

ANDREA LAZZARINI

RITRATTI, CORTINE, «CELESTI ARCANI».  
NOTE SU SACRALITÀ E PROFANO NELL' *ADONE* DI G. B. MARINO<sup>1</sup>

Sarebbe almeno antistorico ordinare una condanna definitiva di queste *Dicerie* con le presunzioni d'insincerità e di opportunismo intrinseco ed insanabile [...]

GIOVANNI POZZI<sup>2</sup>

1. *ADONE*, I 10: UN VECCHIO PROBLEMA

L'ottava 10 del canto I dell'*Adone*, misteriosa almeno quanto i «celesti arcani» che dice nascondere, è una di quelle su cui la critica mariniana più si è concentrata sin dagli esordi secenteschi:

*Ombreggia il ver Parnaso e non rivela  
gli alti misteri ai semplici profani,  
ma con scorza mentita asconde e cela,  
quasi in rozzo Silen, celesti arcani.  
Però dal vel che tesse or la mia tela  
in molli versi e favolosi e vani,  
questo senso verace altri raccoglie:  
smoderato piacer termina in doglia.*

---

<sup>1</sup> Vorrei ringraziare Lina Bolzoni, Maria Cristina Cabani, Clizia Carminati, Davide Conrieri ed Emilio Russo per l'attenzione e la costanza con le quali hanno seguito la crescita del presente lavoro. Ringrazio anche, per le importanti e generose segnalazioni, Francesco Ferretti, Lorenzo Geri, Eraldo Bellini, Massimiliano Rossi e Niccolò Caminada. Un ultimo, grande ringraziamento va a Floriana Conte che con i suoi preziosi consigli e apporti ha reso possibile questo saggio, e non solo questo saggio. Il poema mariniano si cita dall'ed. a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano, Adelphi, 1988; ci si riferirà alle due parti del vol. II con POZZI, *Guida alla lettura*, e POZZI, *Commento*.

<sup>2</sup> In G.B. MARINO, *Dicerie Sacre e La Strage degli Innocenti*, a cura di G. POZZI, Torino, Einaudi, 1960, p. 13.

Citroviamo di fronte a un vero repertorio di “immagini del segreto”<sup>3</sup>: ai vv. 1-4 leggiamo che la poesia dell’*Adone* (il «Parnaso») adombra («ombreggia») la verità, celandogli “arcani celesti” alla comprensione dei «semplici profani» così come, sotto la sua rozza scorza, fa il Sileno erasmiano. Marino ricorre quindi (vv. 5-6) a una difficile immagine: parla infatti di un «vel che tesse [...] tela», sul quale già Stigliani, nell’*Occhiale*, aveva espresso delle perplessità («Chi udì mai che la tela tessesse velo, e che ella, che è tessuta, fosse tessente? Metafora sconfacevole»)⁴. Aleandro, nella *Difesa dell’Adone*, risponde alle accuse dicendo possibile il «tessere» anche servendosi di qualcosa di già tessuto (con dei «nastri» si può, infatti, tessere un «panno»): il difensore spiega inoltre che «la tela significa il poema, e il velo l’allegoria»⁵.

Stigliani torna a rimarcare la propria contrarietà a questi versi nella manoscritta *Replica* ad Aleandro:

Adunque mal s’è fatto a dir, che la tela, cioè il poema, tessa il velo, cioè l’allegoria, non convenendo alla tela tal frase né al velo tal patire. E mal s’è fatto a dire, che l’ poema, il quale è cosa chiara, sia cosa oscura, cioè sia tela, e che l’allegoria, la quale per sé è cosa oscura, sia cosa poco chiara, cioè sia velo. Anzi doveva dirsi tutto in contrario, chiamando velo il poema, e tela l’allegoria. Se ben l’allegoria si sarebbe nomata più acconciamente verità, dicendosi «Però dal vero, che si nasconde sotto il mio velo, altri r avvolga questo senso». Così appunto fece Dante nell’ottavo Canto del Purgatorio il qual nomò vanità l’allegoria e velo il poema. *Aguzzata qui lector ben gli occhi al vero, che velo è ora ben tanto sottile senso, che l’ trapassar dentro è leggiero. Il che anco il Marino aveva fatto ad imitazione d’esso Dante ne’ primi due versi di questa istessa stanza, che poi in l’olsepe continuare. Anzi sdrucciolo a contraddirsi, scambiando i nomi con appellar tela quello che prima aveva presupposto*

<sup>3</sup> Vd. L. BOLZONI, *Il volto segreto della scrittura. Immagini della ricezione tra Cinque e Seicento*, in *Il Segreto*. Atti del Convegno di Studi di Cagliari, 1-4 aprile 1998, a cura di U. FLORIS e M. VIRIDIS, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 335-356.

<sup>4</sup> T. STIGLIANI, *Dell’Occhiale, opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani, Scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia, Carampello, 1627, p. 139.

<sup>5</sup> G. ALEANDRO, *Difesa dell’Adone. Poema del Cav. Marini [...]. Per risposta all’Occhiale del Cav. Stigliani. All’Illustriss. Sig. il Sig. Conte Camillo Molza [...]*, in Venezia, Appresso Giacomo Scaglia, 1626, p. 127: «Pare allo Stigliani che dir non si possa che la tela essendo cosa tessuta a tesser abbia ella ancora altra cosa. Stimerà forse alcuno che il Marini usi qui la voce *tela* per *telaio*, sicome presso a’ Greci la voce *històs*, la quale significa tela, si trova ancora usata in significato di telaio; ma io dico non esser impossibile che di nastri verbi gratia tessuti tesser alcun panno si possa, onde avverrà pure, che si tessa di cosa tessuta. Ma ciò molto meno sconcio riesce favellandosi metaforicamente, sicome qui si fa, dove la tela significa il poema, e l’velo l’allegoria. Che anco Sidonio Apollinare dall’uso metaforico fu indotto a dire *Oris maluit expolire limam*, con tutto che non passiva ma attivamente s’attribuisca alla lima il ripulire. Né ad alcuno parrà strano che si dica che le lettere tessono le parole, le parole tessono i versi, i versi tessono il poema, e in questa guisa più cose tessute tesser vengono». Il riferimento a Sidonio Apollinare è al v. 144 del *Carmen* XXIII.

esser velo, e con appellar velo la cosa velata, cioè la verità. I suoi versi son questi. *Ombreggia il ver Parnaso, e non rivela Gli alti misteri ai semplici profani*<sup>6</sup>.

La nuova obiezione che Stigliani solleva contro Marino è, in buona sostanza, quella di aver invertito gli ambiti di pertinenza di «poema» e «allegoria»: il «velo», infatti, e non la «tela» dovrebbe a rigore di logica coprire il senso allegorico racchiuso nel testo, e dunque coincidere con il «poema».

Il riferirsi al poema come a una tela è immagine comune per designare l'opera letteraria (Pozzi) – già usata, ad esempio, da Ariosto<sup>7</sup>. Ma se nel *Furioso* la «tela» designa la trama, l'intreccio, nell'*Adone* essa sembra alludere più direttamente al testo (sul «velo» potrebbe agire effettivamente il ricordo dantesco già individuato da Stigliani)<sup>8</sup>.

Pozzi interpreta il v. 8 (il celebre «smoderato piacer termina in doglia») come «etichetta che autentica la disposizione del patetico nel poema»: l'antitesi piacere-doglia e il riferimento alla trasformazione («termina») sono visti dal critico come una formulazione in grado di sintetizzare l'organizzazione e il funzionamento di ogni parte del poema. Credo, ad ogni modo, che per la *pointe* dell'ottava sia plausibile la pur scontata lettura morale.

Più utile è forse tornare ad interrogarci sull'effettivo significato dei versi appena precedenti: l'ottava I 10 è la programmatica enunciazione di uno tra i più evidenti *habitus* mariniani, quello della sovrapposizione di sacro e profano (lettura confermata anche dal recente e pienamente persuasivo accostamento di questi versi a un sonetto di Angelo Grillo)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> STIGLIANI, *Replica del cavaliere fra Tomaso Stigliani. Dedicata all'eccellentissimo signor Principe di Galliciano. Fatta in favor del suo libretto titolato l'«Occhiale». Contra una invettiva di Girolamo Aleandri, la qual s'intitola 'Dijesa dell'Adone', e procede per tutti i primi dieci canti di quello*, ms. in Roma, Biblioteca Casanatense, 900-901: ms. 900, c. 228r-v. Devo la segnalazione e la trascrizione del passo alla cortesia di Lorenzo Geri, che ringrazio vivamente.

<sup>7</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XIII 8, 2 («a condur la gran tela ch'io lavoro»).

<sup>8</sup> Cfr. *Purgatorio*, VIII, 19-21: «Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero / ché 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero».

<sup>9</sup> Vedi F. FERRETTI, *Le muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, i.c.s. Alla generosità dell'autore va tutta la mia riconoscenza. Il sonetto è il num. XIV delle *Rime del molto reverendo padre Angelo Grillo, cioè le Morali et le Pompe di Morte* [...], Venezia, Ciotti, 1599, c. 4r: «S'averrà mai che d'alcun nostro detto, / ch'io con furtivo studio e ingegno s'arte / scrivo et adorno in mia solinga parte, / faccia nobil conserva ingegno eletto; // benigno intenda il nostro puro affetto, / e le talor voci profane sparte, / e' favolosi numi in nostre carte, / quasi ministri di maggior concetto // Terrena forma di celeste mente / sovente è velo e sotto vil Sileno / alti misteri ascose antica gente. // Passi la scorza e 'n la midolla a pieno / s'interni il dente e non trarrà veleno, / ond'infetto ne sia parto innocente». I corsivi introdotti in questo e negli altri testi citati sono miei. La coppia di termini oppositivi usata da Grillo è «scorza» / «midolla», corrispondente agli analoghi latini *cortex* e *medulla*: la distinzione ricorre molto spesso in testi filosofici e teologici (sin dai tempi di Ficino, che, in una lettera titolata appunto

Partendo da un lavoro di “sondaggio” microtestuale di due similitudini (III 77-78 e III 125-127) – i cui risultati verranno fatti reagire prima con la temperie religiosa e artistica dell’epoca, e successivamente con il resto della produzione mariniana – si intende proporre un’interpretazione per la natura del singolare «velo» tessente «tela» dei vv. 5-6, e qualche ipotesi sulla relazione fra sacro e profano nell’*Adone*.

