLO CARUSO, *Fra latino e volgare. Preistoria genovese della poesia mariniana*, in *The Sense of Marino*, edited by Francesco Guardiani, New York - Ottawa - Toronto, Legas, pp. 323-343.
- CARUSO 2002
 CARLO CARUSO, *Saggio di commento alla "Galeria" di G. B. Marino, 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, in «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», X (2002), pp. 71-89.
- CARUSO 2009
 CARLO CARUSO, «*Orrore and Diletto*»: G. B. Marino's 'La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni', in «Letteratura & Arte», VII (2009), pp. 101-115.
- CARUSO 2009a
 CARLO CARUSO, «*La Galeria*»: questioni e proposte esegetiche, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 41-61.
- CARUSO 2019
 CARLO CARUSO, *L'ordine de "La Galeria"*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 13-27.
- CARUSO 2020
 CARLO CARUSO, *Sulla "Galeria" di Giovan Battista Marino: una stratigrafia*, in ZEZZA 2020, pp. 473-496, 558-560.
- CARUSO 2024
 CARLO CARUSO, *Arti sorelle: invito alla discussione*, in FERRO - MORONI 2024, pp. 9-21.
- CARUSO 2024a
 CARLO CARUSO, *Preistoria e storia de "La Galeria" di Giovan Battista Marino*, in RUSSO - TOMEI - TOSINI - ZEZZA, pp. 71-83.
- CASINI 2004
 TOMMASO CASINI, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir.
- CASSINELLI - VANOLI 2007
 Camillo Procaccini (1561-1629). *Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, a cura di Daniele Cassinelli e Paolo Vanoli, Milano, Silvana Editoriale.

BIBLIOGRAFIA

CEPPI 2008

MATTEO CEPPI, *Giovan Battista Marino, Lettera autografa da Torino (1614)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 273-285.

CERUTTI 2002

MATTEO CERUTTI, *Logica e retorica nella poesia barocca. Alcune considerazioni in margine all'edizione delle "Rime" di Scipione della Cella*, in «Critica letteraria», XXX (2002), pp. 11-34.

CERUTTI 2004

MATTEO CERUTTI, *Il petrarchismo tassiano di Scipione della Cella*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarcheschi. Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, pp. 79-96.

CHAPPELL 1984

MILES L. CHAPPELL, *Cristofano Allori (1577-1621)*, Firenze, Centro Di.

CHAPPELL 1992

MILES L. CHAPPELL, *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613). Catalogo della mostra*, Firenze, Olschki.

CHIUMMO - GEREMICCA - TOSINI 2017

Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento, a cura di Carla Chiummo, Antonio Geremicca e Patrizia Tosini, Roma, De Luca.

CIAMPOLINI 2010

MARCO CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena, Nuova Image Siena.

CIARDI 1997

ROBERTO CIARDI, *Figino, Giovanni Ambrogio*, in *DBI*, vol. XLVII, 1997, pp. 552-557.

COHEN 2016

ELIZABETH S. COHEN, *Moving Words: Everyday Oralities and Social Dynamics in Roman Trials circa 1600*, in *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*, edited by Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson and Massimo Rospocher, London and New York, Routledge, pp. 69-83.

COLOMBO 1993

ANGELO COLOMBO, *Gli autografi torinesi di G. B. Marino*, in «*Philologica*», 2 (1993), pp. 101-141.

COLZANI 2019

CAMILLA COLZANI, *Ambrogio Figino nel contesto del michelangiologismo padano. Un catalogo ragionato dell'opera grafica*. Tesi di dottorato, relatrice Maria Cristina Terzaghi, Università di Roma Tre (<https://arcadia.sba.uniroma3.it/handle/2307/40764>).

COLZANI 2021

CAMILLA COLZANI, *Figino e i letterati: un'ipotesi per il ms. King's 323*, in «*Studi secenteschi*», LXII (2021), pp. 125-137.

COSMA 2007

ALESSANDRO COSMA, *Malombra, Pietro*, in *DBI*, vol. LXVIII, 2007, pp. 258-261.

COSTELLO 1955

JANE COSTELLO, *Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism: I. Ovid's «Metamorphoses»*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XVIII (1955), pp. 296-317.

CROPPER 1996

ELIZABETH CROPPER, *Marino's "La strage degl'Innocenti", Poussin, Rubens, and Guido Reni*, in ELIZABETH CROPPER - CHARLES DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship and the*

BIBLIOGRAFIA

- Love of Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 253-278 (già in «Studi secenteschi», XXXIII, 1992, pp. 435-462).
- DAFFRA - QUATTRINI 2011
Brera mai vista. Pittura di luce: la Madonna col Bambino del Maestro di Pratovecchio, a cura di Emanuela Daffra e Cristina Quattrini, Milano, Skira.
- DALLASTA 1992
 FEDERICA DALLASTA, *Pittura e letteratura: Schedoni Marino Testi*, in «Philo:logica», 1 (1992), pp. 99-112.
- DALLASTA 2018
 FEDERICA DALLASTA, *Schedoni, Bartolomeo*, in *DBI*, vol. XCI, 2018, pp. 410-414.
- DANESI SQUARZINA 2003
 SILVIA DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani: Inventari I. Inventari II. Documenti*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- DEGRAZIA 1984
 DIANE DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti commessi. Catalogo critico*. Edizione italiana riveduta e aumentata, tradotta e curata da Antonio Boschetto, Bologna, Edizioni Alfa.
- DELCORNO 1975
 CARLO DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 69-117, 126-151.
- DELLA CORNIA 1896
 ANTONIO MARLIANI DELLA CORNIA, *Inventario de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori, et i migliori del castello di Rivoli*, in appendice ad ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *La regia Pinacoteca di Torino* (pp. 3-68), in *Le gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, 5 voll., Roma, Ministero della pubblica istruzione, pp. 35-68.
- DELLA PERGOLA 1964-1965
 PAOLA DELLA PERGOLA, *L'Inventario Borghese del 1693*, in «Arte antica e moderna», VII/26, 1964, pp. 219-230; VII/28, 1964, pp. 451-467; VIII/30, 1965, pp. 202-217.
- DE MIRANDA 1993
 GIROLAMO DE MIRANDA, *Giambattista Marino, Virginio Orsini e Tommaso Melchiori in materiali epistolari inediti e dimenticati*, in «Quaderni d'italianistica», XIV (1993), pp. 17-32.
- DÍAZ PADRÓN - ROYO-VILLANOVA 1992
 MATÍAS DÍAZ PADRÓN - MERCEDES ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y las Gabinetes de Pinturas*, Madrid, Museo del Prado.
- DIONISOTTI 1995
 CARLO DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaka Book, 1995, pp. 145-155 (già in «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 482-492).
- DOGLIO 1989
 MARIA LUISA DOGLIO, *Immagini di San Francesco nella letteratura del Seicento*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXV (1989), pp. 423-443.
- Domenico Beccafumi* 1990
Domenico Beccafumi e il suo tempo, Milano, Electa.
- Domenichino 1581-1641*
Domenichino 1581-1641, a cura di Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi e Richard E. Spear, Milano, Electa, 1996.

