

BEATRICE TOMEI

«QUALCHE ONESTO CAPRICCIO»:
IL COLLEZIONISMO DI STAMPE MARINIANO IN ANNI FRANCESI

DOI: 10.48255/J.LELLIS.14.II.2019.06

1. MARINO E LE STAMPE: UN'INTRODUZIONE

Quando Marino scrive da Parigi a Fortuniano Sanvitale che «*quel poco che ho mi basta ad effettuare qualche onesto capriccio, massime di quelli che pertengono la pittura*»¹ nasconde, con un po' di forzata modestia, il beneficio che i suoi guadagni traevano dalla corona francese. Al contrario, con il passaggio alla corte di Maria de' Medici, le finanze del poeta subiscono un significativo miglioramento e la crescita degli acquisti in fatto d'arte ne è la prova evidente. Non è un caso che le lettere francesi si infittiscano di informazioni relative a dipinti e disegni, commissionati secondo direttive sempre più puntuali a dimostrare che il progetto museografico del poeta andava progressivamente acquisendo forma più matura. È in questo contesto che tra i soggetti favolosi su carta e su tela compaiono anche le stampe ad ampliare il catalogo dei beni mariniani. A informarci che queste rientrano tra gli interessi del poeta sono non più di una decina di testi ristretti a una cronologia che va dal 1619 al 1623² e che ap-

¹ Cito da G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, numero 154, del 1620. L'edizione sarà, da qui in avanti, quella di riferimento per il carteggio mariniano. Non si può dire che all'ombra della corte dei Medici Marino avesse trovato il paradiso sperato, ma la maggior libertà di stampa concessa dai torchi francesi e il significativo incremento dei suoi guadagni, furono il compromesso migliore da accettare a fronte di un orizzonte italiano divenuto più oppressivo dopo le strette della censura. Riguardo il soggiorno francese del poeta si veda E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno editrice, 2008, cap. V e sgg.; a proposito delle difficoltà editoriali riscontrate in Italia si veda soprattutto C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008.

² A questi anni corrispondono una quarantina di documenti, di questi solamente una decina contengono informazioni determinanti sull'argomento, si vedano soprattutto le lettere numero: 132, 138, 139, 143, 146, 153, 163, 168, 173, 175, 177. Gli anni a seguire, quelli del rientro in Italia, vedranno il poeta districarsi invece tra il recupero dei suoi beni rimasti in Francia e l'impresa di consegnare alle stampe il testo dell'*Adone*, operazioni che costarono a Marino non poche energie e che, in ogni caso, rallentarono gli

partengono tutti, esclusivamente, alla corrispondenza parigina. Quanto ci permettono di ricostruire è sufficiente a far emergere la “competenza” acquisita dal poeta nel settore, qualità che era stata sottolineata da Giorgio Fulco³, il quale osservava già, nel 1979, che sarebbe stato necessario fare maggiore chiarezza su questo aspetto del collezionismo mariniano. Per quanto però le ricerche sul poeta abbiano registrato progressi importanti dagli anni Ottanta del secolo scorso ad oggi, l’appello dello studioso non ha ottenuto immediato e favorevole riscontro e, pertanto, l’argomento non è stato ancora affrontato in sede critica.

Manca dunque, in primo luogo, un’analisi che illustri il contenuto di questa raccolta – o che per lo meno si interroghi sulla sua struttura, laddove i documenti non permettono di ricostruirne completamente l’insieme; ma soprattutto manca una valutazione dell’impatto che queste carte poterono esercitare sulla scrittura del poeta. Attraversando quindi il contesto offerto dal carteggio, si vorrebbero individuare i possibili punti di contatto tra il bagaglio figurativo veicolato dalle stampe e l’opera mariniana, nel tentativo più ampio di riuscire a saldare, man mano, la cesura che ancora tiene troppo distante il poeta dal collezionista.

2. LE LETTERE FRANCESI E UNA RETROSPETTIVA TUTTA ITALIANA

Per quanto si sa, la prima volta che Marino palesa il proprio interesse per le stampe d’arte è nel 1619, in una lettera indirizzata all’editore veneziano Giovan Battista Ciotti⁴. In questo testo, più volte ricordato dagli studi per le osservazioni risentite con cui vi commenta le scorrettezze della *princeps* della *Galeria*, il poeta si rivolge al destinatario domandandogli di acquistare «qualche carta vecchia delle buone» e precisa i suoi *desiderata*, per non lasciare troppa libertà di scelta all’editore, tra cui elenca: Giulio Bonasone, Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci, Antonio Tempesta «o d’altro buon maestro, grande o piccola, d’intaglio dolce o d’acqua forte», purché non siano «cose d’Alberto Dura né di Luca d’Olanda né d’Aldegrave», afferma, «perché le ho tutte». Marino prosegue dimostrando attenzione circa la qualità dei fogli, che vuole

acquisti d’arte. Sulle problematiche relative a Marino e la censura si rimanda nuovamente a CARMINATI, *Inquisizione e censura*, cit., 2008; sulle vicende tipografiche e strutturali dell’*Adone* in anni francesi vd. E. Russo, *L’Adone a Parigi*, «Filologia & Critica», XXXV, 2010, pp. 267-288.

³ Si veda il saggio di G. FULCO, *Il sogno di una “Galeria”: nuovi documenti sul Marino collezionista*, «Antologia di belle arti», 3, 1979, pp. 84-89; riedito in *La «meravigliosa» passione: studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 83-117.