## 2. VENUS PICTRIX

Le ottave III 77-78 descrivono l’innamoramento di Venere per Adone addormentato:

Qual industrie pittor, che’ntento e fiso  
 in bel ritratto ad emular natura,  
 tutto il fior, tutto il bel d’un vago viso  
 celatamente investigando fura,  
 del dolce sguardo e del soave riso  
 pria l’ombra ignuda entro’l pensier figura,  
 poi con la man discepola del’arte  
 di leggiadri color la veste in carte,

tal ella quasi con pannel furtivo  
 l’aria involando del’oggetto amato,  
 beve con occhio cupido e lascivo  
 le bellezze del volto innamorato;  
 indi del’idol suo verace e vivo  
 forma l’esempio con lo strale aurato  
 e con lo stral medesimo d’Amore  
 se l’inchioda e confige in mezzo al core.

---

*Non cortex nutrit, sed medulla*, scrive: «Non eodem oculo Philosophorum, Theologorumque scripta legenda sunt nobis, quo Poetarum vel Oratorum. Alibi quidem et si non nihil oblectat extrinsecus, nihil tamen ferme reperitur quod nutriat. Hic autem non *cortex* nutrit aliquos, sed *medulla*»: M. FICINO, *Opera*, Basileae, Ex officina Henric Petrina, 1570, p. 804) o in prediche (vedi ad esempio C. MUSSO, *Il secondo libro delle prediche* [...]. In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1567, p. 107: «Monsignori Reverendissimi, io voglio passar dalla carne allo spirito, dalla scorza alla midolla, dalla lettera al misterio»). Anche Marino oppone *scorza* e *midolla* nella *Musica*: cfr. MARINO, *Dicerie Sacre*, cit., p. 213 («ceda la *scorza* alla *midolla*, il corpo allo spirito, la nube al sole»). Va ricordato che Angelo Grillo fu l’autore dell’*Allegoria* al poemetto *La Psiche* dell’Udine (*La Pische di Hercole Udine con una breve allegoria del molto R.P. Angelo Grillo. Dedicata alla serenissima madama Leonora Medici Gonzaga* [...]. In Venezia, presso G. B. Ciotti, 1599), utilizzato da Marino come fonte per la sua *Novelletta* (*Adone*, canto IV). Il testo dell’Udine può essere avvicinato agli analoghi tentativi di allegorizzazione mariniani nell’*Adone*.

In queste ottave troviamo impiegato il *topos* dell'«amante pittore»<sup>10</sup>. Venere si impossessa della bellezza di Adone, rubandogli col «pennello furtivo» dello sguardo «tutto il fior, tutto il bel» (è in questa scelta dei migliori tratti del viso che Pozzi ha potuto ravvisare una parentela con l'episodio di Zeusie delle fanciulle crotoniati per come esso è proposto nelle *Dicerie*)<sup>11</sup>.

Osserviamo da più vicino il passo. L'«industrie pittor»:

- a) *prima* «l'ombra ignuda» del bel viso «entro il pensier figura» (77, 6);  
 b) *poi* «con la man discepola del' arte / di leggiadri color la veste in carte» (77, 7-8).

Allo stesso modo, Venere:

- a) *prima* con il «pennel furtivo» ruba «l'aria<sup>12</sup> dell'oggetto amato» (78, 1);  
 b) *poi* forma con la saetta d'Amore (lo «strale aurato») il disegno («l'essem-pio») dell'«idol suo»: il termine 'idolo' è usato qui nella sua accezione etimologica; «suo» si riferisce all'«oggetto amato» del verso precedente.

Le ottave 77-78 possono essere comprese a pieno solo se inserite nel più ampio contesto del sistema delle arti per come esso si presentava nel primo Seicento<sup>13</sup>: in

<sup>10</sup> Per una panoramica sulla questione, vedi BOLZONI, F. PICH, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008, pp. 5-16, 75-81. Cfr. anche, per gli utili rimandi, G. FERRONI, *Prima lezione di letteratura italiana*, Bari, Laterza, 2009, pp. 129-133.

<sup>11</sup> POZZI, *Commento*, cit., p. 77: «il figurante richiama, benché velatamente, il famoso episodio delle fanciulle di Agrigento o di Crotona (evocato anche in *Dicerie sacre*, cit., p. 140). Il tema del pittore che dipinge l'amata del poeta è diffusissimo dalla pseudo-Anacreonte a Ronsard; ma qui c'è altro; la motivazione dell'analogia, che risiede nello sguardo con cui il pittore carpisce i tratti del modello, e la specifica applicazione all'incontro amoroso, non hanno a nostra conoscenza riscontri precisi». Il passo delle *Dicerie* cui Pozzi fa riferimento è il seguente: «Racontasi di quel Greco celebre e famoso pittore, che per fare una sua profana e favolosa figura bellissima, persingolar privilegio al suo valore conceduto delle più belle giovani d'Agrigento scelse le parti più notabili e le più belle: ma con che modo più peregrino ed a' nostri ingegni nascosto il grande padre Iddio, per dotare in colmo questa sua sacra e vera immagine di tutte le perfezioni o create o increate o creabili, sfiorando a guisa di Pecchia i vasti prati ed incircoscritti della sua divina potenza e della sua infinita sapienza accumulò in essa il sommo del puro, *il fiore del fiore*, la scelta della cima di tutto *il bello del bello* della bellezza?». Vd. anche E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'Artista. Un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 43.

<sup>12</sup> «Aria» (che, nell'accezione di 'aspetto', compare anche in altri luoghi del poema: vedi ad es. XIII 110, XV 35, XVII 109), corrisponde a un termine tecnico della pittura: a un significato generale di «espressione del volto, aspetto generale della persona, sembianza – anche di cose», il *GDLI* associa la locuzione tecnica «aria di testa, o di viso: in un quadro, l'espressione dei volti, delle figure, atteggiamento con il quale le loro teste sono eseguite».

<sup>13</sup> Per la storia delle concezioni estetiche tra antichità e arte moderna, oltre a rimandare al classico di E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952 (nuova ed. riv. 1996), riman-

accordo con la teorizzazione coeva, infatti, la creazione dell'artefice si divide in due momenti precisi, intellettuale e pratico. Questa concezione – che attribuisce all'arte della pittura un carattere prevalentemente intellettuale, e ne allontana la taccia di “meccanicità” – aveva trovato diffusione soprattutto attraverso Vasari: nelle aggiunte alle *Teoriche* della Giuntina egli descrisse il processo di discendenza dell'operazione manuale di architetti, scultori e pittori da un preterito intellettuale, concretizzato primariamente nel *disegno*<sup>14</sup>. Le idee vasariane sulla creazione artistica sono (in parte polemicamente) riprese da Federico Zuccari nella sua *Idea de' Pittori, Scultori e Architetti*<sup>15</sup>: la teoria zuccariana approfondisce e radicalizza la portata delle considerazioni di Vasari, e costituisce il fondamento del programma iconografico ufficiale del principe di Savoia (il progetto della Grande Galleria fu inizialmente affidato a Zuccari)<sup>16</sup>.

Le formulazioni dell'*Idea*, ormai “ufficializzata”, si riverberano anche sulla produzione dei letterati di corte, Murtola e Marino<sup>17</sup> (quanto a quest'ultimo, soprattutto ne *La Pittura*<sup>18</sup>, la prima delle *Dicerie Sacre*). Il ricorso forse più interessante all'*Idea*

---

do, con interesse rivolto soprattutto al versante secentesco, al ricco e sufficientemente aggiornato saggio bibliografico di M. ROSSI, *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti penna-pennello*, in «Studiolo», I, 2002, pp. 221-241.

<sup>14</sup> Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Firenze, Spes, vol. I, 1976, p. 111 G: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di quì che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea».

<sup>15</sup> F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, e Architetti* [...], 2 voll., Torino, Disserolio, 1607.

<sup>16</sup> Sulla Grande Galleria si vedano i contributi raccolti in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. ROMANO, Torino, Editris, 1995, e in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I: Torino, Parigi, Madrid*, Atti del convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995, a cura di M. MASOERO, S. MAMINO, C. ROSSO, Firenze, Olschki, 1999. Si veda anche la recensione al volume curato da Romano: G. AGOSTI, *Una presentazione per 'Le collezioni di Carlo Emanuele I'*, «Studi piemontesi», XXV, 1996, pp. 133-144, alle pp. 142-143.

<sup>17</sup> Vedi M. ROSSI, *Poemi e gallerie enciclopediche: La 'Creazione del Mondo' di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi, Mantova 5-8 ottobre 1996, a cura di G. OLMI, L. TONGIORGI TOMASI, A. ZANCA, Firenze, Olschki, 2000, pp. 91-120 e, del medesimo *L'idea incarnata. Federico Zuccari, la Grande Galleria a Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Tra antica sapienza e filosofia naturale. La magia nell'Europa moderna*, atti del convegno, Firenze, 2-4 ottobre 2003, a cura di F. MEROI, con la collaborazione di E. SCAPPARONE, Firenze, Olschki, 2007, pp. 545-566. Su i letterati alla corte di Carlo Emanuele I, G. RUA, *Poeti della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Lodovico d'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899.

<sup>18</sup> MARINO, *Dicerie Sacre*, cit., p. 155: «[...] di due maniere si può considerare il disegno: l'uno è intellettuale interno, l'altro pratico esterno, e tanto l'uno quanto l'altro non riguarda che la forma o fattezze delle cose

zuccariana è però ne *La Sampogna*, in un passo in cui la bellezza della bruna pastorella diventa occasione per un elogio del “disegno”:

Ninfa del ciel, quando il tuo bel semblante  
prese a formar Natura,  
fe' qual pittor ben saggio,  
che con rozo carbone abbozza in prima,  
quasi vil macchia oscura,  
ombreggiata figura, onde poi tragge  
colorite e distinte  
meravigliose immagini dipinte;  
perché la tua bellezza,  
disegnata di negro, è *l'Idea vera*,  
il perfetto modello, dal cui solo esemplare  
prende ogni altra beltà quanto ha di bello.  
L'altre gote, fiorite  
di porpore e di rose,  
son del divin pennello  
pitture diligenti e delicate,  
a studio miniate;  
ma quel tuo fosco illustre  
scopre semplici e schiette  
quelle linee maestre, in cui s'ammira  
maggior l'arte e l'ingegno  
dell'eterno disegno<sup>19</sup>.

Possiamo notare qui come il momento creativo legato al primo “schizzo” sia separato da quello della stesura del colore: la dinamica descritta è comune a molti passaggi mariniani, e tende a contrapporre al lavoro compiuto e colorito (le «pitture diligenti e delicate / a studio miniate») un «abbozzo» prezioso perché più vicino all'«idea», al «disegno» divino<sup>20</sup>.

---

corporee mediante la circoscrizione o sia d'intorno, e l'esser bene insieme, cioè l'esser ciascuna parte del tutto nel suo proprio sito collocata. L'interno intelletto specola queste forme nell'idea del pittore secondo il suo sapere, l'esterno pratico in carta, in tela o altrove materialmente le spiega, per giudicarle con l'occhio corporale, e secondo ch'è fa di mestieri, rassettarle poi e correggerle insino all'ultima perfezione».