BIBLIOGRAFIA

D'ONOFRIO 1963

CESARE D'ONOFRIO, *La villa Aldobrandini di Frascati*, Roma, Banco di Santo Spirito.

D'ONOFRIO 1964

CESARE D'ONOFRIO, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da Giovan Battista Agucchi nel 1603*, in «Palatino», n.s., VIII (1964), pp. 15-20, 158-162, 202-211.

DOW 2023

DOUGLAS N. DOW, *Bernardino Poccetti and the Art of Religious Painting at the End of the Florentine Renaissance*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

DURANTI 1977

ALESSANDRO DURANTI, *Sulle "Rime" di Luigi Groto*, in «Filologia e Critica», II (1977), pp. 337-388.

EBERT-SCHIFFERER - TEZA 2020

Caravaggio e i letterati. Atti del convegno di studi di Roma, 20-21 aprile 2018, a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Laura Teza, Todi, Ediar.

ECLERCY 2022

Guido Reni the Divine, edited by Bastian Eclercy, Frankfurt a. M. - Berlin, Städel Museum - Hatje Cantz Verlag.

ENENKEL 2018

KARL ENENKEL, *Salmacis, Hermaphrodite, and the Inversion of Gender: Allegorical Interpretations and Pictorial Representations of an Ovidian Myth, ca. 1300-1770*, in *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, edited by Karl A. E. Enenkel and Anita Traninger, Leiden, Brill, pp. 53-148.

ERBENTRAUT 1989

REGINA ERBENTRAUT, *Der Genueser Maler Bernardo Castello, 1572-1629. Leben und Ölgemälde*, Freren, Luca Verlag.

FARINA 2002

VIVIANA FARINA, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir.

FERRETTI 2019

FRANCESCO FERRETTI, *L'ecfrasi mistica nei "Pietosi affetti" di Angelo Grillo*, in *Fra norma e obbedienza. Letteratura e immagini sacre in Italia nell'epoca della Controriforma*, a cura di Andrea Campana, Fabio Giunta e Edoardo Ripari, Bologna, I libri di Emil, pp. 111-122.

FERRO 2011

ROBERTA FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di Andrea Spiriti, Milano, Franco Angeli, pp. 97-125.

FERRO 2018

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 Lorenzo Battistini *et al.*, Roma, AdI editore, pp. 1-11 dell'estratto ([https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/panel%20napoli%202016%203%20\(ferro\).pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/panel%20napoli%202016%203%20(ferro).pdf))

BIBLIOGRAFIA

- FERRO 2024
 ROBERTA FERRO, *Per un quadro della lirica d'arte a Milano nel tardo Rinascimento: da Lomazzo a Borsieri*, in FERRO - MORONI 2024, pp. 23-40.
- FERRO - MORONI 2024
 'Pinger cantando'. *Arti sorelle a Milano tra Cinque e Seicento*, a cura di Roberta Ferro e Beatrice Moroni, Bologna, I libri di Emil.
- FERRONI 2019
 ALICE FERRONI, *Restaurare Sinibaldo Scorza*, in *Conservazione e restauro della carta*, a cura di Luca Fiorentino, Firenze, Edifir, pp. 63-70.
- Fiamminghi a Roma 1995*
Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts - Snoeck-Ducaju & Zoon.
- FILIPPI 2007
 ELENA FILIPPI, *I disegni di Ippolito Andreasi per Jacopo Strada: Guastalla, Mantova e le corti europee al tramonto del Cinquecento*, in *Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento*, Guastalla, Palazzo Ducale, 22 settembre - 9 dicembre 2007, a cura di Giuseppe Barbieri e Loredana Olivato, Parma, Monte Università Parma, pp. 102-108.
- FOGLIO 1979
 EMILIA FOGGIO, *Un manoscritto autografo de "La Galeria" di Giovan Battista Marino*, in «Lettere italiane», XL (1979), pp. 559-563.
- FONTANA 2020
 MAURO VINCENZO FONTANA, *Matteo di Capua e Giovanni Balducci*, in ZEZZA 2020, pp. 311-326.
- FORTUNATI 1997
 VERA FORTUNATI, *Fontana, Lavinia*, in *DBI*, vol. LXXVII, 1997, pp. 694-698.
- FRASCAROLO - VIGNOLA 2016
Linee, lumi et ombre finte. Disegni dei maestri genovesi tra '500 e '700, a cura di Valentina Frascarolo e Chiara Vignola, Novi Ligure, Comune di Novi Ligure.
- FRASCAROLO 2017
Tra racconto e visione. Disegni seicenteschi genovesi e lombardi. Schede a cura di Valentina Frascarolo, Sestri Levante, Creatini & Landriani.
- FRASCAROLO - SANGUINETI 2018
 VALENTINA FRASCAROLO - DANIELE SANGUINETI, *Disegno genovese. Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*, a cura di Daniele Sanguineti, Genova, Sagep.
- FREDERICKSEN - ZERI 1972
 BURTON B. FREDERICKSEN - FEDERICO ZERI, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- FRIEDLAENDER - BLUNT 1939-1974
 WALTER FRIEDLAENDER - ANTHONY BLUNT, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, 5 voll., London, Warburg Institute.
- FROMMEL 2010
 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Galleria e loggia: radici e interpretazione italiana della "galerie" francese*, in *Europäische Galeriebauten: Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, hrsg. von Elisabeth Kieven und Christina Strunck, München, Hirmer, pp. 89-104.