⁴ MARINO, *Lettere*, cit., num. 132, del 1619, da cui anche le citazioni che seguono. La figura di Giovan Battista Ciotti meriterebbe un approfondimento più dettagliato soprattutto in merito ai rapporti con il poeta napoletano; su di lui si veda la panoramica offerta da V. LEPRI, *L’editore Giovan Battista Ciotti tra mercato e politica*, «Actum Luce», Lucca, Istituto Storico Lucchese, 40, 1/2, 2001, pp. 413-428; e M. GUGLIEMINETTI, *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 siècle)*, études réunies et présentées par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 117-132; oltre al profilo biografico redatto da M. FIRPO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. 25, 1981 (*ad vocem*).

«originali e ben impressi, cioè non ritagliati»⁵ e si dilunga, infine, nell'illustrare le modalità con cui ne richiede l'invio d'oltralpe («Potrete in un pacchetto involupparle e consegnarle costì al fratello di questo eccellentissimo ambasciatore, ché le indirizzi a S. E.»). Quest'ultimo appunto suggerisce che il poeta non abbia mai introdotto la questione a Ciotti in precedenza, sebbene i nomi degli autori richiesti e le specifiche circa le tecniche e le caratteristiche delle carte segnalino la buona dimestichezza acquisita con il materiale di cui commissiona l'acquisto; inoltre – ne è prova la perentorietà con cui rifiuta le carte d'oltralpe – è chiaro che la raccolta di stampe, al momento della lettera, vanta già una sua buona consistenza.

D'altronde, il 1619 è una data tarda se inserita nel quadro cronologico dell'attività collezionistica mariniana⁶ e la missiva, più che corrispondere al momento in cui inizia ad acquistare questi oggetti, potrebbe dimostrare che, per ottenerli, Marino si sia servito in precedenza di canali alternativi a quelli offerti dalla stamperia veneziana. In effetti, dal carteggio si può facilmente risalire a una rete di intermediari da cui il poeta poteva raggiungere senza difficoltà i fogli desiderati, pur operando dalla sede parigina. Si tratta di amici di vecchia data, conoscenti e intellettuali con i quali condivideva la passione per le belle arti – e che senza dubbio erano anche gli stessi a cui si rivolgeva per la compravendita di disegni e dipinti. Per ciò che riguarda le stampe, ricorrono soprattutto i nomi del torinese Lorenzo Scoto – autore delle allegorie dell'*Adone* e fondatore, nel 1660, dell'Accademia degli Incolti⁷ – e del pittore parmense Fortuniano Sanvitale⁸. Non è un caso che al primo dei due, cappellano in carica alla corte sabauda e fine intenditore di lettere e arti, Marino introduca nel 1622 l'affare delle stampe in *medias res*, avvisandolo che «Le battaglie del *Vecchio Testamento* io già le ho, ed il Tempesta istesso me l'ha ultimamente mandate»⁹. È da affermazioni come questa – che lasciano sottintesa la richiesta oggetto delle missive precedenti, a noi purtroppo non pervenute – che

⁵ Formule analoghe ricorrono nelle pagine dell'epistolario di Gabriello Chiabrera, per cui si veda G. CHIABRERA, *Lettere*, a cura di S. MORANDO, Firenze, Olschki, 2003; sul letterato ligure rimando anche a G. FUSCONI, *Gabriello Chiabrera: iconografia e documenti*, Genova, Sagep, 1988, e a S. LOTHAR, *Gli Zabreria alias "Chiabrera" a Roma: la loro casa vicino alla Fontana di Trevi e la loro collezione d'antichità formata nell'ambito culturale di Paolo Manuzio*, «Ligures», 7, 2009, pp. 21-38.

⁶ Lo si confronti con le prime testimonianze che avvertono del suo interesse per i disegni, che risalgono al 1603; il rimando è nuovamente alle lettere, MARINO, *Lettere*, cit., num. 20 e sgg., del 1603.

⁷ Su Lorenzo Scoto si veda A. ROSSOTTI, *Syllabus scriptorum pedemonto seu de scriptoris pedemontanis in quo brevis librorum, patriae, generis, et numquam vite notitia traditur* [...], Montereale, Typus Francisci Mariae Gislandi, 1667, pp. 394-395. Rimando anche a M. DI MACCO, *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica editrice, vol. 1, 1984, pp. 323-341, che ne contestualizza la figura attorno alla metà del secolo, in un panorama torinese già molto influenzato dall'egemonia francese. Riguardo all'Accademia degli Incolti rimando invece a T. VALLAURI, *Delle Società letterarie del Piemonte. Libri due*, Torino, Favale, 1844, p. 104 e M. MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1929, vol. III, p. 211.

⁸ Sul profilo di questo letterato-pittore vd. P. BONARDI, *Fortuniano Sanvitale "delli Conti di Sala", letterato e pittore*, Sala Baganza, Editoria Tipolitotecnica, 2003; dello stesso *Alcune notizie su Fortuniano Sanvitale*, «Malacoda», 3, 1987, 14, pp. 31-44.

⁹ MARINO, *Lettere*, cit., num. 168, del 1622.

si intuisce l'esistenza di un dialogo frequente sull'argomento, sicuramente più di quanto le lettere restituiscano oggi al lettore. La presa capillare sulle diverse realtà italiane permetteva a Marino di tenersi aggiornato sul mercato artistico, al punto da essere consapevole di cosa le stamperie potessero offrire:

So che costà [a Venezia] ci sarà qualche cosa di quelle che non ho io, e se voi mi donaste un tesoro, non mi fareste maggior piacere¹⁰.