<sup>19</sup> MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda 1993, pp. 476-477 (*La Bruna Pastorella*, vv. 207-228). Il passo è citato anche da S. WARMAN, *The subject-matter and treatment of Marino's images*, «Studi Secenteschi», X, 1969, pp. 57-131, alle pp. 117-118.

<sup>20</sup> La vicinanza tra Marino e il concetto artistico di *idea* è, a fine secolo, distintamente percepito anche da Bellori, cfr. G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di G. PREVITALI e E. BOREA, Torino, Einaudi, 2009, p. 19: «Il Marino celebrando la Madalena dipinta da Tiziano, applaude con le medesime lodi alla pittura, e porta l'idea dell'artefice sopra le cose naturali: *Ma ceda la Natura e ceda il vero / a quel che doito artefice ne finse, / che qual l'avea ne l'alma, e nel pensiero, / Tal bella, e viva ancor qui la dipinse*». Il riferimento è all'ottava 14, vv. 1-4 del componimento *Maddalena di Tiziano* che chiude la sezione *Favole de La Galeria* (MA-

Grande influsso sull' *Idea* di Zuccari, e ancor più sull'Italia del primo Seicento, ebbe anche *Il Ficino, ovvero dell' arte*<sup>21</sup> – fatto risalire da Ezio Raimondi al 1592, ma stampato solo nel 1666 – dove Tasso formula il rispecchiamento delle capacità creative di Dionell' intelletto dell' artista; il dialogo, fondamentale per comprendere la poetica del *Mondo Creato*<sup>22</sup>, doveva essere ben noto a Marino<sup>23</sup>.

La lezione di Tasso ha forse pesato anche sul passo della *Creazione del Mondo* di Gasparo Murtola<sup>24</sup> (IX 1-2) nel quale l' operare di Dio creatore delle stelle fisse viene

RINO, *La Galleria*, a cura di M. PIERI, Padova, Liviana, 1979, t. I, pp. 71-74). È molto probabile che Bellori abbia mediato la citazione mariniana dalla lettura delle *Maraviglie* di Ridolfi, che menziona, questa volta in forma completa, la medesima ottava mariniana: «Nondimeno Tiziano concedendola più nobile parte all' arte, rappresentolla [la Maddalena, ndr.] in guisa che ancor riteneva la mollizie della nobile condizione [...]. All' incontro di tale Pittura, bensì può dire che il vero appaia dipinto e che tanta figura servii all' avvenire per simmetria dell' arte, per imagine del bello, per esempio delle anime penitenti, e per compendio in fine di ciò che sa produrre *industrie pennello mosso da docta mano*; apparendo in quella veramente soprannaturale figura lo sforzo dell' arte nell' avviar le tele; avverandosi ad onta degli sciocchi che il maggior stupore che ingombri l' intelletto è il vedere che sopra *rozza tela* si stampino da *industrie pennello* quelle *idee* preziose che di rado sul produr la Natura. Ma terminiamo le lodi di sì degna Pittura col Marino, il quale dopo averne longamente descritte le condizioni, così conchiude: *Ma ceda la natura e ceda il vero / [...] / O celeste sembianza, o magistero / Ove nell' opra sua se stesso ei vinse, / fregio eterno de' lini, e delle carte, / meraviglia del Mondo, onor dell' arte*». (C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell' arte ovvero le vite de' illustri pittori veneti, e dello stato*, [...], Parte Prima, Venezia, Appresso G. B. Sgava, 1648, pp. 170-171). Cfr. ROSSI, *Ultimi ragguagli di Parnaso*, cit., p. 231. Nel passo di Ridolfi sono ravvisabili anche probabili echi mariniani, che ho evidenziato in corsivo.

<sup>21</sup> T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, t. II, pp. 891-912, a p. 901: «direm dunque che 'l nostro intelletto sia imitatore del divino; laonde, come il divino fabricò prima di questo mondo sensibile il mondo intelligibile nel quale son l' idee di tutte le cose, così il nostro intelletto, illustrato dal suo lume, figura in se medesimo le forme di tutte le cose, anzi in lor si trasforma in guisa ch' egli diviene le cose intese»; cfr. anche pp. 907-909 per il *topos* del mondo come poema di Dio. Sull' argomento vedi M. ROSSI, *Princeps Artifex. Poetica tassiana, teoria dell' arte e sovranità tra Cinque e Seicento*, in *L' arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27th-29th, 2001, edited by M. ROSSI e F. GIOFFREDI SUPERBI, Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 27-37.

<sup>22</sup> Sui rapporti, già notati da Raimondi, tra *Ficino* e *Mondo Creato*, rimando a E. RUSSO, *L' ordine, la fantasia e l' arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 9-68, alle pp. 31-33 dove si parla anche della lettura del manoscritto del *Manso* da parte del giovane Marino.

<sup>23</sup> Marino – come altri letterati coevi (Imperiali e Murtola, ad esempio) – dà segno di conoscere il testo del *Mondo creato* prima della stampa della *princeps* (1607), testimoniando la circolazione manoscritta di questo e altri testi tassiani. Cfr. G. JORI, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo Creato» (secoli XVII e XVIII)*, Firenze, Olschki, 1995, p. 37.

<sup>24</sup> G. MURTOLA *Della Creazione del mondo* [...]. *Al Sereniss. D. Carlo Emanuele Duca di Savoia.*, Venezia, Evangelista Deuchino e G. B. Pulciani, 1608, p. 251, ottave 1-2: «Come industrie pittor, che tempio o mole / vede tirata in ampie volte intorno, / ferma il piede, alza il guardo, e pinger suole / d' un vivo azzurro il fornice più adorno, / et hor l' alba purpurea, hor chiaro il Sole / hor fa la bianca Luna emula al giorno, / hor con sembianze tenebrose e belle / l' humida notte accolta infra le stelle. // Così rivolto al Ciel l' eterno Amore / di mille vaghe imagini il dipinse, / e ristretta la luce, e lo splendore / di cui l' Empireo intorno, intorno cinsè, / ne fe' le stelle, e di più vivo ardore / lucido in quelle sperè il Sole avinse, / l' argentea Luna, e condorate ciglia / fe' balenar sul mar l' alba vermiglia». Sul debito mariniano nei confronti della *Creazione*



paragonato a quello del pittore<sup>25</sup>: l'*incipit* del Canto IX della *Creazione* («Come industrie pittor, che tempo o mole») è ripreso da Marino nel primo verso dell'ottava 77, e forse contaminato con un antecedente tassiano<sup>26</sup>. Questo gioco di riprese da un contesto sacro sembra confermare le intuizioni di Pozzi sul ruolo assunto da Venere (affine a quello del Dio dei poemi sulla creazione) e da Adone («contemplante per eccellenza, che presta la propria voce al mondo inanimato»)<sup>27</sup>, e suggerisce il periodo torinese come proprio della composizione dell'ottava.

Su altro versante, anche la predicazione potrebbe offrire qualche indizio relativo alla genesi delle ottave 77 e 78, che credo vada fatto convergere con la linea zuccariana – e, ancor prima, tassiana – appena individuata. Nei *Concetti scritturali sopra il Magnificat* – una raccolta a uso dei predicatori cui Marino attinge largamente per la composizione delle *Dicerie Sacre*<sup>28</sup> – Cesare Calderari scrive:

Qual penello mai di qual si voglia eccellente pittore potrebbe con ogni sua industria ritrarre tanta bellezza quanta fu in Maria? Qual penello o di Zeuse, o di Apelle, o di Timagora, o di Protogine, o se ve ne è alcun altro più degno, avrebbe con ogni sua industria potuto ritrar mai in quadro tanta bellezza, quanta fu in Maria? *Tota pulchra es amica mea*. Io non vi so dire altro, se non che questa fu dipinta e disegnata da quell'eccellente pittore che in sé racchiude le nobilissime Idee di tutte le cose. Udite.

---

del mondo, JORI, *Le forme della creazione*, cit., p. 80: «tale metafora [quella del *Deus pictor*, ndr.] ha una ricorrenza maggiore che nel poema del Murtola, ove più di una volta l'opera di Dio è un dipingere».

<sup>25</sup> Cfr. F. GRAZIANI, *L'immagine come verbe divin chez Zuccari et Marino*, in *Art et Littérature*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, sept. 1986, Montpellier, Université de Provence, 1998, pp. 265-288. Per considerazioni generali sulla figura del *Deus artifex* e del divino artista, vedi KRIS-KURZ, *La leggenda*, cit., pp. 37-59.

<sup>26</sup> Anche Tasso aveva fatto uso in contesti sacri del *topos* dell'immagine dipinta nel cuore. Cito un passo tratto da *Le lagrime della Beata Vergine*: «Qual interno pittor giamai dipinse / nel core, che di suo spirito è vero tempio, / la sua vittoria, onde la morte estinse [...]»: T. TASSO, *Rime*, in ID., *Opere*, a cura di B. MAIER, vol. IV, Milano, Rizzoli, 1964, p. 422. Cfr., per ulteriori rimandi, E. ARDISSINO, «L'aspra tragedia». *Poesia sacra in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, p. 177.

<sup>27</sup> POZZI, *Guida alla Lettura*, cit., p. 54: «Nel poema religioso la corrente dell'ammirato stupore corre dalla creatura al creatore. La creatura è il poeta stesso, il contemplante per eccellenza che presta la propria voce al mondo inanimato. Nell'*Adone* questa parte dell'io contemplante e lodante è trasferita nel fanciullo protagonista in seguito al passaggio del discorso rappresentativo proprio del discorso esameroico al discorso narrativo. La parte di Dio è di conseguenza assunta da Venere, fondatrice del palazzo e demiurga dei sensi [...]. Il rapporto patetico fra Venere e Adone è quindi esemplato sul rapporto mistico che nel poema corre fra la creatura contemplante e Dio. Dalla medesima fonte derivano di conseguenza i rapporti che coronano fra i protagonisti e il mondo contemplato».

<sup>28</sup> Cfr. G. FORNI, *Gabriele Inchino e la «Scuola» dei Canonici Regolari lateranensi*, in *La Predicazione nel Seicento*, a cura di M. L. DOGLIO e C. DELCORNIO, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 49-148, alle pp. 57-61. Forni (p. 60 nota) sottolinea la possibilità che i «*Concetti* del Calderari abbiano contato qualcosa nell'officina delle *Dicerie Sacre* del Marino come si evince [...] da un'analogia spiritualizzazione arguta di una notizia di Plinio (*Naturalis Historia*, praef., 26-27) [...]».