BIBLIOGRAFIA

FULCO 2001

GIORGIO FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice.

FULCO 2001a

GIORGIO FULCO, *Il sogno di una “galeria”: nuovi documenti sul Marino collezionista*, in FULCO 2001, pp. 83-117 (già in «Antologia di belle arti», III, 1979, pp. 84-99).

FULCO 2001b

GIORGIO FULCO, «*Ammirate l’altissimo pittore*»: *Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi*, in FULCO 2001, pp. 415-472 (già in «Ricerche di storia dell’arte», III, 1980, n. 10, pp. 65-89).

FULCO 2001c

GIORGIO FULCO, *Notizia di novità mariniane in Trivulziana*, in FULCO 2001, pp. 118-151 (già in «Filologia e critica», XV, 1990, pp. 551-582).

FULCO 2001d

GIORGIO FULCO, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in FULCO 2001, pp. 195-215.

FULCO 2011

GIORGIO FULCO, *Marino e la tradizione figurativa*, in «Filologia e Critica», XXXVI (2011), pp. 413-433.

FULCO, Per la “Galeria” del Marino

GIORGIO FULCO, *Per la “Galeria” del Marino*, dattiloscritto inedito, Roma, Centro Pio Rajna (cc. sciolte).

FUMAROLI 1994

MARC FUMAROLI, *La “Galeria” de Marino et la Galerie Farnèse: épigrammes et œuvres d’art profane vers 1600*, in ID., *L’école du silence: le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, pp. 37-51 (già in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome, 2-4 octobre 1986*, Roma, Publications de l’École Française de Rome, 1988, pp. 163-182).

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. Contributi di critica e storia dell’arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano, Skira, pp. 369-377.

GHETTI 2018

ENRICO GHETTI, *Spada, Leonello*, in *DBI*, vol. XCIII, 2018, p. 458.

GIAMBONINI 1988

FRANCESCO GIAMBONINI, *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini e Guido Pedrojetta, Padova, Antenore, pp. 307-330.

GIAMBONINI 1993

FRANCESCO GIAMBONINI, *Poesie stravaganti di Marino*, in «Studi secenteschi», XXXIV (1993), pp. 69-121.

GIAMBONINI 1995-1998

FRANCESCO GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di G. B. Marino, 1700-1940*, in «Studi secenteschi» XXXVI (1995), pp. 195-276; XXXVII (1996), pp. 317-365; XXXVIII (1997), pp. 357-394; XXXIX (1998), pp. 243-322.

BIBLIOGRAFIA

GIAMBONINI 2000

FRANCESCO GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 2 voll., Firenze, Olschki.

GINZBURG 1992

CARLO GINZBURG, *L'alto e il basso: il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e Seicento*, in ID., *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, pp. 107-132.

GINZBURG CARIGNANI 2000

SILVIA GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli.

GOULD 1976

CECIL GOULD, *The Paintings of Correggio*, London, Faber & Faber.

GRAZIANI 1996

FRANÇOISE GRAZIANI, *Poussin mariniste: la mythologie des images*, in *Poussin et Rome* 1996, pp. 367-385.

GREGORI 2010

MINA GREGORI, *Testa di Medusa*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*. Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti - Galleria degli Uffizi, a cura di Gianni Papi, Livorno, Sillabe, pp. 107-109.

GROSS 2022

CHRISTOPH GROSS, «Folle chi crede agli occhi!» *Bewunderung und Verwunderung als affektive Konstituenten des ästhetischen Urteils bei Giambattista Marino*, in KUON 2022, pp. 291-308.

GUBBIOTTI 2010

CHIARA GUBBIOTTI, *Introduzione agli inventari dei quadri e dei disegni di Alessandro d'Este (1599-1624)*, in «Studi di Memofonte», V (2010), pp. 37-48.

GUGLIELMINETTI 1964

MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Fra Marino e Chiabrera: Scipione della Cella*, in *Tecnica e invenzione nell'opera di Giovambattista Marino*, Messina - Firenze, D'Anna, pp. 221-238.

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 XV^e-début XVII^e siècles)*. Études réunies et présentées par Adelin Charles Fiorato, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 117-132.

HARPRATH 1984

RICHARD HARPRATH, *Ippolito Andreasi as a Draughtsman*, in «Master Drawings», XXII (1984), pp. 3-28.

HEINZ 1967

GÜNTHER HEINZ, *Das Bild der heiligen Maria Magdalena von Luca Cambiaso in der "Galeria" des Cavaliere Giambattista Marino*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXVII (1971), pp. 26-38.

HOCHMANN - MARIN 2013

MICHEL HOCHMANN - CHIARA MARIN, *Carlo Saraceni a Venezia*, in AURIGEMMA 2013, pp. 31-44.

HUMFREY 2007

PETER HUMFREY, *Titian. The Complete Paintings*, London, Abrams.

BIBLIOGRAFIA

HUTTON 1935

JAMES HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

IACOVELLA 2021

MARCO IACOVELLA, *Giovan Battista Marino ad Annibale Mancini (Torino, 23 marzo 1613). Un inedito ritrovato durante la catalogazione dell'Autografoteca Campori*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», X (2021), pp. 167-173.