Scrivo nuovamente a Ciotti, o replica a Sanvitale a Parma:

[...] usate un po' di diligenza di trovarmi delle buone stampe vecchie di que' valenti maestri, [...] poich'io tutto il mio spendo in queste opere, e n'ho già accumulate tante che potrò farne un bello studio: ma per compire certi libri di buona scelta, me ne mancano ancor alcune, *le quali credo che si troveranno più facilmente in coteste bande che in queste*¹¹.

Difficile credere, in breve, che le stampe non fossero comprese negli interessi di vecchia data del poeta; se Marino ne parla esclusivamente da Parigi è perché in precedenza, in anni in cui doveva essere più semplice discutere di acquisti con artisti e intenditori, dovevano essere molte di più le trattative gestite di persona sul mercato. Era di questo parere già Giorgio Fulco quando osservava, nel 1979, che le raccolte di Marino «crescono insieme, espressioni di un'unica non comune e articolata attrazione verso le ricerche figurative e le offerte del mercato artistico»¹²; con cui sosteneva che l'attenzione onnicomprensiva del poeta per le opere d'arte aveva fatto sì che la sua collezione assumesse presto una struttura definita, composta dalle principali raccolte di dipinti, disegni e stampe, le quali si alimentavano, gradualmente, con il progredire delle sue richieste. Alla luce di quanto si è detto, la lettera inviata a Ciotti nel 1619 non confuta l'assunto dello studioso, piuttosto lo conferma e ci dice che quando Marino sembra piombare da Parigi nel commercio delle stampe, in realtà sta solo ricucendo le fila di quanto lasciato in sospeso.

3. TORINO, VENEZIA, PARIGI: CRITERI ESPOSITIVI E LE CARTE «OLTRAMONTANE»

D'altra parte, è plausibile che questi oggetti non vengano menzionati di frequente nelle lettere anche per via del ruolo che erano chiamati a svolgere nel progetto-galleria ideato dal poeta. Si ragioni su un piano strettamente museografico: nella collezione mariniana, per ciò che riguarda le opere di arte grafica, la differenza progettuale tra stampe e disegni è molto più sfaccettata se paragonata con le raccolte d'arte coeve. I disegni,

¹⁰ MARINO, *Lettere*, cit., num. 132, del 1619; e sempre all'editore veneziano nella successiva «Vi pregarai per un'altra mia di qualche stampa buona di valent'uomo, che non può far che costì non ve ne sieno»; cfr. MARINO, *Lettere*, cit., num. 133, del 1619.

¹¹ MARINO, *Lettere*, cit., num. 153, del 1620; mio il corsivo.

¹² Sono parole prese in prestito da Giorgio Fulco, per cui rimando a FULCO, *Il sogno di una "galleria"*, cit., 1979, p. 92.

ad esempio, per Marino non sempre sono ‘solo’ oggetti da esposizione, ma spesso sono coinvolti nell’editoria dei suoi stessi testi. Se le lettere insistono dunque maggiormente su questi è perché la produzione artistica del poeta interviene attivamente sulla loro realizzazione e lo sollecita a impacchettare iconografie *ad hoc* per farvi corrispondere le descrizioni della penna – soprattutto finché vive il proposito di pubblicare illustrata la *Galeria*¹³. Le stampe, invece, Marino le acquistava a fini collezionistici¹⁴. Il desiderio di possedere una raccolta di questi oggetti era dopotutto una tendenza diffusa tra gli amatori del tempo; non è un caso se proprio negli anni Venti il senese Giulio Mancini tenta di ridurre a norma le diverse consuetudini diffuse tra i collezionisti¹⁵, fornendo loro una serie di precetti utili per scegliere e collocare le pitture. Nelle *Considerazioni sulla pittura*, andate in stampa postume, Mancini afferma che in «casa d’un gentilhuomo privato» le opere d’arte grafica dovevano essere raccolte in

libri distinti secondo le materie, tempi, grandezza di foglio, nazioni e modo di disegno, s’è penna, lapis e carbone, acquarella, chiaro scuro, tenta a olio, *così ancora nei disegni di taglio*, che così sarà padrone di mostrarli e farli godere con gusto dei riguardanti e facilità di chi mostrerà, quai libri si servaranno in luoghi più ritirati e da poter essere visti con commodo¹⁶.

¹³ I propositi di commissionare disegni per adattarli alle illustrazioni del testo sono dichiarati in più passaggi. A Guidobaldo Benamati da Torino scrive: «Ho ricevuto il disegno [...] È ben vero ch’io non sono stato bene inteso da esso signor Schidoni circa la positura delle figure; poichè secondo la misura, ch’io gli mandai, 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»; MARINO, *Lettere*, cit., num. 100, del 1614; un anno prima, a Bernardo Castello: «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», MARINO, *Lettere*, cit., num. 78, del 1613; altrettanto utile, riguardo la genesi del testo, lo scambio epistolare con il letterato comasco Girolamo Borsieri, per cui rimando a L. CAMEL, *Arte e artisti nell’epistolario di Girolamo Borsieri*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, 1966, e al più recente P. VANOLI, *Il “libro di lettere” di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015.

¹⁴ Sono frequenti nell’epistolario i casi di dipinti commissionati a partire da iconografie che Marino aveva già ottenuto sotto forma di disegni; al contrario, non si hanno prove di incisioni che nascono per tradurre opere già in possesso del poeta, siano essi disegni o tele. Cfr. MARINO, *Lettere*, cit., 1966.