A far un *pittor eccellente* vi vogliono *due cose*. Cioè un ingegno vivace, per immaginarsi qualche bella figura e qualche atto ingegnoso, questa è la prima. Poi ci vuole *l'obediencia della mano*, che sappi colorire col penello quello che s'è immaginato di dentro, questa è la seconda. L'una senza l'altra non vale. Perché può ben immaginarsi belle figure nella sua mente e poi non aver *mano leggiadra e obediante per isprimer il concetto interno*. Né anco può far cosa buona, s'averà solo la mano ammaestrata a disegnare figure, ma non averà un ingegno vivace per trovar belle invenzioni. Non riuscirà mai dunque un buon pittore, se non ha l'una e l'altra cosa, buona mano e buona invenzione. (cc. 25<sup>r</sup>-26<sup>r</sup>)<sup>29</sup>

Sicuramente Marino conosceva questo passo: dallastessac. 26 egli riprende infatti un concetto che verrà inserito nel corpo de *La Pittura* quasi senza subire alterazioni<sup>30</sup>. Quella del predicatore non è che una riproposizione del *topos* del *Deus artifex* applicata alla figura di Maria: la Vergine è un ritratto perfetto, realizzato – nei due tempi della creazione intellettuale e materiale – dal “pennello” divino.

Calderari, a differenza di Marino, non parla di un ritratto dal naturale, ma della creazione *ex nihilo* delle bellezze della Vergine da parte di Dio: Marino sfrutta in compenso lo sdoppiarsi del momento creativo per descrivere il “ritratto idealizzato” prodotto da Venere – la quale ritrae infatti solo «il fior [...], il bel» del viso di Adone. La possibile relazione tra la pagina calderariana e il passo dell' *Adone* non sarebbe, ad ogni modo, diretta: ciò che preme sottolineare è la presenza, in entrambi i luoghi, del medesimo schema implicito. Emerge così un rapporto “disfondo” tra il cantiere delle *Dicerie* e quello del «poema grande».

<sup>29</sup> C. CALDERARI, *Concetti scritturali sopra il Magnificat di Maria Vergine, [...] spiegati in quattordici lettioni, da lui lette in Napoli, nella Chiesa di Santo Eligio, l'anno 1584 [...] Purgati, ed emendati in questa quarta impressione da molti difetti, e mancamenti, dal R. Don Gabriello Inchino*, In Venetia, Eredi Sessa, 1601, cc. 25<sup>r</sup>-26<sup>r</sup>. La prima edizione dell'opera è del 1593, sulla seconda sono riscontrabili importanti interventi di padre Gabriele Inchino.

<sup>30</sup> CALDERARI, *Concetti scritturali*, cit., c. 26<sup>r-v</sup>: «Sia pur bella una figura quanto si vuole: e venghi dalla mano di Michel Angelo, o da qual si voglia pittore eccellentissimo, che sempre vi sarà qualche cosa da dire. Onde sogliono molti pittori mettere il nome loro con un tempo imperfetto dicendo: *ego talis faciebam*. Io tale faceva questa figura, questa opera, onde con questo tempo preterito imperfetto *faciebam*, dimostrano questi tali l'imperfezione della loro pittura. Ma non fa così Iddio di Maria, che avendola fatta senza mancamento dice: *Tota pulchra es, et macula non est in te*». MARINO, *Dicerie Sacre*, cit., p. 140: «Sogliono i pittori del mondo, per eccellenti ed illustri che sieno e per bella e riguardevole che formino una imagine, quando l'hanno già di tutto punto finita in guisa ch'altro non sanno aggiugnervi, come ch'è loro paia non potersil' arte più oltre distendere, sottoscrivendovi nondimeno (perché si sappia il maestro) il proprio nome, dire: «*il tale faceva*», volendo con quel tempo imperfetto dare ad intendere, che nelle cose mortali perfezione non si trova, e che quelle opere che più sono in istima di perfette, possono ricevere qualche menda [...].» La ripresa è già individuata da FORNI, *Gabriele Inchino*, cit., p. 60, nota 20. L'immediata vicinanza del passo ripreso da Calderari a quello delle fanciulle di Agrigento, accostato da Pozzi (vd. nota 8) alle ottave 77-78 del canto III, suggerirebbero per queste una datazione contemporanea o di poco successiva alla composizione del testo della *Pittura* (per quanto lo zibaldone mariniano, organizzato per temi, potesse offrire anche a distanza di tempo una medesima serie di riferimenti).

Il *topos* del *Deus artifex*, assieme a tutto il bagaglio di immagini sviluppate dalla teorizzazione coeva, volta a intracciare nell'operato dell'artista un rispecchiamento del potere creativo divino, è comunemente applicato da Marino a divinità pagane: lo è, ad esempio, nel canto VI, laddove Mercurio espone ad Adone i principi che hanno portato alla strutturazione del *Palagio d'Amore*<sup>31</sup>; o nei versi del canto X (170-171), in cui Mercurio racconta come abbia creato il monumentale «mappamondo» rappresentante l'universo<sup>32</sup>. Anche in quest'ultimo caso la sinergia di «intelletto» e «mano» rispecchia le operazioni del «fabro perfetto», dell'*architectus mundi* inequivocabilmente caratterizzato come il Dio cristiano, senza l'aiuto del quale Mercurio non sarebbe stato in grado di realizzare la propria opera<sup>33</sup>.

È dunque in questo ambito a metà fra trattazione artistica e religiosa che credo si debbano cercare le ragioni della similitudine delle ottave 77-78.

<sup>31</sup> «Non pensar tu che senza alto disegno / (disse volto Mercurio al bell'Adone) / fondata abbia Ciprigna entro il suo regno / questa sì vaga e florida magione, / ch'intelletto divin, celeste ingegno / nulla a caso giamai forma o dispone; / misterioso il suo edificio tutto / a sembianza del'uomo è qui costruito» [VI 8].

<sup>32</sup> «Questa (dicea) sovramortal fattura, / la qual confonde ogni creato ingegno / opra mirabil è, ma di Natura / e di divin maestro *alto disegno*. / L'artefice di tanta architettura / che d'ogni altro artificio eccede il segno / fu questa mia, *del gran fattor sovrano*, / benché imperfetta, *imitatrice mano*. // Sudò molto la man, né l'intelletto / poco in sì nobil machina sofferse / e lungo tempo, inabile architetto, / sue fatiche e suoi studi invan disperse; / ma quei ch'è sol tra noi *fabro perfetto* / del bel lavor l'intenzion m'aperse / e'l secreto mi fè facile e lieve / di raccorre il gran mondo in spazio breve». Si vedano anche le conclusioni di D. CONRIERI, *Postille all'Adone*, in Id., *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2005, pp. 291-299, a p. 299: «Al di là dei riscontri variamente stringenti e diversamente indicativi tra Camões e Marino, ciò che maggiormente importa [...] è la funzione che Camões poté avere per Marino nello spostare su Venere e nell'intensificare soluzioni figurative e linguistiche di tipo erotico da Ariosto applicate a figure di donne non divine, e più generalmente nell'alimentare quel gusto della commistione tra sacro e eros, palesato nel caso da cui hanno preso avvio queste pagine, quello della Venere di Cnido, ma avvertibile pure altrove nell'*Adone*, e forse in modi più pericolosi che in quello e in altri casi nei quali la commistione si consuma a spese di una divinità pagana». E. BELLINI (*Umanisti e Lincei. Letteratura a scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 122-124) evidenzia una ripresa del *De Partu Virginis* sannazariano (già criticato da Erasmo) nel canto XVII dell'*Adone*, sottolineando «la felice mescolanza di elementi mitologici e patterns della letteratura agiografica» all'interno del poema.

<sup>33</sup> Molte sono, nell'*Adone*, le opere d'arte attribuite a un «divino artefice»: si vedano ad esempio VI 116, IX 25, XI 156-157; XII 44-46 XIII 78; XVI 118 («E Ligurino al paragon compare / lavor ben degno dell'eterna mano»); XIX 8. In C. COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1967, p. 80, si sottolinea l'alta frequenza con cui «l'immagine del Dio pittore con le varianti di pennello della natura, libro della natura e Dio architetto» tornano anche nello *Stato Rustico* di Gian Vincenzo Imperiali: «in entrambi i poeti si notano [...] temi reciproci che, pur senza coincidere del tutto, indicano un gusto e una cultura comune e spiegano la concordanza di animi fra i due letterati». Il tema è comune infatti dalla tradizione esameronica (e specialmente al *Mondo creato*), cui sia Imperiali che Marino attingono per la creazione delle proprie opere.

## 3. TRASFIGURAZIONI AMOROSE

In perfetta simmetria con ciò che abbiamo sin qui osservato, alle ottave 125-127 del canto III Marino descrive l'innamoramento di Adone per Venere. Il poeta si serve nuovamente di un'elaborata similitudine pittorica:

Ma che più tardo a disvelar quest'ombra,  
che tiene il mio splendor di nube cinto?  
S'or che le mie bellezze in parte adombra  
magica benda, il mio avversario è vinto,  
che fia quando ogni nebbia intutto sgombra,  
verrà che ceda al vero oggetto il finto? –  
Disse e squarciando le fallaci larve,  
in propria effigie al giovinetto apparve.

Qual vergine talor semplice e pura  
s'avien, ch'astuta mano alzi e discopra  
drappo, ch'alcuna in sé sacra figura  
effigiata ad arte abbia di sopra,  
ma secreta nasconda altra pittura,  
di lascivo pennel piacevol opra,  
tingendo il bel candor di grana fina,  
dal'inganno confusa i lumi inchina.

tal si smarrisce Adon, quando scoperto  
dela dea gli si mostra il lume intero;  
[...]

Venere, per un sofisticato *divertissement* erotico, era comparsa ad Adone sotto le false sembianze di Diana, tanto che il giovane aveva confuso «la più lasciva dea» con «la più casta» (III 638). Ora la divinità abbandona le «fallaci larve» della sorella cacciatrice apparendo all'amato «in propria effigie». Marino sembra ispirarsi all'episodio del canto I dell'*Eneide* (vv. 315-417) in cui Venere compare al figlio Enea celandosi sotto l'aspetto di Diana, per esser riconosciuta solo all'ultimo momento. In particolare 125 1-2 sembra dipendere dai vv. 411-412 («at Venus obscuro gradientis aëre saepsit, / et multo nebulae circum dea fudit amictu, [...]»)³⁴.