ISEPPI - TOMEI 2022

GIULIA ISEPPI - BEATRICE TOMEI, *Humanista delle tele. Guido Reni pittore dei poeti*, Roma, Campisano.

JAFFÉ 1970

MICHAEL JAFFÉ, *A Sheet of Drawings from Rubens' Italian Period*, in «Master Drawings», VIII (1970), pp. 42-51, 103-104.

JAFFÉ 1989

MICHAEL JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, Rizzoli.

JULLIAN 1957-1961

RENÉ JULLIAN, *Un portrait du Cavalier Marino au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», II (1957-1961), pp. 232, 240.

JUŘEN 2002

VLADIMIR JUŘEN, *Cigoli et Marino*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVI (2002), pp. 510-517.

KUON 2022

Die Kunst des Urteils in und über Literatur und Kunst, hrsg. von Peter Kuon, Heidelberg, Winter.

LABROT 1992

GÉRARD LABROT, *Collections of Paintings in Naples: 1600-1780*, with the assistance of Antonio Delfino. Edited by Carol Togneri Dowd and Anna Cera Sones. Foreword by Burton Fredericksen. München, K. G. Saur.

LANDI 2017

MARCO LANDI, *Ecfrasi mariniane: "La Galeria" nell'autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino*, in «L'Ellisse», XII (2017), pp. 145-212.

LANDI 2019

MARCO LANDI, *Per una nuova edizione de "La Galeria": i testimoni, la tradizione, il testo critico*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 29-68.

LANDI 2023

MARCO LANDI, *Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore: Giovan Battista Marino*, in «Esperienze letterarie», XLVIII (2023), pp. 23-49.

LOCATELLI - FRIGENI 1971

LUIGI LOCATELLI, *Bibliografia tassiana (Studi sul Tasso). 18ª puntata*, a cura di Tranquillo Frigeni, in «Studi tassiani», XXI (1971), pp. 1333-1524.

LOISEL 2000

CATHERINE LOISEL, *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, Bologna, Palazzo Magnani, 24 maggio - 2 luglio 2000, Bologna, Rolo Banca 1473.

BIBLIOGRAFIA

LUCCO 1990

L'opera completa di Sebastiano del Piombo. Presentazione di Carlo Volpe. Apparati critici e filologici di Mauro Lucco, Milano, Rizzoli.

MAGNANI 1995

LAURO MAGNANI, *Luca Cambiaso*, Genova, Sagep.

MAHON 1947

DANIS MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute.

MARCIARI - BOORSCH 2013

Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena, Yale University Art Gallery, September 27, 2013 - January 5, 2014, edited by John J. Marciari and Suzanne Boorsch, New Heaven, Yale University Press.

MARENCO 2017

AGNESE MARENCO, *Sinibaldo Scorza nelle lettere del Marino*, in ORLANDO 2017, pp. 134-137.

MARIANO 2020

FRANCESCA MARIANO, *Valesio, Giovanni Luigi*, in *DBI*, vol. XCVIII, 2020, pp. 32-35.

MARINELLI 2008

SERGIO MARINELLI, *L'altalena del genio: Alessandro Maganza*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di Maria Agnese Chiari Morretto Wiel e Augusto Gentili, Padova, Il Poligrafo, pp. 209-215, 485-487.

MARTIN 1965

JOHN RUPERT MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, Princeton University Press.

MARTINI 1981

ALESSANDRO MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 529-548.

MARTINI 2003

ALESSANDRO MARTINI, *Le "Divozioni" del Marino*, in «Parlar l'idioma soave»: studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini, a cura di Matteo M. Pedroni, Novara, Interlinea, pp. 181-195.

MARTINONI 1983

RENATO MARTINONI, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Editrice Antenore.

MASON RINALDI 1973

STEFANIA MASON RINALDI, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, in «Arte veneta», XXVII (1973), pp. 125-143.

MASON RINALDI 1984

STEFANIA MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, Alfieri - Electa.

MASON RINALDI 1990

STEFANIA MASON RINALDI, *Palma il Giovane, 1548-1628: disegni e dipinti*, Milano, Electa.

MASON RINALDI 1992

STEFANIA MASON RINALDI, *Una coppia di amanti fra mito e allegoria*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», XXXIII (1992), pp. 209-216.

MAURACH - ECHINGER-MAURACH - TÖNS 2009

GREGOR MAURACH - CLAUDIA ECHINGER-MAURACH - ULRICH TÖNS, *Fausto Sabeo, Epigrammata. Studien zu Fausto Sabeo, Epigrammatum Fausti Sabei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque, Rom 1556*, Heidelberg, Fontes.

BIBLIOGRAFIA

MAZZAFERRO 2016

GIOVANNI MAZZAFERRO, *Gli esemplari postillati delle Vite vasariane: un censimento. Parte Prima*, in «Letteratura artistica», 13 giugno 2016 (<https://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/06/vasari-postille.html>)

MERSMANN 2016

JASMIN MERSMANN, *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, Berlin, De Gruyter.

MONTIGLIO 2018

SILVIA MONTIGLIO, *The Myth of Hero and Leander: The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London - New York, Tauris.

MORANDO 2024

SIMONA MORANDO, *L'efrasi artistica nella poesia di Gabriello Chiabrera*, in *Gabriello Chiabrera. Atti del convegno storico nel 470° dalla nascita*, Savona, Società savonese di storia patria, pp. 5-37.

MURDOCH 2019

BRIAN OLIVER MURDOCH, *The Reception of the Legend of Hero and Leander*, Leiden, Brill.

NATIVEL 2016

Henri IV. Art et pouvoir, sous la direction de Colette Nativel, Tours, Presses universitaires François-Rabelais - Presses universitaires de Rennes.

NEILSON 1979

NANCY WARD NEILSON, *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, London - New York, Garland.

NEWCOME 1985

MANY NEWCOME, *Castiglione's Teacher Giovanni Battista Paggi*, in «Paragone», XXXVI (1985), 419/423, pp. 193-201.