¹⁵ La cronologia della stesura del testo di Mancini è complessa, ma è stata ordinata da Adriana Marucchi nel commento al testo del 1957 sulla base delle molte versioni manoscritte che si dispongono delle *Considerazioni*. La studiosa individua una prima redazione negli anni del 1617-19; una seconda tra il 1619-21 e un’ultima nel 1621. Vd. l’introduzione dell’edizione commentata di G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. MARUCCHI con il commento di L. SALERNO, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2 voll., 1956-1957.

¹⁶ L’autore sta descrivendo l’abitazione di un «gentilhuomo privato» che immagina in possesso di un’abitazione ampia con «distinzione d’appartamenti»; MANCINI, *Considerazioni*, cit., p. 143 (mio il corsivo). Per un commento a questo passo delle *Considerazioni* manciniane si veda M. BURY, *Giulio Mancini and the organization of a print collection in early seventeenth-century Italy*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, edited by C. BAKER, C. ELAM, G. WARWICK, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 79-84.

Lo scrittore suggerisce così di accomodare le stampe in un luogo intimo, riparato e a disposizione di pochi, non come quelle pitture che venivano esposte nelle gallerie, «dove puol andar ognuno»¹⁷ – afferma ancora l'autore – a godere di paesaggi e cosmografie. È chiaro che la teoria di Mancini attinga, per induzione, a esperienze come quella del poeta napoletano, il quale, assecondando una moda coeva, con questi fogli allestiva degli album destinati a un uso privato, elitario, o forse didattico, se si immagina il ruolo che questi oggetti potevano avere nella formazione dei giovani artisti¹⁸.

In effetti, negli anni Venti del Seicento il genere artistico delle stampe aveva guadagnato una propria indipendenza da ormai un secolo. Se la letteratura aveva affrontato una riflessione critica sul fenomeno già nel 1568¹⁹, con Vasari, il mercato dell'arte aveva assistito a una rapida e capillare diffusione di questi prodotti, i quali velocemente avevano arricchito le collezioni tardo cinquecentesche con criteri di conservazione e esposizione variabili in base ai gusti del proprietario. Dal confronto con esempi passati, quello che si può confermare è che con Marino siamo lontani dalle stampe da 'esposizione a parete' che si potevano ammirare, ad esempio, nei camerini parmensi di Francesco Baiardo²⁰, o nello studiolo di Matteo Botti²¹. Il poeta, al contrario, sembrerebbe recuperare un sistema più ambizioso che ha antecedenti in raccolte come quelle di Scipione Gonzaga, il quale nel 1560 allestisce una collezione di stampe in libri di grande formato, di cui molte venivano assemblate per autore²². In questa maniera,

¹⁷ MANCINI, *Considerazioni*, cit., p. 143.

¹⁸ La pratica era analoga a quella diffusa per le raccolte di disegni. Album di disegni, incorniciati e non, ne aveva allestito Antonio Tronsarelli, per cui si veda F. LAFRANCONI, *A Roman Collector of the the Late Sixteenth Century*, «The Burlington Magazine», 40, 1998, 1145, pp. 537-550. Sullo specifico ruolo svolto dagli album di disegno all'interno delle accademie di pittura si veda J. BOBER, *The Artist's Album in Baroque Genoa*, in *Libri e Album di disegni 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche di esegesi storico-critica*, a cura di V. SEGRETO, Roma, De Luca editori d'arte, 2018, pp. 55-66.

¹⁹ La data corrisponde all'edizione Giuntina del testo, la quale contiene la vita di Marcantonio Raimondi assente nell'edizione del 1550. La biografia dell'incisore si presenta come una vera e propria storia dell'arte a stampa dalla scuola di Raffaello in avanti; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Firenze, Sansoni, 1966-1997.

²⁰ L'inventario di Baiardo è riportato da A. RAPETTI, *Un inventario di opere del Parmigianino*, «Archivio storico per le Province parmensi», V, 1940, pp. 39-53, e a seguire in A. E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven and London, Yale University Press, 1971, I, pp. 264-270.

²¹ Ne parla Borghini: «A Matteo Botti giovane gentilissimo, e che molto si diletta delle virtù ha dipinto uno scrittoio [...] sotto il sopracielo in un fregio fra bellissimi adornamenti sono accomodate stampe d'Alberto Duro messe in mezzo da certe mensole»; si veda *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura di favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584, p. 635.

²² I criteri museografici della collezione di Scipione Gonzaga sono chiaramente restituiti da numerose voci dell'inventario, il quale elenca sia incisioni incorniciate, che esposte, che raccolte in volumi. In alcune lettere, gli album di stampe vengono descritti con precisione, come ad esempio nelle parole del fidato maggiordomo di Scipione, Giorgio Alario: «Il Card. Scipione li ha raccolti [i disegni] in spatio di 30 anni incirca et ha le cose migliori di Alberto Duro in rame et in legno, che è stato il primo huomo in questa professione, ha le opere di Luca d'Olanda, di Cornelio et ha molti altri paesi di diversi huomini: qua-

l'esempio mariniano si inserisce in una naturale catena di eventi che conducono il camerino delle curiosità ad assumere la forma della galleria, anticipando, nella sezione specifica dei rami e delle incisioni, una sensibilità che sarà poi distintiva delle raccolte di grafica dei conoscitori settecenteschi.