Sul ricordo virgiliano è però innestato un meccanismo narrativo insolito: Adone reagisce all'epifania di Venere come una «verGINE [...] semplice e pura», che pudicamente arrossisce al disvelamento – operato da «astuta mano» – di una pittura «di lascivo pennel», precedentemente nascosta da un dipinto a carattere sacro. Analogamente

³⁴ VIRGILIO, *Opera*, a cura di R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 115.

a ciò che abbiamo osservato per la similitudine delle ottave 77-78, Pozzi sottolinea la somiglianza “per cadenza” del primo verso dell’ottava 126 a uno della *Creazione del Mondo* di Murtola («Comerosa talor candida e pura»)<sup>35</sup>. È poida segnalare il probabile influsso sull’ottava di un passo della *Prima Parte* dello *Stato Rustico* di Imperiali<sup>36</sup>:

E l’ammira lo stolto, e l’idolatra [*la vita cortigiana*],  
anzi l’adora; e non conosce incauto,  
che quel de la sua mente Idolo infame,  
altro non è, ch’una *negletta tela*,  
sovra’l cui *rozzo* aspetto *ad arte* ha giunto  
*pennel bugiardo di lascivo dito*,  
di vili pompe armato, ed impudiche,  
con la bianca tintura avvelenata,  
de la tinta d’Iberia onore estrano,  
ch’ivi poi si trasforma in strano orrore,  
togliendo il bello al volto, il buono al core.

Ne *La Pittura* Marino descrive un’operazione tipica di pittorie collezionisti: quella di coprire le proprie opere con un velo di protezione, perché non siano «strapazzate e guaste» (p. 139)<sup>37</sup>; l’artificio del “disvelamento” di una pittura viene applicato alla rivelazione di una divinità, la trasfigurazione di Gesù sul Tabor.

Allo incontro poi nel ritratto del Verbo eterno applicò questo eterno effigiato tutto il suo ingegno, tutto il suo studio: e siccome in esso, più che in qualsivoglia altra sua pittura si diletto, così sopra ogni creatura l’amò: *per la qual cosa quando colà nel monte Tabor gli piacque d’alzare alquanto il velo che lo copriva e mostrarne una parte agli occhi de’ suoi più cari e diletti* (che non ad altro mistero alludendo mi fo io a credere che ’l testo si serva appunto di questa parola *transfiguratus*, se non per dinotare ch’allora si faceva una mostra di questa figura *disvelata* per modo di passaggio)<sup>38</sup> poscia ch’egli ebbe *con gl’improvvisi lampi di questo divino ritratto rapita ed abbagliata la vista di Pietro* ed inebriatogli l’animo di *maraviglia* e di *dolcezza*, subito in quel punto si sentì la voce dello stesso Iddio, il qual di sua propria

<sup>35</sup> POZZI, *Commento*, cit., p. 253: «Noteremo ancora come il primo verso dell’ottava 126 assomigli per cadenza al seguente del Murtola (*Creaz.* 16, 18, 94)».

<sup>36</sup> G. V. IMPERIALI, *Lo Stato Rustico*, Genova, Pavoni, 1611, pp. 14-15. Imperiali, parlando della «tinta d’Iberia», si riferisce forse al «solimán», un sublimato di mercurio che, pur avendo proprietà venefiche, era usato anche come belletto.

<sup>37</sup> Per una citazione estesa del passo, vd. il par. 4.

<sup>38</sup> «Per modo di passaggio»: ‘temporaneamente’, ‘senza abbandonare definitivamente la sostanza della carne’. Il rimando mariniano è a BEDA, *Homilia Subdita*, III 45 (PL, XCIV 369: «Transfiguratus Salvator, non substantiam verae carnis amisit, sed gloriam futurae, vel suae, vel nostrae, resurrectionis ostendit»); e *In Matthaei Evangelium expositio*, II 17 (PL, XCII 80: «Non substantiam verae carnis amittendo, sed gloriam suae vel nostrae ostendendo»).

bocca gridò: Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui. Come s'egli dir volesse: "Questa è la viva e vera immagine di me stesso, pittura del tutto fornita e perfetta"<sup>39</sup>.

Viene qui a delinearsi un rapporto di identità tra i termini «transfiguratus» e «disvelato»: Veneresi troverebbe dunque a compiere un'azione altrove attribuita al *Deus artifex*; mostrandosi «in propria effigie» (*Adone*, III 125) ella si rivela nella sua «viva e vera immagine» (*Dicerie*). Lo stupore di Pietro, inebriato «di meraviglia e dolcezza» davanti alla divinità rivelata, sembra preludere a quello di Adone.

Marino combina quindi due tipi distinti di coperture per quadri: "cortine" e "coverti". Per comprendere l'immagine sfruttata da Marino nelle *Dicerie* e nell'*Adone* è necessaria una digressione su come queste pratiche venissero realmente utilizzate nel primo Seicento: entrando in una collezione d'arte avremmo incontrato un gran numero di pitture velate da cortine, generalmente di taffetà<sup>40</sup>. L'uso di velature – nate in ambito ecclesiastico e legate particolarmente alla liturgia quaresimale – si collega alle pratiche espositive tipiche delle collezioni dell'epoca. Le cortine potevano servire a nascondere soggetti profani, qualora essi fossero esposti assieme ad altri di carattere religioso<sup>41</sup>; esse, inoltre, permettevano al collezionista di tenere nascosti i pezzi più importanti della collezione per esibirli solo alla fine, impedendo così che l'attenzione degli spettatori venisse subito catturata da questi, a scapito delle altre opere<sup>42</sup>. Queste coperture potevano servire inoltre per distinguere i soggetti sacri da quelli profani<sup>43</sup>, i quali (almeno secondo la precettistica) dovevano essere tenuti in 'stanzini' ad uso del solo collezioni-

<sup>39</sup> MARINO, *Dicerie Sacre*, cit., pp. 142-143.

<sup>40</sup> Per le pratiche collezionistiche di inizio Seicento si veda S. ROLFI, *Cortine e tavolini: l'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche*, «Dialoghi di storia dell'arte», VI, 1998, 6, pp. 38-53. Nell'inventario notarile dei beni presenti in casa di Marino al momento della sua morte (per il quale rimando a G. FULCO, *Il sogno di una «Galeria». Nuovi documenti sul Marino collezionista*, in ID., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 83-117, alle pp. 88-92) non sono riscontrabili cortine o 'coverti'.

<sup>41</sup> Come sostiene ROLFI, *Cortine e tavolini*, cit., p. 42, che arriva a leggere dietro alla celebre testimonianza di Sandrart su Vincenzo Giustiniani (il quale avrebbe coperto con «una cortina di seta verde» l'*Amore vincitore* del Caravaggio «per essere mostrato per ultimo») una motivazione legata non solo al desiderio di stupire, ma anche al carattere profano dell'opera.

<sup>42</sup> Troviamo conferma di questa consueta pratica in una lettera di Salvator Rosa, scritta nel 1666 all'amico Ricciardi, dice che il quadro con la *Scena di stregoneria* del pittore (Londra, National Gallery) «si mostra doppio tutte le cose, e sta coverto col taffetà»: S. ROSA, *Lettere*, raccolte da L. FESTA, ed. a cura di G.G. BORELLI, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 357. Cfr. E. FUMAGALLI, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in "Filosofico umore" e "meravigliosa speditezza". *Pittura napoletana nel Seicento dalle collezioni mediche*, a cura di E. FUMAGALLI, catalogo della mostra di Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007-6 gennaio 2008, Firenze, Giunti, 2007, pp. 24-135, a p. 130 n. 174.

<sup>43</sup> Si vedano in questo caso i precetti espressi in G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta di A. MARUCCHI con il commento di L. SALERNO, Roma, Accademia dei Lincei, 1956, vol. I, pp. 139 ss.

sta di pochi e selezionati intimi, soprattutto per evitare di turbare con essi l'animo di osservatori innocenti<sup>44</sup>. I "coperti", pratici più che altro cinquecentesca, erano invece delle vere pitture che venivano sovrapposte ad altri dipinti – pur svolgendo anche un ruolo di protezione – con essi potevano interagire concettualmente<sup>45</sup>.

Nascondendo – nel canto III – una pittura lasciva sotto un dipinto a carattere sacro, Marino crea dunque una sovrapposizione di profano e divino della cui audacia doveva essere pienamente consapevole. L'esposizione di un'opera licenziosa a una «vergine[...] semplice e pura» (ottava 126) fa pensare – secondo un'efficace espressione pozziana – «alibertine raffinatezze da *boudoir*»<sup>46</sup>, a una sconcertante iniziazione erotica<sup>47</sup>. Nell'*Allegoria* premessa al canto III Marino copre la "lascivia" delle ottave 125-27 con un significato simbolico-morale (che per molti versi sembrerebbe confermato dalla ripresa del passo di Imperiali):

Nella medesima [Venere, ndr.], che volendo guadagnarsi l'affezion d'Adone cacciatore, prende la sembianza della dea cacciatrice e d'impudica si trasforma in casta, s'inferisce che *chiunque vuole adescare altrui* si serve di que' mezzi a' quali conosce essere inclinato l'animo di colui che disegna di tirare a sé, e che *molte volte la lascivia viene mascherata di modestia; né si trova femina così sfacciata, ch'almeno insu i principi non si ricopra col velo della onestà.*

Per quanto riguarda la cronologia delineabile a partire dagli indizi sin qui raccolti, le continue rispondenze tra *La Pittura* e le ottave III 77-78 e 125-126 dell'*Adone*, con-

<sup>44</sup> Vedi G. D. OTTONELLI e P. BERRETTINI, *Trattato della pittura e della scultura. Uso et abuso loro*, Firenze, 1652, ed. anast. a cura di V. CASALE, Treviso, Canova, 1973, pp. 314-315.

<sup>45</sup> Cfr. A. DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.

<sup>46</sup> POZZI, *Commento*, cit., pp. 252-253: «Quest'abitudine dei pittori è materia di immagini poetiche già in Ronsard (*Hymne de l'hiver*, 71-74) [...] e lo svelamento è oggetto di meraviglia in Costanzo [...]. Il gioco della doppia pittura è in *Dicerie sacre*, p. 139 ma lì la meraviglia è causata dall'antitesi tra abbozzo ed opera compiuta». In effetti la citazione da Ronsard – pur non fornendo un raffronto stringente per il passo del disvelamento di Venere – è significativa perché di fatto presenta una sorta di inversione del contenuto dell'ottava I 10: «Puisque le peuple ignorant ne mesprise / La verité cognuë apres l'avoir apprise, / D'un voile bien subtil (comme les peintres font / aux tableaux bien potraits) luy couvre tout le front, / Et laisse seulement au travers du voile / Paroistre ses rayons comme une belle estoile, / A fin que le vulgaire ait desir de chercher / La couverte beauté dont il n'ose approcher» (cito il testo da P. RONSARD, *Les Eclogues et mascarades [...] plus les Elegies et les Hynnes*, A Lyon, Pour Thomas Soubbron, 1592, tome IV, pp. 188-189).