NICOLACI 2011

MICHELE NICOLACI, *Sul naturalismo di Giovanni Baglione. Il "Cristo in meditazione sulla Passione" del 1606*, in «Roma moderna e contemporanea», XIX (2011), pp. 487-508.

NICOLACI 2011a

MICHELE NICOLACI, in *Caravaggio en Cuba*. Catalogo della mostra, La Havana, Museo Nacional de las Bellas Artes, 2011, a cura di Rossella Vodret Adamo e Giorgio Leone, Roma, Sanna & Delfini, pp. 62-67.

NICOLACI 2017

MICHELE NICOLACI, *La "Gerusalemme distrutta" di Paolo Guidotti Borghese, pittore e poeta lucchese*, in CHIUMMO - GEREMICCA - TOSINI 2017, pp. 181-193.

O'NEIL 2002

MARYVELMA SMITH O'NEIL, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.

ORBAAN 1920

JOHANNES ALBERTUS FRANCISCUS ORBAAN, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma, Società Romana di Storia Patria.

ORLANDO 2017

Sinibaldo Scorza (1589-1631). Favole e natura all'alba del Barocco, a cura di Anna Orlando, Genova, Sagep.

BIBLIOGRAFIA

- ORLANDO - SANGUINETI 2019
 Bernardo Strozzi (1582-1644). *La conquista del colore*, a cura di Anna Orlando e Daniele Sanguineti, Genova, Sagep.
- OTTANI CAVINA 2017
 ANNA OTTANI CAVINA, *Saraceni, Carlo*, in *DBI*, vol. XC, 2017, pp. 559-564.
- PAPI 2011
 FEDERICA PAPI, *Ombre e luci nel processo a Caravaggio: ipotesi sulla Resurrezione di Baglione, novità su Filippo Trisegni e una proposta per Francesco Scarpellino*, in *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*, Roma, De Luca, pp. 109-116.
- PAPI 2011a
 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*, in «Roma moderna e contemporanea», XIX (2011), pp. 509-532.
- PAUNET 2015
 MARIANNE PAUNET, *La Compagnie de Jésus: de Fontainebleau à Paris*, in *La fabrique des saintes images. Rome-Paris 1580-1660*, sous la direction de Louis Frank et Philippe Malgouyres, Paris, Musée du Louvre - Somogy éditions d'art, pp. 170-175.
- PAVESI 2017
 MAURO PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Roma, Aracne.
- 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, 2 voll., Bellinzona, Casagrande, I, pp. 371-380.
- PEPPER 1971
 D. STEPHEN PEPPER, *Guido Reni's Roman Account Book. I. The Account Book*, in «The Burlington Magazine», CXIII (1971), pp. 309-317.
- PEPPER 1984
 D. STEPHEN PEPPER, *Guido Reni*, London, Phaidon Press.
- PEPPER 1992
 D. STEPHEN PEPPER, *Guido Reni's "Davids": The Triumph of Illumination*, in «Artibus et Historiae», XIII/25 (1992), pp. 129-144.
- PEPPER 2000
 D. STEPHEN PEPPER, *A New 'David with the Head of Goliath' by Guido Reni*, in «The Burlington Magazine», CXLIV (2002), pp. 429-433.
- PERICOLO 2001
 LORENZO PERICOLO, *Le "fantasiette" di Nicolas Poussin per Giovan Battista Marino*, in «Critica d'arte», XII (2001), pp. 35-45.
- PERISSA TORRINI 1987
 ANNALISA PERISSA TORRINI, *Disegni del Figino*, Milano, Electa.
- PFISTERER 2013
 ULRICH PFISTERER, *Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder*, in STILLERS - KRUSE 2013, pp. 433-469.
- PIANTONI 2013
 LUCA PIANTONI, *Nell'officina del Marino. Considerazioni su alcuni casi di intertestualità a partire da "Adone" VII 189-224*, in «Seicento e Settecento», VIII (2013), pp. 91-103.

BIBLIOGRAFIA

PIERGUIDI 2013

STEFANO PIERGUIDI, *Questione della lingua e scuole pittoriche: un dialogo difficile*, in «Letteratura & Arte», XI (2013), pp. 9-27.

PIERGUIDI 2022

STEFANO PIERGUIDI, *Ed in vano l'ho cercate in terra. Guido Reni teorico del bello ideale*, Roma, Campisano.

PIERI 1978

MARZIO PIERI, *L'intelligenza della "Galeria"*, in «Paragone Letteratura», XXIX (1978), n. 346, pp. 31-49.

PIZZORUSSO 1982

CLAUDIO PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze, Olschki.

POLTRONIERI 2019

RAFFAELLA POLTRONIERI, *Il Malosso e la sua bottega*, Milano, Scalpendi.

PORTESINE 2021

CHIARA PORTESINE, *"Imagini", "Galeria", "Adone": strutture macrotestuali e percorsi ecfrastrici tra Marino e Filostrato*, in *"L'Adone" di Giovan Battista Marino: mito - movimento - "maraviglia"*. Atti del convegno internazionale (Humboldt-Universität zu Berlin, 1-2 luglio 2019), a cura di Roberto Ubbidente, Roma, Aracne, pp. 381-402.

Poussin et Rome 1996

Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliothèque Hertziana, 16-18 novembre 1994, sous la direction d'Olivier Bonfait et Christoph Luitpold Frommel, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

POZZI 1996

GIOVANNI POZZI, *Occhi bassi*, in *Alternatim*, Milano, Adelphi, pp. 93-142 (già in *Thematologie des Kleinen - Petits thèmes littéraires*, hrsg. von Edgar Marsch und Giovanni Pozzi, Fribourg, Editions Universitaires, 1986, pp. 161-211).

PRIARONE 2015

MARGHERITA PRIARONE, *La 'fortuna' del disegno genovese*, in *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, a cura di Sabina De Cavi, Córdoba - Roma, Diputación Provincial de Córdoba - De Luca Editori d'Arte, 2015, pp. 301-311.