Se si volesse trovare un esempio coevo, considerando le realtà geografiche coinvolte nello scambio di missive che qui interessa (e quindi principalmente Parigi, Torino e Venezia), si potrebbe ricordare almeno il caso di Giacomo Francesco Arpino²³, miniatore, calligrafo, medico personale del cardinal Maurizio di Savoia e soprattutto – per ciò che lo avvicina incontestabilmente a Marino – amico di Don Lorenzo Scoto²⁴. Arpino, ad esempio, lascia un nutrito inventario del suo 'museo' da cui emerge una spiccata passione per le xilografie, le incisioni, i rami e le stampe, sciolte e racchiuse in album, che l'elenco riporta in una lista di voci che supera il centinaio. I nomi sono quelli che ci si aspetterebbe di trovare in tutte le raccolte di incisione coeve: Tempesta, Stefano della Bella, il bolognese naturalizzato veneziano Odoardo Fialetti, Agostino Carracci e a seguire Sadeler, Dürer, Goltzius, Callot. I soggetti variano e i libri illustrati dispiegano un ventaglio di argomenti ampio (religioso, mitologico, scientifico); poche le incisioni esposte, ricordate dall'inventario corredate di cornici, mentre molte le voci che descrivono le raccolte di questi fogli in album (per autore, come nei casi frequenti di Callot e Dürer, o per temi). Tra i volumi di architettura di Serlio e Vitruvio, le *Metamorfosi* ovidiane e le raccolte di immagini veterotestamentarie spiccano i titoli francesi, a dimostrazione di un'apertura sempre maggiore verso il mercato parigino, mentre dai nomi dei bulini citati si capisce la preferenza per i grandi maestri del genere²⁵, per le tendenze olandese, tedesca e fiamminga, da cui si apprende non solo di una diffusione massiva di incisioni

li disegni sono legati in libri in foglio grande et le cose sono benissimo conservate [...] Mons. Carretto mi ha persuaso a mandar a V. A. uno de detti libri et io... li mando il libro di Luca d'Olanda et un altro di Stefano, che sono delli più piccoli» (lettera del 26 marzo 1593). Per questo si veda A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, II ed., Roma, 1974, citazione tratta dall'Appendice E, pp. 273-274, la trascrizione dell'inventario a pp. 89-136; *La Celeste Galleria: l'esercizio del collezionismo* (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), a cura di R. MORSELLI, Ginevra, Skirà, 2002, soprattutto E. A. TALAMO, *I Gonzaga e le incisioni, una prima indagine*, vol. 2, pp. 139-150. L'esempio di Scipione Gonzaga è forse il più vicino a quello mariniano, ma tra i nomi di coloro che allestirono memorabili collezioni di stampe si ricordino almeno Cassiano dal Pozzo, per cui vd. A. GRIFFITHS, *The print collection of Cassiano dal Pozzo*, «Print Quarterly», VI, 1989, pp. 2-10; studio ripreso dallo stesso in *Cassiano's Print Collection*, in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, cat., (The British Museum, London), edited by Milano, Olivetti, 1993, pp. 245-259, e Francesco Maria del Monte, l'estimatore di Caravaggio che, non a caso, è menzionato tra coloro che dimostrarono interesse nell'acquisto di parti della collezione Gonzaga al momento della sua vendita. A differenza dell'inventario Gonzaga tuttavia, quello di Del Monte non è altrettanto preciso nella descrizione degli oggetti e rende pertanto complessa l'operazione di risalire alle modalità con cui le stampe venivano ordinate nei volumi. Per questo il riferimento è ancora a BURY, *Collecting Prints and Drawings*, cit., 2003, e annessa bibliografia.

²³ *Arte e Artisti nel Piemonte del '600. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, a cura di F. MONETTI, A. CIFANI, Cavallermaggiore, Gribaudo Editore, 1990.

²⁴ Su Scoto vale quanto riportato qui a nota 7.

²⁵ Si veda la sezione *Decima classis* (f. r/v aggiunto tra f. 13v e 14r, più f. 14r.), trascritta in *Arte e Artisti nel Piemonte del '600*, cit., 1990, pp. 51-56.

nordiche in Piemonte, ma anche di una presenza varia e diversificata dell'oggetto a stampa a Torino nella prima metà del secolo²⁶. Il numero considerevole di rami e incisioni elencate nella lista è schiacciante e delinea un'immagine vivace del mercato librario-calcografico piemontese, da cui muove tutta la costruzione del museo di Arpino, il quale, stando alla biografia del personaggio, non sembrerebbe essere mai uscito dai confini regionali²⁷. Esempi simili dipingono Torino come un importante centro di scambio per la circolazione di stampe e incisioni nell'Europa di primo Seicento, una caratteristica di cui Marino era ben consapevole: lui che la realtà torinese la visse personalmente fino al 1615²⁸, prima di eleggere Lorenzo Scoto tra gli interlocutori privilegiati grazie ai quali accrescere la propria raccolta di stampe da Parigi²⁹. Che quindi il contatto con gli intellettuali e le stamperie piemontesi abbia pesato in positivo sulle sue entrate durante gli anni francesi? Non credo vi siano dubbi a riguardo; resterebbe da verificare in che percentuale rispetto alle altre realtà geografiche vissute dal poeta, che sia Roma, Bologna, Venezia o Parigi stessa (di cui non sapremo, naturalmente, per tramite delle lettere).