<sup>47</sup> Attraverso una «maliziosa trovata da gabinetto segreto egli cava con un sol tratto pudori verginali e sorprese pruriginose, androgine e feticismi, il tutto all'insegna di Venere e della madonna» (POZZI, *Guida alla lettura*, cit., p. 64). Il v. 3 dell'ottava 126 è tra quelli interessati dal tentativo di censura dell'Armani (il progetto risale agli anni '70 del Seicento): il letterato egubino emenda «sacra figura» con «casta figura», riportando la contrapposizione alle due dee Diana e Venere. Vedi CARMINATI, *Giovan Battista Marino*, cit., pp. 307-327 e 353. Carminati analizza l'esemplare emendato conservato a Gubbio, Biblioteca Sperlilliana, II 11 F 4 (per il quale vedi p. 312 nota 10).

giunte alla probabile influenza su queste dei passi citati di Calderari, lasciano intravedere, almeno per queste stanze del poema, una dipendenza dalla predica<sup>48</sup>. Secondo la datazione stabilita da Pozzi *La Pittura* sarebbe l'ultima delle *Dicerie* ad essere stata composta (successivamente all'esposizione della Sindone del 4 maggio 1613). Ardisino non riconosce la validità della proposta pozziana, suggerendo la possibilità di una datazione più alta, che affianca la concezione della predica a quella del *Ritratto*<sup>49</sup>. È dunque possibile avanzare, per queste ottave, una cronologia prudente, che le fissa al periodo torinese 1608-1614<sup>50</sup>, considerando ad ogni modo come più probabile un momento successivo alla prigionia del 1611-1612, nella fase cioè di più intenso lavoro sulle *Dicerie*. La prima edizione dello *Stato rustico* (1607) e quella della *Creazione del Mondo* (1608) si pongono a loro volta sul limitare inferiore di questa datazione.

Le ottave compaiono nella redazione intermedia del poema registrata dal ms. 1516 della Bibliothèque Nationale di Parigi, che ha come *terminus ante quem* l'aprile del 1617.<sup>51</sup>

#### 4. IMMAGINI DEL SEGRETO

Osservando da vicino le due scene del canto III, risulta evidente il rapporto di simmetria formale e sostanziale che le lega: entrambe le similitudini riconducono la fenomenologia erotica a pratiche pittoriche, e sono aperte da versi derivanti con tutta probabilità dal *Mondo Creato* di Murtola.

Il “meccanismo” della doppia pittura è un emblema del rapporto tra sacro e profano nell'operamariniana, e certamente può dirci qualcosa anche sulla natura metaforica della «tela» e del «velo» dei vv. 5-6 dell'ottava I 10, da cui il presente saggio prende le mosse. Il poema – la «tela», intesa in questo caso anche come “tela pittorica” – potrebbe «tessere», cioè costituire, un «velo» che copre di «mollì versi e favolosi e vani» il «senso verace» della narrazione, corrispondente, per parallelismo, anche al «ver» del v. 1, e ai «celesti arcani» del v. 4<sup>52</sup>: non trovo, nella produzione mariniana, altri appigli

<sup>48</sup> Vd. anche la nota 30, e qui di seguito il par. 4.

<sup>49</sup> La questione cronologica viene affrontata da Pozzi nell'*Introduzione* di MARINO, *Dicerie sacre*, cit., pp. 22-30. Più problematica la proposta di E. ARDISSINO, *Le 'Dicerie Sacre' del Marino e la predicazione del Seicento*, in *Marino e il Barocco da Napoli a Parigi*. Atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. RUSSO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 165-84. Per la datazione delle *Dicerie* si vedano le pp. 166-170, le ipotesi su *La pittura* si trovano a partire da p. 168.

<sup>50</sup> Nella *Lettera Claretti* premessa alla *Lira III* (1614) Marino dava conto di una versione in quattro canti del poema, segno di una probabile riapertura in quel periodo del progetto adonico. Cfr. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 253-254.

<sup>51</sup> G. POZZI, *Appendice I. Le correzioni di autore*, in MARINO, *Adone*, cit., vol. II, pp. 725-768.

<sup>52</sup> L'uso metaforico di «coverti» o «cortine» in un proemio non costituirebbe un caso del tutto isolato; basti pensare al Pona che, nell'*Introduzione* alla *Lucerna*, adotta un'immagine teatrale molto affine («or intanto ch'io lavoro nella scena de' miei studi qualche soggetto medico e filosofico, non isdegnate di mirare in queste cortine dipinte a mere grottesche i sogni e le favole»: F. PONA, *La Lucerna*, a cura di G. FULCO, Roma,



per spiegare il sibillino accostamento di «velo» e «tela» – la quale potrebbe anche, per metonimia, corrispondere a un “telaio”, ma il gran numero di antecedenti letterarie e lo stesso uso mariniano sembrerebbero scoraggiare tale associazione, all’epoca già rifiutata da Aleandro. Si confronti ad esempio la lettera prefatoria firmata dal Conte di Rovigliasco (anche se certamente opera di Marino) premessa al *Ritratto*<sup>53</sup>:

Il dipintore prima che con terminati profili le sue figure colorisca, in *rozzo* disegno o con carbone, o con gesso oscuramente l’abbozza. Ed il poeta avendo intenzione di *tessere assai più lunga tela* de’ fatti del Serenissimo Carlo Emmanuello, prima che in più diffuso trattato si distenda, ha voluto, quasi per un cenno, fabricare questo picciolo poemetto: ma non altrimenti, che da un tratto di linea fu conosciuta l’eccellenza del pennello, e dal solo piede fu argomentata la proporzione di tutta la statua.

La lettura qui proposta per l’ottava I 10 ha il vantaggio di superare le obiezioni di Stigliani sulla confusione che tra «poema» e «allegoria» si stabilirebbero nel proemio dell’*Adone*. I due livelli di significazione coinciderebbero infatti pienamente: il poema stesso non sarebbe altro che una “coperto” in «tela», dunque un «velo», a protezione di un significato “altro”, costituito dai «celesti arcani».

Torniamo alle *Dicerie Sacre*: la pratica del “covertito”, come abbiamo già visto, viene per la prima volta usata da Marino ne *La Pittura*:

Ma non altrimenti fece [Dio] di quel che sogliono appunto i terreni dipintori, i quali dopo l’aver diligentemente terminata una figura, perché strapazzata e guasta non sia, sogliono farle *di rozza tela una coverta*, ed in quella, per pascere l’altruivista, di fuoridipignere anche qualch’altra cosa, non però tanto bella che pareggi quel che dentro nella tavola si racchiude. Così si vede ne’ teatri, le cui cortine per lo più con qualche dipintura diversa alla scena trattengono gli occhi de’ curiosi spettatori. Ed ecco Iddio che con somigliante artificio coprì questa sua divina imagine di grosso e ruvido *panno*, il quale ingannando nel di fuori i riguardanti, altro dimostrava da quel che dentro si nascondeva. Il *velo* con cui la coverse fu una umanità passibile e mortale, spoglia vile ed abietta [...]. E chi avrebbe giamai pensato che sotto quella dipintura esteriore così misera e miserabile, un’altra se ne celasse tanto preziosa e gloriosa? Dall’apparenza di questa benda, così rozamente dipinta, venne ad esser deluso il mondo ed uccellato l’inferno [...]<sup>54</sup>.

---

Salerno Editrice, 1973, p. 4) che potrebbe fare coppia con quella espressa nel passo in MARINO, *Dicerie Sacre*, cit., p. 139: «Così si vede ne’ teatri, le cui cortine per lo più con qualche dipintura diversa alla scena trattengono gli occhi de’ curiosi spettatori».

<sup>53</sup> MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emmanuello duca di Savoia, Panegirico [...] al Figino*, in Venezia, appresso Ciotti, 1624, p. 4.

<sup>54</sup> MARINO, *Dicerie sacre*, cit., pp. 139-140.

Marino parla, nell'ultimo passo citato, di un «grosso e ruvido *panno*»: in apertura del verso II 132 3 della stesura intermedia dell'*Adone* conservata nel ms. 1516 della Bibliothèque Nationale (corrispondente a III 1263 dell'edizione 1623) non leggiamo «drappo» ma, appunto, «panno». Il dato conferma la relazione diretta tra il passo de *La Pittura* e *Adone* III 126, e con essa la cronologia appena proposta per la composizione dell'ottava. È verosimile, inoltre, che la correzione «*panno*» → «*drappo*» sia intervenuta proprio per dissimulare la dipendenza del brano adonio da quello delle *Dicerie Sacre*.

Il «*velo*» di «*roza tela*» (ecco tornare i termini dei vv. 5-6 dell'ottava I 10) dipinto da Dio non è in fondo che una variante del *topos* del Sileno, sfruttata da Marino – e, prima di lui, da Panigarola e Grillo – per riformulare un *cliché* più antico, tipico della letteratura sacra, quello del velo che copre i misteri divini. Vediamo qui ritornare anche una serie di termini molto comuni nella produzione mariniana, quali «*rozzo*», «*ombreggiare*», «*abbozzare*» – presenti nel *Ritratto*, nelle *Dicerie* nella celebrazione delle bellezze della *Bruna pastorella* e, infine, nel *Proemio* dell'*Adone* – usati solitamente per sottolineare la differenza tra lo schizzo e l'opera compiuta.

Il fatto che le coincidenze terminologiche qui rilevate risalgano al *Ritratto* può essere letto come implicita conferma delle osservazioni di Erminia Ardisino, la quale farebbe risalire la prima fase di concezione de *La Pittura* al periodo di elaborazione dell'opuscolo d'elogio (1608-1609). Le ottave adoniettrattate in questo saggio lasciano comunque trasparire un ostadi di sviluppo della peculiare “*topica del disvelamento*” mariniana successivo a quello dispiegato nel *Ritratto*, che presuppone uno stato di avanzamento notevole per il progetto delle *Dicerie*.

Lo stretto vincolo che lega il poema all'esperienza della predicazione è ulteriormente chiarito da altri indizi: per il passo de *La Pittura* è possibile trovare un precedente nelle orazioni quaresimali di Panigarola. Ciò non colpisce, alla luce dell'intimo rapporto che intercorre tra l'opera del poeta e quella del grande predicatore<sup>55</sup>:

---

<sup>55</sup> Già Tasso mostrò interesse per l'opera del predicatore, indirizzandogli lettere e utilizzando la sua opera nella stesura delle *Rime Sacre*. Cfr. G. SANTARELLI, *Le Rime Sacre del Tasso e le prediche del Panigarola*, «Studi Tassiani», XXIII, 1973, pp. 77-88, ed E. ARDISINO, «*Scolpisci, prego, in me divota imago*». Torquato Tasso e i predicatori, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del Seminario di studi, Bologna, 15-17 novembre 2001, a cura di G. AUZZAS, G. BAFFETTI, C. DELCORNO, Firenze, Olschki, 2003, pp. 97-121. Vd. anche G. POZZI, *Intorno alla predicazione del Panigarola*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*. Atti del convegno di storia della Chiesa in Italia, Padova, Antenore, 1960, pp. 315-322, e ARDISINO, «*L'aspra tragedia*», cit., p. 162. Nel saggio citato Pozzi individua nel saggio l'importanza del rapporto Marino/Panigarola: «Panigarola e Marino sono dunque un binomio sicuro nella storia della prosa italiana tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, e da distinguere nettamente dai maggiori letterati del Seicento [...]» (p. 322). E, ancora: «[...] nel caso specifico delle *Dicerie* [...] il Panigarola compare con una frequenza stupefacente. [...] Per il predicatore della prima metà del Seicento il Panigarola è, se non sempre il modello diretto, almeno la premessa letteraria insostituibile della sua eloquenza» (p. 319).