PRINZ 1988

WOLFRAM PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, ed. it. a cura di Claudia Cieri Via, Modena, Panini (II ed. 2006; ed. orig. *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, Mann, 1970).

PROBST 2004

SUSANNE E. L. PROBST, *La rotella del Caravaggio e la Galleria degli Uffizi*, in *Caravaggio: la Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Catalogo della mostra a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, Museo Bagatti Valsecchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 29-33.

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, pp. 381-391, 591-592.

BIBLIOGRAFIA

- RAGNI 2020
SARA RAGNI, *Vanni, Francesco*, in *DBI*, vol. XCVIII, 2020, pp. 244-247.
- RAIMONDI 1994
EZIO RAIMONDI, *Geroglifici del sublime*, in *I sentieri del lettore*, a cura di Andrea Battistini, 3 voll., Bologna, il Mulino, II, pp. 221-229 (già in ID., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 7-16).
- RIEDL 1976
PETER ANSELM RIEDL, *Disegni dei barrocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)*, Firenze, Olschki.
- RITROVATO 2015
SALVATORE RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice.
- ROMANO 1983
GIOVANNI ROMANO, *Conti, Vincenzo*, in *DBI*, vol. XXVIII, 1983, pp. 486-489.
- ROSENBERG - PRAT 1994
PIERRE ROSENBERG - LOUIS-ANTOINE PRAT, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- ROSSI 2002
Massimiliano Rossi, *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti penna-pennello*, in «Studiolo», I (2002), pp. 221-241.
- RÖTTGEN 1969
HERWARTH RÖTTGEN, *Giuseppe Cesari Fresken in der Loggia Orsini. Eine Hochzeitsallegorie aus dem Geist Torquato Tassos*, in «Storia dell'arte», 3 (luglio - settembre 1969), pp. 279-295.
- RÖTTGEN 1980
HERWARTH RÖTTGEN, *Cesari, Giuseppe, detto il Cavalier d'Arpino*, in *DBI*, vol. XXIV, 1980, pp. 163-167.
- RÖTTGEN 2002
HERWARTH RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Roma, Ugo Bozzi.
- RÖTTGEN 2012-2013
HERWARTH RÖTTGEN, *Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Die Zeichnungen - I Disegni*, 3 voll., Stuttgart, opus magnum.
- ROZAS 1978
JUAN MANUEL ROZAS, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional.
- RUBSAMEN 1980
GISELA RUBSAMEN, *The Orsini Inventories*, Malibu (Ca), The J. Paul Getty Museum.
- RUSSO 2005
EMILIO RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma - Padova, Editrice Antenore.
- RUSSO 2008
EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice.
- RUSSO 2019
EMILIO RUSSO, "Adone" e "Galeria": intersezioni e sovrapposizioni di genere, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 105-120, 258-259.
- RUSSO 2021
EMILIO RUSSO, *Le raccolte di Marino e la lirica di primo Seicento*, in «Italique», XXIV (2021), pp. 39-64.
- RUSSO 2022
EMILIO RUSSO, *Marino, Murtola, Caravaggio*, in *Alla frontiera del testo. Studi in onore*

BIBLIOGRAFIA

- di Maria Antonietta Terzoli*, a cura di Muriel Maria Stella Barbero e Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, pp. 193-210.
- RUSSO - TOMEI - TOSINI - ZEZZA 2024
Pittura e poesia nel Seicento. Giovan Battista Marino e la “meravigliosa” passione, catalogo della mostra a cura di Emilio Russo, Beatrice Tomei, Patrizia Tosini e Andrea Zezza, Roma, Galleria Borghese 19 novembre 2024 - 9 febbraio 2025, Roma, Officina Libraria, 2024.
- RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019
Marino e l'arte tra Cinque e Seicento, a cura di Emilio Russo, Patrizia Tosini e Andrea Zezza, numero monografico, «L'Ellisse», XIV/2 (2019).
- SABBATINO 2008-2011
 PASQUALE SABBATINO, *I ritratti di Ariosto e Tasso nella pinacoteca poetica di G. B. Marino*, in «Rendiconti della Accademia di archeologia lettere e belle arti», Società nazionale di scienze lettere ed arti, Napoli, n.s., LXXV (2008-2011), pp. 51-70.
- SABBATINO 2020
 PASQUALE SABBATINO, *Caravaggio nella “Galeria” di Marino e nel romanzo storico di Bellori sull'arte tra Cinquecento e Seicento*, in «Studi rinascimentali», XVIII (2020), pp. 141-158.
- SACCHINI 2018
 LORENZO SACCHINI, *The Cinquecento Italian Madrigal in Theory and Practice: The Case of Filippo Massini (1559-1618)*, in «Mediaevalia», XXXIX (2018), pp. 217-249.
- SALVINI 1994
 ROBERTO SALVINI, *Un volto di Cristo. Un dipinto ritrovato di Antonio Allegri detto il Correggio*, Comune di Correggio, Palazzo dei Principi, 31 maggio - 5 giugno 1994, Correggio, Banco S. Geminiano e S. Prospero.
- SANGUINETI - LEONCINI - CATALDI GALLO 2008
 Valerio Castello 1624-1659. *Genio Moderno*, a cura di Daniele Sanguineti, Luca Leoncini e Marzia Cataldi Gallo, Milano, Skira.
- SANI 2008
 BERNARDINA SANI, *Un episodio di mecenatismo a Siena tra la fine della repubblica e il principato mediceo: Marcello e Ippolito Agostini, marchesi di Caldana*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*, a cura di Mario Ascheri, Gianni Mazzoni e Fabrizio Nevola, Siena, Accademia degli Intronati, pp. 241-270.
- SANTINI 2023
 PAOLO SANTINI, *Cesare e Vincenzo Conti: pittori da Roccacontrada nella Marca d'Ancona tra XVI e XVII secolo*, Vignate (Milano), Youcanprint.
- SAVINI BRANCA 1965
 SIMONA SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova, Cedam.
- SCHILARDI 2007
 SONIA SCHILARDI, *La “Murtoleide” del Marino. Satira di un poeta “goffo”*, Lecce, Argo.
- SCHLOSSER 1964
 JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*. Terza edizione aggiornata da Otto Kurz, Firenze, La Nuova Italia (ed. orig. Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924).
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1969
 ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg, Gehlen.