Ad ogni modo, per tornare nuovamente alla missiva inviata a Ciotti, in nessuno di questi centri avrebbe avuto difficoltà a entrare in possesso di quegli autori 'oltramontani' di cui dichiara di possedere tutte le carte. Dürer e Lucas van Leyden erano da tempo i protagonisti delle più fornite collezioni di grafica e i loro nomi si ritrovano con frequenza negli inventari di beni, soprattutto nelle realtà italiane che mantenevano più fitti gli scambi con i paesi del nord – Venezia³⁰ e Torino³¹ in testa. Pur ridimensionando quindi

²⁶ Per i contatti tra Torino e Parigi, da cui deriva la diffusione artistica francese nella capitale sabauda, si veda DI MACCO, *Charles Dauphin in Piemonte*, cit., 1984.

²⁷ Ravvivato da «amicizie illuminanti», come giustamente osservano Franco Monetti e Arabella Cifani nel commentare la sorprendente densità della raccolta di stampe di Arpino, per la quale non si trova altra spiegazione se non nelle ramificazioni e nella capillarità di contatti che agevolano al medico – per lo più stabile nella sua città natale – la crescita della sua collezione. Un'esperienza non distante da quella mariniana. Si veda *Arte e Artisti nel Piemonte del '600*, cit., 1990, pp. 44-45.

²⁸ Entrato alla corte sabauda nel 1608 per mediazione del cardinal Pietro Aldobrandini, Marino lascerà Torino solo nel 1615 per mettersi in viaggio alla volta di Parigi. Per le notizie biografiche sulle vicende dell'autore vd. A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, Napoli, Priore, 1898; RUSSO, *Marino*, cit., 2008; G.B. BAIACCA, *Vita del Cavalier Marino*, In Venezia, Appresso Giacomo Sarzina, 1625, recentemente riedita nell'edizione commentata a cura di C. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bologna, I libri di Emil, 2011.

²⁹ Al quale sarà debitore almeno, per quel che ne sappiamo, di alcuni «paesaggi del Brugolo», ricevuti in forma incompleta «non sono tutti, perché ve ne mancano molti secondo i numeri de' fogli» (MARINO, *Lettere*, cit., num. 136, del 1620), e di alcune serie del *Tempesta*. Su Jan Brueghel nelle collezioni lombarde, M. COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Sant'Angelo Lodigiano, In Curia Picta, 2010.

³⁰ D. HOWARD, *The Image of Venice: Fialletti's view and Sir Henry Wotton*, London, Holberton, 2014; F. PANZARIN, *Il collezionismo inglese a Venezia nel Seicento: Henry Wotton letterato, agente, collezionista, mecenate e il suo rapporto con Odoardo Fialletti*, «Arte in Friuli», Mariano del Friuli, 20, 2001, pp. 37-60; M. GELDER, *Acquiring artistic expertise: the agent Daniel Nijs and his contacts with artists in Venice, Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe*, edited by M. KEBLUSEK and V. N. BADELOCH, Leiden, Brill, 2011, pp. 111-123.

³¹ Il riflesso di questa circolazione nelle biblioteche torinesi è ben illustrato in S. MARTINETTI, *Impugnator hor la Penna, hora i Pennelli». Libri, stampe e decorazione dipinta a Torino e in provincia (1650-1680)*,

l'iperbole³² per cui il poeta assicura di possedere il catalogo 'completo' di questi autori («Non voglio cose d'Alberto Dura né di Luca d'Olanda né d'Aldegrave *perché le ho tutte*³³»), la presenza delle loro carte nelle sue casse non ha motivo di non essere accolta.

Sia chiaro quindi che la perentorietà con cui conferma di non volere acquistare ulteriori opere di artisti fiamminghi non ha nulla a che vedere con questioni dettate dal gusto. È evidente che la collezione di Marino non comprende solo gli olandesi; guarda semmai con distacco alle maestranze francesi, di cui non ricorda alcun nome, né nelle lettere, né altrove³⁴, ma senz'altro prevede già in origine i bulini italiani, su cui si riversa infine tutto lo sforzo collezionistico del poeta da Parigi. Il catalogo di incisori mariniano ha infatti sofferto, a suo modo, delle vicende biografiche dell'autore, e le lettere non si sforzano di nascondere: la permanenza inaspettatamente prolungata alla corte francese costrinse il poeta a ricalibrare i propri acquisti e, in primo luogo, soprattutto riguardo le stampe tedesche. Il ritardo con cui si profilava lo sperato rientro in patria e la fretta, conclamata a più riprese, di ultimare gli insiemi della sua galleria, lo indussero a maturare la decisione di restringere i propri acquisti a prodotti italiani. Una scelta deliberata solo all'altezza degli anni Venti, dopo aver soppesato il rischio che correva di intaccare le proprie finanze e di cui confida a Bartolomeo Scarnato:

Quanto alle stampe d'Alberto, fo sapere a V. S. che qui [a Parigi] son molto più rare e più care che non sono per avventura costì, e non è molto che io ne viddi vendere un libro cinquecento franchi, che sono ducento ducati in circa, e pure non vi erano tutte l'opere del bolino, ma una parte e qualche pezzo d'intaglio in legno. Questa cosa mi ha fatto risolvere a non voler impacciarmi in carte oltramontane, ed ancorché io sommamente me ne diletta, mi sono contentato di avere quanto più si può di maestri italiani, e certo con grossissime e diffusissime spese ne ho accumulato gran quantità³⁵

Da questa affermazione rassegnata si capisce che è stato piuttosto il bilancio tra costi e ricavi a imporre un freno agli acquisti. La presenza di Dürer e Aldegraver nella raccolta di Marino non è affatto in discussione e, con buona probabilità, nasce dal desiderio di emulare modelli coevi³⁶; desiderio che, tra l'altro, il poeta sarà riuscito a sod-

La sfida delle stampe: Parigi-Torino 1650-1906, a cura di C. GAUNA, Torino, Editris Duemila, 2017, pp. 33-60.