E tutte[le circostanze della resurrezione dei corpi alla fine del Mondo, ndr], ascoltatori, tanto più commode di essere intese da noi, quanto che si come ritratte con magisterio sottile in quale si voglia tavola le azioni d'un uomo d'altro non han bisogno, per essere vedute, che di levar il velo e fissar gli occhi al quadro. Così tutti i misteri della resurrezione universale, così sono dipinti nell'evangelo di oggi, ascoltatori, che subito levato il velo della lettera vedrete le figure di ciò che può sapersene: e se la madre è vedova, o il figlio morto, o altri lo portano, o esce della città, o Cristo lo incontra, o ha pietà della madre, o tocca il cataletto, o dice al figlio che levi, o leva il giovane, o comincia a parlare, o qualsivoglia minuzia, tutto, come vedrete, sotto il velo di queste istorie spiega maravigliose figure dei gran misteri della resurrezione universale<sup>56</sup>.

Marino mutuadunque un'immagine propria dell'oratoria sacra, la arricchisce e fa sua nelle *Diverie*, rifondendola poi nell'*Adone*.

Su altro fronte, va notato che, nella sua *Idea del Teatro*, Giulio Camillo Delminio aveva parlato dell'uso proprio dei «più antichi e più savi scrittori» di «raccomandare a' loro scritti i segreti di Dio sotto *oscuri velami*» al fine di essere compresi solo da chi ha «orecchie da udire» (escludendo le «anime volgari»):

I più antichi e i più savi scrittori hanno sempre avuto in costume di raccomandare a' loro scritti i segreti di Dio sotto *oscuri velami*, acciò che non siano intesi se non da coloro i quali (come dice Cristo) hanno orecchie da udire, cioè che da Dio sono eletti ad intendere i suoi santissimi misteri. E Melisso dice che gli occhi della *anime volgari* non possono sofferire i raggi della divinità<sup>57</sup>.

Unodei casievangelicisubito menzionatida Camillo è proprio quello della trasfigurazione di Cristo<sup>58</sup>, episodio che Marino narra, come abbiamo visto, sfruttando il meccanismo del disvelamento di un "covertito". Nella lettera dedicatoria<sup>59</sup> del poema, in cui Delminio è esplicitamente menzionato<sup>60</sup>, troviamo un esordio molto affine a quello dell'*Idea*: «La Grecia, di tutte le bell'arti inventrice, la qual sotto velo di favolose finzioni soleva ricoprir la maggior parte de' suoi misteri, non senza allegorico sentimento chiamava Ercole Musagete [...]».

<sup>56</sup> F. PANIGAROLA, *Prediche Quadragesimali* [...], Venezia, G. B. Ciotti, 1598, c. 152r (e vd. anche c. 156r).

<sup>57</sup> G. C. DELMINIO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991, p. 47 (a p. 7 nell'ed. Firenze, Torrentino, 1550). Cfr. BOLZONI, *Il volto segreto della scrittura*, cit., pp. 335-337.

<sup>58</sup> «E gli Apostoli ancora veduto Cristo trasfigurato, cioè quasi partito dalla grossezza della umanità quasi alla gloria della divinità, non sufficienti a riguardarlo per la debolezza caddero» (DELMINIO, *L'idea del teatro*, cit., ed. Bolzoni, p. 47).

<sup>59</sup> MARINO, *Adone*, cit., pp. 3-10.

<sup>60</sup> DELMINIO, *L'idea del teatro*, ed. Bolzoni, p. 4.

Anche in un altro passo de *La Pittura*<sup>61</sup> Marino dice che gli autori dell'Antico Testamento hanno potuto «rimirare in ombra» l'immagine di Cristo «oscuramente abbozzata». Tutte le «istorie» narrate nelle Scritture (dai «sacrifici» ai «riti e cerimonie») sono interpretabili alla luce della passione e morte di Cristo: esse sono definite «abbozzature» che «adombrano il vero» (da confrontare con il Parnaso di I 10 1: che «ombreggia il ver»). Chiunque si fosse avvicinato a Gesù – «ritratto» del creatore – avrebbe visto trasparire sotto la «covertura» di tela «i raggi della interna bellezza»<sup>62</sup> (Camillo, nell'*incipit* dell'*Idea del Teatro*, aveva parlato di «raggi della divinità»).

È però nell'apertura de *La Musica* che la dinamica del “disvelamento” viene trasformata in un esplicito principio compositivo. Le omiglianze con l'ottava I 10 e con la stessa *Dedicatoria* dell'*Adone* sono notevoli, e confermano pienamente l'intuizione pozziana che individuerrebbe nelle *Dicerie*, e in particolare ne *La Musica*, il laboratorio dell'*Adone*<sup>63</sup>:

Favoloso senza dubbio è l'avvenimento di questa novella, Serenissimo Sire: ma non già favoloso il sentimento che in essa si racchiude. Onde s'Ezechiello zapperà il muro, scorgerà gran meraviglie: se Bengiamino aprirà il sacco, ritorverà il vaso dell'oro: se Mosè batterà la pomice, farà scaturire acque fresche: se il Sacerdote alzerà il velo, scoprirà le bellezze del Santuario: se Tobia sventrerà il pesce, ne caverà il cuore utilissimo; e se noi vorremo passare dal simbolo alla significanza, ricercando l'interno di questa poetica fizione, conosceremo che contiene in sé *grandissimo e profondissimo mistero*. E chi non sa che sotto l'invoglio di così fatti *velami* ed enimmî, soleva molti,

<sup>61</sup> DELMINIO, *L'idea del teatro*, ed. Bolzoni, p. 145: «Egli è ben vero che non pur Mosè, ma tutti gli antichi padri, poterono in tutto il corso della legge naturale e della scritta, infino alla evangelica, *rimirare in ombra, oscuramente abbozzata*, questa tanto bramata imagine. Taccio le Scritture, perciò che opera fora non poco malagevole il volere ad una ad una in minuto racconto raccogliere tutte le profezie, nelle quali l'effigie del Messia disegnata si vede. Passo alla istorie: e che altro significavano i sacrifici e le vittime? o che altro erano i riti e le cerimonie, che tante abbozzature dove si veniva *il vero adombrando*? Tralascio per brevità l'altre azioni della vita di Cristo, le quali tutte si veggono nell'antico testamento d'avvantaggio delineate: parlando solo (per quel che tocca al soggetto nostro) dell'ultimo atto dove a terminare ed a consumare si vennero tutte le sue passate operazioni, non si vede in mille e mille esempi del sacro libro contenuti, espressa la passione e morte del vero figliuol di Dio? Tutti furono schizzi e spolveri di questo bel ritratto, e perciò son chiamati figure del figurato: *haec autem in figura facta sunt: omnia in figura contigebant illi. Ora rifacendomi da capo, dico che quantunque il sopraccennato ritratto così involto fusse ed appannato dalla fascia dell'umana carne, era però così sottile la covertura, che chiunque così dappresso gli si faceva, poteva ben veder di fuori trasparere i raggi della interna bellezza*».

<sup>62</sup> Cfr. anche MARINO, *Dicerie sacre*, cit., p. 149: «Imperocché a forza di chiodi e di lance fu stracciato *il velame che la copriva*, onde fu appieno la *bellezza del ritratto veduta*. Che non per altra cagione stimo io che nel punto della sua morte si squarciasse il velo del santuario: *velum templi scissum est*, se non per misteriosamente accennare ch'allora appunto si fendea il mistico velo ch'ammantava questa pittura».

<sup>63</sup> Ivi, p. 206: «Per questo le *Dicerie*, e soprattutto la presente [*La Musica*], offrono all'eventuale interprete dell'*Adone* il vero campo sperimentale dell'Autore, e non degli antecedenti meramente opinabili». Il brano citato subito di seguito si legge alle pp. 211-212.

anzi tutti *i più riposti e maravigliosi secreti* nascondere la superstiziosa antichità? Che perciò furono ritorvate *le stante de' Sileni*, le cui concave viscere erano gravide de' simulacri degli Iddii, acciocché *i divini arcani si tenesser alla gente vulgare appannati ed occulti.*

È dunque con la «gente vulgare» (da confrontare con le «anime volgari» di Camillo) che bisogna identificare i «semplici profani» dell'ottava I 10). L'autore delle *Dicerie* continua dicendo che «chiunque con zelo pio e con ingegno catolico prende a spiarle addentro, vi può contemplare eziandio adombrati assai sacramenti della Cristiana religione»:

Così ritroverà in certo modo (quantunque imperfetto) figurata la Trinità in Gerione, la generazione eterna in Minerva, la creazione dell'uomo in Prometeo, la rovina degli Angiolini e' Giganti, Lucifero in Fetonte, Gabriello in Mercurio, Noè in Deucalione, la moglie di Lot in Niobe, Giosuè in Leucotoe, la conservazione del mondo in Atlante, l'incarnazione del verbo in Danae, l'amor di Cristo in Psiche, le battaglie col diavolo in Ercole, la predicazione in Anfione, la risuscitazione dei morti in Esculapio, l'istituzione del Sacramento in Cerere, la passione in Atteone, la discesa al limbo in Orfeo, la salita al cielo in Dedalo, l'incendio dello Spirito santo in Semele, l'Assunzione della Vergine in Arianna, il giudizio in Paride, e cento, e mille altre menzogne al vero applicabili<sup>64</sup>.

Quella proposta dal poeta è una vorticoso sfilata di passaggi «dalla favola all'allegoria» per cui Pozzi (p. 212, n. 19) non riesce a identificare fonti verosimili; il critico si limita a suggerire, molto significativamente, una mediazione del presunto redattore delle *Allegorie* dell'*Adone* (oggi comunemente attribuite allo stesso Marino), Lorenzo Scoto.

L'armamentario di «scorze», «velami» e «sileni» già messo in campo nelle *Dicerie* e nella stesura intermedia pre-aprile 1617 dell'*Adone* (dove l'ottava era già presente nella sua *facies* definitiva)<sup>65</sup>, ricompare, nello stesso '17, anche ne *La Sferza*. La ripresa è di grande interesse, perché, al di là della sua natura occasionale<sup>66</sup>, si tratta del testo religiosamente più *engagé* mai scritto dal poeta: sorprende, allora, scoprire che Marino vedrebbe una delle ragioni della «Ignoranza» ugonotta proprio nel fermarsi alla «sola scorza della lettera, senza passare agli altri sensi, che ricevono le sacre carte»<sup>67</sup>. Più oltre, subito dopo aver

<sup>64</sup> Ivi, pp. 212-213.