BIBLIOGRAFIA

- SCHUPBACH 1979
 WILLIAM SCHUPBACH, *Cristofano Allori's 'Judith'*, in «The Burlington Magazine», CXXI (1979), p. 178.
- SCHWAGER 1961-1962
 KLAUS SCHWAGER, *Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIX (1961-1962), pp. 289-382.
- SERAFINI 2008
 ALESSANDRO SERAFINI, *Mazzucchelli, Pier Francesco, detto il Morazzone*, in *DBI*, vol. LXXII, 2008, pp. 735-740.
- SHEARMAN 1979
 JOHN SHEARMAN, *Cristofano Allori's 'Judith'*, in «The Burlington Magazine», CXXI (1979), pp. 2-10.
- SIEBENHÜNER 1981
 HERBERT SIEBENHÜNER, *Der Palazzo Barbarigo della Terrazza in Venedig und seine Tizian-Sammlung*, München, Deutscher Kunstverlag.
- SLAWINSKI 1997
 MAURIZIO SLAWINSKI, *Marino tra Umbria e Inghilterra*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 10 (1997), pp. 53-80.
- SPINOSA *et al.* 1999
Mattia Preti: tra Roma, Napoli e Malta, a cura di Nicola Spinosa *et al.*, Napoli, Electa Napoli.
- STILLERS - KRUSE 2013
Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis "Galeria", hrsg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden, Harrassowitz.
- STOPPA 2003
 JACOPO STOPPA, *Il Morazzone*, Milano, Five Continents.
- SUIDA MANNING - SUIDA 1958
 BERTINA SUIDA MANNING - WILLIAM SUIDA, *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, Milano, Ceschina.
- SZANTO 2006
 MICKAËL SZANTO, *À propos d'une «creature toute dévouée» à Mazarin. Giulio Donnabella (Rome, c. 1590 - Paris, 1656), peintre gentilhomme et courtier en œuvres d'art*, in *Mazarin. Les lettres et les arts*, sous la direction de Isabelle de Conihout et Patrick Michel, Paris, Bibliothèque Mazarine - Éditions Monelle Hayot, pp. 202-211, 403-408 («Annexe»), 451-452.
- TAGLIAFERRO - AIKEMA *et al.* 2009
 GIORGIO TAGLIAFERRO - BERNARD AIKEMA, con MATTEO MANCINI e ANDREW JOHN MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari.
- TAKAHASHI 2007
 KENICHI TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio: ritratto de «l'Instabile academico incamminato»*, Bologna, Clueb.
- TANZI 2006
 MARCO TANZI, *Malosso per Giambattista Marino*, in «Kronos», X (2006), pp. 123-132.
- TARALLO 2019
 CLAUDIA TARALLO, *Dalle "Considerazioni sulla pittura" di Giulio Mancini alla "Galeria": riflessioni sulla struttura della raccolta mariniana*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 167-177.

BIBLIOGRAFIA

TERZAGHI 2019

MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Il soggiorno italiano del conte di Villamediana: «Ut pictura poesis»*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 179-198, 266-267.

TESAURO 2000

EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, rist. anast. Savigliano, Editrice artistica piemontese, 2000.

TEYSSANDIER 2002

BERNARD TEYSSANDIER, *Les métamorphoses de la stoa: de la galerie comme architecture au livre-galerie*, in «Études littéraires», XXXIV (2002), pp. 71-101.

TODINI 1990

FRANCESCO TODINI, *Da Ferraù Fenzoni ad Andrea Polinori*, in *Pittura del Seicento in Umbria. Ferraù Fenzoni, Andrea Polinori, Bartolomeo Barbiani*, a cura di Francesco Todini, Todi, Ediat, pp. 9-32.

TOMEI 2019

BEATRICE TOMEI, «Qualche onesto capriccio»: il collezionismo di stampe mariniano in anni francesi, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 121-142.

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 Elisa Albanesi, Damiana Di Bonito, Luca Esposito e Maria Onori, Roma, Campisano, pp. 11-21.

TOMEI 2024

BEATRICE TOMEI, *Giovan Battista Marino: la scrittura d'arte, la collezione, gli artisti*, Milano, Bit&s.

TORRE 2019

ANDREA TORRE, *Statuto dell'ecfrasi e strategie verbovisive ne "La Galeria" di Marino*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 69-88.

TORRE 2019a

Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino, a cura di Andrea Torre, Lucca, Pacini Fazzi.

TOSINI 2017

PATRIZIA TOSINI, *Un cammeo per gli 'intrecci virtuosi': Marco Antonio Ferretti poeta accademico anconitano e Cristoforo Roncalli pittore*, in CHUMMO - GEREMICCA - TOSINI 2017, pp. 195-211.

TOSINI 2019

PATRIZIA TOSINI, *Quadri, diamanti, poesie: la Roma di Ferrante Carli, letterato e intendente d'arte*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 213-226, 274-275.

UNGLAUB 2019

JONATHAN UNGLAUB, *Marino, Rubens, and Epic Painting in Medici Paris*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 199-211, 268-273.

VAGANAY 1908

HUGHES VAGANAY, *Sonetti di Proposta e Risposta dei XVI. XVII. XVIII. secoli. Saggio di Bibliografia con Indici*, in «Romanische Forschungen», XXI (1908), pp. 698-1112.