³² Alludo a quanto citato da MARINO, *Lettere*, cit., num. 132, del 1619.

³³ *Ibid.*, mio il corsivo.

³⁴ Il giudizio sulla pittura francese si riflette su tutte le raccolte del poeta e non riguarda solo quella di stampe. Oltre ai nomi di Louis Brandin e Martin Frèminet, non si hanno giudizi riguardo altre maestranze d'oltralpe nelle pagine mariniane. Così il poeta commenta in una lettera a Ciotti del 1621: «[...] la maggior parte di costoro [gli artisti francesi] non vale in altro che in ritratti, ma per far componenti d'istorie sono goffissimi, se bene ve n'ha qualcuno pur che ha studiato in Italia», MARINO, *Lettere*, cit., num. 163, del 1621. Sull'argomento, che richiede un più ampio spazio di analisi che sconfinerebbe dal tema affrontato in queste pagine, mi riservo di tornare in altra sede.

³⁵ MARINO, *Lettere*, cit., num. 175, del 1622.

³⁶ Oltre a Marino, tra i letterati coevi che raccoglievano incisioni si ricorda il nome del poeta savonese Gabriello Chiabrera, per cui rimando al carteggio dello stesso già citato qui a nota 5. Meno dettagliate le

disfare almeno in parte, per quanto poi, con buona pace per i bulini tedeschi, gli anni parigini lo costringano a dirottare i suoi acquisti sull'arte a stampa italiana.

4. IL CONTENUTO DELLA RACCOLTA

Lettere alla mano, non resta a questo punto che illustrare quali siano i fogli che vanno ad arricchire in questi anni i bauli mariniani. Può essere innanzitutto utile riportare un elenco degli incisori di cui il poeta richiede le carte, una lista di bulini italiani che comprende: Giulio Bonasone, Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci, Antonio Tempesta, Martin Rota, Giovan Battista Franco, Giovan Battista dei Cavalieri, Enea Vico³⁷, nomi i cui prodotti era consuetudine veder circolare sul mercato e a cui andranno aggiunti quelli di Rosso Fiorentino³⁸, Agostino Veneziano, Parmigianino, le cui opere confluiscono nelle mani del poeta per via di doni o vendite da terzi³⁹. A conti fatti insomma, nulla spinge a dichiarare l'originalità della raccolta di stampe di Marino, tutt'altro: l'insieme di questi nomi, generico e non selettivo, l'assenza di preferenze riguardo alla cronologia degli autori della lista, o ai soggetti dei loro fogli, conferma il carattere onnivoro e inclusivo della collezione. Tenderei quindi ad affermare, data l'insistenza di *nomi* più che di *temi* nel carteggio francese, che nei volumi del poeta si siano infine riversati argomenti misti – favole, scene religiose e di genere – il cui filo rosso chiamato a riunire l'insieme di dimensioni e tecniche non necessariamente uguali («sieno carte grandi o sien piccole, o al bolino o all'acqua forte»⁴⁰), ma rigorosamente di qualità («purchè sieno originali e ben impressi, cioè non ritagliati»⁴¹), probabilmente doveva essere quello dell'autorialità del bulino. In questo modo si comprende a cosa stia alludendo Marino quando accenna al «libro particolare» della lettera 168, ricordato discorrendo delle serie di Antonio Tempesta, di cui «ho tutte le opere fino alle piccole bagattelle – afferma –, e ne ho fatto un *gran libro particolare*»⁴². La collezione mariniana dunque seguiva, con buona probabilità, una successione cronologica di autori – dagli iniziatori del genere come Raimondi, ai coevi stampatori-incisori – un modello che, come si è detto, contava validi antecedenti⁴³. È evidente, ad ogni modo, che il criterio da seguire fosse stato già appurato al momento in cui il poeta riceveva le novità che i corrieri lionesi e parigini gli facevano recapitare sotto forma

informazioni sulla raccolta del bolognese Cesare Rinaldi, per cui invece si veda a O. BESOMI, *Ricerche intorno a 'La Lina' di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969. Sulla figura dell'intenditore Ferrante Carli e i suoi rapporti con le arti rinvio invece al saggio di Patrizia Tosini in questo volume.

³⁷ Per cui si veda soprattutto MARINO, *Lettere*, cit., numeri 132 e 153, del 1619 e 1620.

³⁸ Come per la lettera numero 177, dove per la *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi Marino ricorda il solo nome di Raffaello, così in questo caso si dovrà intendere 'disegni da' Rosso.

³⁹ MARINO, *Lettere*, cit., num. 177, del 1623.

⁴⁰ MARINO, *Lettere*, cit., num. 153, del 1620.

⁴¹ MARINO, *Lettere*, cit., num. 132, del 1619.

⁴² MARINO, *Lettera*, cit., num. 168, del 1622.