<sup>65</sup> Si tratta dell'ottava I 9 del ms. Ital. 1516. Pozzi (in *Adone*, cit., vol. II, pp. 725-768) non segnala al riguardo alcuna variante.

<sup>66</sup> Cfr. Russo, *Marino*, cit., pp. 163-170, a p. 164. Su *La Sferza* si veda anche C. CARMINATI, *Note per la 'Sferza' di G. B. Marino*, in *L'invective. Histoire, formes, stratégies*. Actes du Colloque international de Saint-Etienne, 24-25 novembre 2005, a cura di A. MORINI, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2006, pp. 179-204.

<sup>67</sup> G. MARINO, *La Sferza e Il Tempio*, a cura di G.P. MARAGONI, Roma, Vignola, 1995, p. 113.

criticato l'uso – notoriamente osteggiato dalla Chiesa controriformata<sup>68</sup> – di concedere «a' fanciulli, ed agl' idioti [...] la Biblia in linguaggio volgare», Marino aggiunge:

Nonsapete voi, chetuttiimisteri dell' antica Theologia erano nascostisotto  
*velami* di Geroglifici, e di Simboli, *perché non fussero comunicabili al vulgo?* Non  
vi sovviene, che *non per altro furono ritrovati i Sileni*, senon perché dentro le loro  
latebre chiudessero i profondi ed imperscrutabili *secreti* della divinità?<sup>69</sup>

Anche nel caso dell'ottava I 10 è possibile vedere nel testo delle *Dicerie* un sicuro precedente di quello dell' *Adone*. La formulazione di ipotesi cronologiche è in questo caso più complessa, perché l'inizio della composizione della *Musica* potrebbe risalire, secondo le indicazioni pozziane, persino al periodo ravennate (1606-1609). La connessione stabilita tra la dinamica del disvelamento di una "cortina/coverta" e i vv. 5-6 dell'ottava, assieme alle congiunture lessicali con passi della *Pittura*, suggerirebbero però tempi affini a quelli proposti per III 77-78 e III 126, cioè il periodo 1608-1614 (verosimilmente restringibile al 1612-1614).

##### 5. DICERIE SACRE E ADONE: QUALCHE IPOTESI CONCLUSIVA

Una volta stabilita la presenza nel proemio di una dichiarazione del gusto "sincretistico" mariniano e confermata, inoltre, la relazione tra *Adone* e *Dicerie*, rimane aperta la questione relativa alla volontà autoriale che informava le frequenti sovrapposizioni tra piano sacro e profano nell'opera. Francesco Paolo Raimondi<sup>70</sup>, in un recente contributo, ha persuasivamente negato la possibilità di riprese vaniniane nel canto X<sup>71</sup>: ad oggi, dunque, non sono stati rinvenuti indizi che possano far pensare contatti con il *milieu* libertino italiano o francese.

L'estrema delicatezza del problema ne impedisce, in questa sede, una trattazione sistematica. Credo tuttavia che, anche davanti all'impossibilità di individuare nell'opera mariniana una salda impostazione filosofica, non serva ricorrere a facili tacce di ipocrisia e opportunismo, oppure ad accuse di libertinaggio, per comprendere il continuo ricorso a strategie di combinazione tra sacro e profano. La vicinanza del cantiere delle *Dicerie* a quello del «poema grande» fa pensare a un più complesso rapporto di circolarità operativa tra i due elementi.

<sup>68</sup> Mi limito a rimandare al fondamentale lavoro di G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>69</sup> MARINO, *La Sferza*, ed. cit., p. 119.

<sup>70</sup> F.P. RAIMONDI, *Tracce Vaniniane nell'Adone di Marino?*, in *Marino e il Barocco da Napoli a Parigi*, cit., pp. 347-383.

<sup>71</sup> La presenza di tracce vaniniane nel canto X è stata sostenuta da G. FULCO, *Pratiche intertestuali per due 'performances' di Mercurio*, in *Lectura Marini*, a cura di F. GUARDIANI, Toronto, Dovehouse, 1989, pp. 155-192 (poi in *Id.*, *La «meravigliosa» passione*, cit., pp. 3-43).

Il fatto che Marino possa utilizzare lo stesso concetto espresso nell'ottava I 10 dell'*Adone* in chiave antiugonotta a difesa dell'ortodossia cattolica, non deve essere letto come un mero indice della spregiudicatezza del poeta; esso dimostra piuttosto una relazione problematica tra i due "poli" dialetticamente animanti la sua produzione letteraria (*La Sferza* è del 1617, lo stesso anno in cui Bentivoglio inutilmente invitava Marino a «purgar l'*Adone*» dalle «lascivie»<sup>72</sup>). Se il poema non fu mai emendato – dall'autore così come, poi, da terzi – è soprattutto a causa dell'indissolubile nodo che vi unisce dimensione erotica e religiosa.

Rispondendo all'epistola del Bentivoglio con un discorso pensato per essere prepresso all'opera<sup>73</sup>, Marino cercò di dimostrare la natura innocua in termini di fede del poema. Il testo, che spiegava la differenza tra "oscurità" e "lascivia", non va liquidato sbrigativamente come una maldestra *excusatio non petita*, ma è da considerare come un indizio rilevante ai fini della ricostruzione della poetica mariniana. Esso è, inoltre, un tentativo di difesa più che giustificato: Marino era infatti al centro di un processo inquisitoriale ormai trillustre, il cui esito rimaneva incerto<sup>74</sup>. È verosimile che il poeta abbia – non molto prima della stampa – abbandonato l'idea di inserire nell'*Adone* la prosa difensiva proprio perché cominciava a delinearsi chiaramente l'imminenza della condanna dell'opera. Un simile preambolo sarebbe stato, dunque, del tutto inutile: Marino (come suggerito da Clizia Carminati, il cui studio ispirale presenti considerazioni) non poté fare altro che tentare di "invadere" rapidamente il mercato letterario italiano, prima che l'*Adone* fosse bandito dalla definitiva iscrizione all'Indice<sup>75</sup>.

L'apparente *nonchalance* mariniana nell'uso del sacro in contesti mondani meriterebbe, insomma, di essere letta alla luce dello sviluppo di una peculiare idea di poesia,

<sup>72</sup> *Raccolta di lettere scritte dal Cardinal Bentivoglio in tempo delle sue Nuntiatore di Fiandra, e di Francia*, ristampate in Colonia l'anno 1631, [s.e.], pp. 91-92: «Sopra tutto ricordatevi, il mio Cavaliere, di grazia (come tante volte v'ho detto) di purgar l'*Adone* dalle lascivie in maniera ch'egli non abbia da temere la sferza delle nostre censure d'Italia, e da morir più infelicamente al fine la seconda volta con queste ferite, che non fece la prima con quelle altre, che favolosamente da voi saranno cantate». Memoria di questa lettera poteva essere ancora viva nell'epistola del 12 marzo 1625 a Bruni (MARINO, *Lettere*, cit., n. 235, p. 425): «Ma, per dirla, quel destino, il quale perseguitò la vita del povero Adone, continua ad assinar gli con la vital' onore; né stimo cosa in tutto convenevole che l'infelice, giù morsicato da un porco salvatico, ora venga stroppiato da porci domestici».

<sup>73</sup> La prima menzione di un simile testo, inizialmente presentato come una risposta diretta agli amici volir improveridi Bentivoglio, è in MARINO, *Lettere*, cit., n. 165, p. 309 (lettera a Giulio Strozzi, da Parigi, 1621): «[...] in una lettera discorsiva ch'io scrivo nel principio del libro, come un preambulo in risposta di una scrittami dal signor cardinal Bentivoglio [...]». Vd. poi ivi, n. 185, p. 348 (a Giacomo Scaglia, da Parigi, data 1623): «Vi manca ancora un lungo discorso, ch'io ho fatto sopra questo libro, ed entrerà subito dopo la lettera dedicatoria; e veramente mi sarebbe sommamente caro che in Italia non si vedesse quest'opera senza esso, perché oltre il dichiarare molti miei pensieri intorno a sì fatto poema, parlo diffusamente dello scrivere lascivo. Onde, se potret trattenertanto la pubblicazione finch'io lo mandì, vi priego a farlo». Si veda anche la n. 229 a Bruni, scritta da Napoli nel 1624 (p. 415).

<sup>74</sup> Vd. CARMINATI, *Giovan Battista Marino*, cit., pp. 202-203.

<sup>75</sup> Ivi, p. 336.

che veramente poteva perseverare nell'uso dell'elemento sacro – nei confronti del quale il poeta dimostra provare una genuina fascinazione – per veicolare un messaggio “oscuro”, “profondo”<sup>76</sup>; è indubbio, ad ogni modo, che l'oltranza mariniana potesse “dilettere” anche perché – pur restando, di fatto, lontana dell'eresia – “sapeva” di proibito: essa consapevolmente ignorava la fondamentale norma imposta dal Concilio tridentino che prescriveva la netta separazione fra i due campi.

Lesorticensorie del tutto opposte che caratterizzano l'*Adone* (poema “profano”) e le *Dicerie* (prediche “sacre”) – opere segnate da affini strategie di gestione del rapporto tra religione e mondanità – potrebbero, in conclusione, essere legate al diverso “genere” dei due testi, e al differente grado di tolleranza applicabile nell'esaminarli.

---

<sup>76</sup> Si ricordino le considerazioni di POZZI (*Guida alla lettura*, cit., pp. 62-64), per cui Marino interpretava «il ruolo della pornografia in letteratura in quanto atto ad esprimere alcuni significati *oscuri*, cioè *profondi*». L'archetipo dell'atteggiamento mariniano potrebbe essere ricercato nella produzione sacra (e nelle biografie) dell'Aretino, personalità la cui effettiva influenza sull'opera di Marino resta ancora nel complesso da valutare. Sui rapporti Marino/Aretino cfr. G. SACCHI, *Un altro incontro fra Marino e Aretino*, «Studi Secenteschi», XLV, 2004, pp. 421-424, e, per le somiglianze tra la *Lettera Claretti* e due lettere di Aretino V. DE MALDÉ, *Percorsi intertestuali negli scritti polemici di Giovan Battista Marino*, in *Bisfere e molli anrette. Polemiche letterarie dallo Stilnovò alla «Voce»*, a cura di M.G. PENZA e S. RAMAT, Milano, Guerini, 1996, pp. 81-118, alle pp. 107 sgg. Vd. anche Q. MARINI, *Pietro Aretino nel Seicento. Una presenza inquietante*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*. Atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-1° ottobre 1992, Toronto 23-24 ottobre 1992, Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Roma, Salerno Editrice, 1995, vol. I, pp. 479-499.