VAN CLAERBERGEN et al. 2006

ERNST VEGELIN VAN CLAERBERGEN - MARGRET KLINGE - GILES WATERFIELD - JAMES

BIBLIOGRAFIA

- METHUEN-CAMPBELL - CAROLINE CAMPBELL, *David Teniers and the Theatre of Painting*, London, Courtauld Institute of Art Gallery - P. Holberton.
- VASETTI 1994
STEFANIA VASETTI, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo decennio del Seicento*, Firenze, Opublibri.
- VAZZOLER 2017
FRANCO VAZZOLER, *Fra Orfeo e Apollo: Sinibaldo Scorza nella "Galeria" di Marino*, in ORLANDO 2017, pp. 130-133.
- VESCOVO 1997
PIERMARIO VESCOVO, *La tintura delle rose e la morte di Adone. Tra Poliziano e Sebastiano del Piombo*, in «Lettere Italiane», XLIX (1997), pp. 555-571.
- VITZTHUM 1964
WALTER VITZTHUM, *Baroque Drawings at Düsseldorf*, in «The Burlington Magazine», CVI (1964), pp. 180, 182-183.
- VITZTHUM 1972
WALTER VITZTHUM, *Die Handzeichnungen des Bernardino Poccetti*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, vorgelegt von W. V. aus München 1955. Als Manuskript mit beigefügtem Schriftenverzeichnis des Verfassers von seinen Freunden gedruckt, Berlin.
- VOSS 1994
HERMANN VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma, Donzelli (ed. orig. *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Berlin, G. Grote, 1920).
- WATERHOUSE 1952
ELLIS K. WATERHOUSE, *Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some Records of a Forgotten Transaction*, in «Italian Studies», VII (1952), pp. 1-23.
- WEGNER 1979
SUSAN E. WEGNER, *Further Notes on Francesco Vanni's Works for Roman Patrons*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIII (1979), pp. 313-324.
- WETHEY 1969-1975
HAROLD E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, 3 voll., London, Phaidon.
- WITTKOWER 1952
RULDOLF WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon.
- WOOD 2018
JEREMY WOOD, *Buying and Selling Art in Venice, London and Antwerp: The Collection of Bartolomeo Della Nave and the Dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony van Dyck, and Jan and Jacob van Veerle, c. 1637-50*, in *The Walpole Society*, vol. 80, 2018, pp. 1-200.
- ZANELLI 2018
GIANLUCA ZANELLI, *Scorza, Sinibaldo*, in DBI, vol. XCI, 2018, pp. 128-130.
- ZANELLI 2022
GIANLUCA ZANELLI, *Sinibaldo Scorza, Orfeo incanta gli animali, 1628*, in BOBER - BOC-CARDO - BOGGERO 2022, pp. 48-49.

BIBLIOGRAFIA

ZERI 1954

FEDERICO ZERI, *Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale. I. La Galleria e la Collezione Barberini*, Roma, Gabinetto Fotografico Nazionale.

ZERI 1959

FEDERICO ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Sansoni.

ZEZZA 2019

ANDREA ZEZZA, *Marino e i dipinti di Matteo di Capua*, in RUSSO - TOSINI - ZEZZA 2019, pp. 145-165.

ZEZZA 2020

Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi intorno a Matteo di Capua principe di Conca, a cura di Andrea Zezza, Roma, Officina libraria.

ZEZZA 2020a

ANDREA ZEZZA, «*Otio iuventutis dicatum*». *Le residenze e le collezioni di Matteo di Capua come crocevia della vita culturale napoletana tra Cinque e Seicento*, in ZEZZA 2020, pp. 41-118.

Giovan Battista Marino

La Galeria

Edizione diretta da Carlo Caruso

a cura di

Carlo Caruso, Marco Landi,
Lorenzo Sacchini, Beatrice Tomei

TOMO I

Le Pitture

Favole • Istorie

Coordinamento di

Beatrice Tomei

Composto in:

Lyon

Kai Bernau, Commercial Type

Newzald

Kris Sowersby, Klim Type Foundry

Garalda

Xavier Dupré, TypeTogether

Progetto grafico e impaginazione:

Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,

per conto di BIT&S,

da BDprint (Roma)

NOVEMBRE 2024

Giovan Battista Marino *La Galeria*
Le Pitture
Favole · Istorie

La *Galeria* (1619-1620) di Giovan Battista Marino è il più celebre libro di poesia composto in lode delle arti figurative. L'originale struttura dell'opera richiama quella di una galleria secentesca, con centinaia di componimenti di tono e taglio epigrammatico variamente ispirati alla secolare tradizione ecfrastica e ai molti capolavori che il poeta ebbe modo di ammirare presso siti storici, collezioni e botteghe d'artista a Napoli, Roma, Siena, Firenze, Venezia, Bologna, Mantova, Genova, Torino e Parigi. Questa nuova edizione propone un testo criticamente fondato e accompagnato da un apparato che illustra la genesi e l'evoluzione dell'opera e dei singoli componimenti in essa accolti. Il commento mira a chiarire la lettera del testo alla luce dei più influenti modelli letterari e a definire i rapporti che l'autore intrattenne con il mondo dell'arte nella sua variegata complessità: artefici e opere, generi artistici, intenditori d'arte, mecenati, collezionisti. Il piano dell'opera prevede una ripartizione in tre tomi: I. *Le Pitture: Favole · Istorie*; II. *Le Pitture: Ritratti · Capricci*; III. *Le Sculture*. Oltre all'Introduzione e alla Nota al testo, corredano l'edizione un ampio apparato iconografico, indici analitici e bibliografia.

CARLO CARUSO insegna Filologia italiana all'Università di Siena. Studia la letteratura del Rinascimento, della prima età barocca e del primo Settecento.

MARCO LANDI è stato assegnista di ricerca presso l'Università di Siena. Si occupa prevalentemente della tradizione di testi poetici della stagione rinascimentale e barocca.

LORENZO SACCHINI è assegnista di ricerca presso l'Università di Trento. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura del Tardo Rinascimento e del Barocco.

BATRICE TOMEI è assegnista di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università di Roma 3. Studia principalmente i rapporti tra arti e lettere tra fine Cinque e inizio Seicento.