⁴³ Rimando a nota 22.

di pacchetti o cannoncini di latta. Lo confermano una serie di asserzioni contenute nelle lettere prese in esame, da cui si capisce che Marino, pur accettando di buon grado i doni offerti da amici fidati o debitori, insiste per ottenere alcuni precisi pezzi 'mancanti'. Non tarderà infatti a incalzare Lorenzo Scoto riguardo alle opere di Tempesta, di cui «Mi *manca* solo la picciola *Gierusalemme* del Tasso istoriata da lui, né so dove trovarla. Se me ne farete un presente, ve ne renderò il contracambio»⁴⁴, o a ringraziare Ciotti per un «pacchetto di figure del Franco»⁴⁵ che gli «sono state carissime, perché se bene io ne aveva alcune, me ne *mancavano* molte»⁴⁶. Questa rincorsa all'elemento assente replica una prassi che si estende e influenza ogni aspetto del collezionismo mariniano. Da un esame comparativo delle richieste del poeta è infatti chiaro che queste seguano tutte la medesima ricetta: come il «disegnotto»⁴⁷ a penna, lapis, o chiaroscuro, e le tele «di figure intiere, proporzionate però alla piccolezza de' quadri»⁴⁸ vanno a completare un ragionato catalogo di miti («Le favole che mi *mancano* sono Venere in mare, Europa e Narciso»⁴⁹ scrive a Bernardo Castello), e i ritratti degli amici allestiscono a poco a poco una galleria di uomini illustri («Mi *manca* quella di Celio Magno, il quale oltre la letteratura non ordinaria fu mio carissimo amico»⁵⁰ informa l'Achillini), alla stessa maniera anche la raccolta di stampe risponde a una lista di precisi bisogni. Facendo affidamento alle sole testimonianze parigine non è tuttavia possibile avere un quadro esauriente di *quali* fossero e di *quanti* di questi siano stati in definitiva soddisfatti, d'altra parte però si può senz'altro tentare un bilancio del gruzzolo di carte accumulato durante gli anni di servizio alla corte francese: si andrà così costituendo una prima 'banca dati'⁵¹ che sarà possibile incrementare man mano, confidando nello sviluppo delle future ricerche.

Il primo ingresso in ordine cronologico catalogato dalle lettere è quello delle *Medaglie* di Anton Francesco Doni⁵². Nate negli anni Quaranta del Cinquecento come quat-

⁴⁴ MARINO, *Lettere*, cit., num. 168, del 1622, mio il corsivo.

⁴⁵ Se il 'Franco' in questione è lo stesso di cui Marino richiedeva le «buone stampe vecchie» al Ciotti nella lettera 132, è probabile che si stia riferendo a Giovan Battista, pittore e incisore nato a Venezia nel 1498, e non al figlio Giacomo, di cui Marino conosceva sicuramente i prodotti – nel 1590 Giacomo aveva collaborato all'impresa incisoria della *Gerusalemme* del Tasso che coinvolse anche l'artista ligure Bernardo Castello, amico e corrispondente del Marino – ma per la prossimità cronologica che li accomuna non sarebbe stato annoverato, come in questo caso, tra i «valenti maestri» di cui il poeta richiedeva le 'vecchie' carte. Per Giovan Battista Franco si veda A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Olms Hildesheim, De Graaf, Nieuwkoop, 1970, vol. 32. Il catalogo da qui in avanti verrà indicato con la formula BARTSCH, vol., pag.

⁴⁶ MARINO, *Lettere*, cit., num. 163, del 1621, mio il corsivo.

⁴⁷ MARINO, *Lettere*, cit., num. 84, del 1613.

⁴⁸ MARINO, *Lettere*, cit., num. 139, del 1620.

⁴⁹ MARINO, *Lettere*, cit., num. 78, del 1613, mio il corsivo.

⁵⁰ MARINO, *Lettere*, cit., num. 72, del 1621, mio il corsivo.

⁵¹ La tabella in *Appendice* riassume l'elenco che segue, a questa rimando per una consultazione più immediata del contenuto della raccolta.

⁵² L'autore vanta una vasta bibliografia, mi limito a riportare qui i titoli che riguardano più da vicino le vicende editoriali della serie delle *Medaglie*. C. RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *Anton Francesco Doni scrittore e*

tro libri di “Medaglie Fiorentine”, la serie di ritratti ideata dal poligrafo fiorentino e incisa dal bulino parmense di Enea Vico non godette di particolare fortuna⁵³: l'autore non riuscirà a stampare dell'opera se non campionari, esempi promozionali in cerca di un finanziatore a cui affidare l'intero progetto⁵⁴. Nel 1550 Doni consegna quindi ai torchi due fascicoletti che contenevano la *Prima parte delle Medaglie del Doni*, costituiti, rispettivamente, il primo di otto e il secondo di nove ritratti. Quando Marino ringrazia Fortuniano Sanvitale, nel 1620, di aver ricevuto le «teste degli otto ritratti del Vico»⁵⁵, la puntualizzazione riguardo al numero dei medaglioni ricevuti permette quindi di individuare nella serie ricordata dal poeta la prima tiratura delle *Medaglie*, sarebbe a dire quella priva dell'effigie di «Ludovico Piacentino» di cui verrà corredata, al contrario, la seconda stampa⁵⁶.

A seguire, il gruppo più consistente di acquisti è quello che riguarda Antonio Tempesta: il poeta infatti nomina l'incisore per ben cinque volte nelle lettere scritte da Parigi, un numero riservato al suo solo caso. Di lui sappiamo che Marino riuscì sicuramente

stampatore: bibliografia delle opere e della critica e annali tipografici, Firenze, Sansoni antiquariato, 1960; W. THOMPSON, *Antonfrancesco Doni's "Medaglie"*, «Print Quarterly», vol. 24, num. 3, 2007, pp. 223-238; G. GENOVESE, «D'oro, d'argento, di rame et false»: le “Medaglie” di Anton Francesco Doni, «Intersezioni», XXXIV, num. 1, 2014, pp. 35-52.

⁵³ Sull'incisore vd. BARTSCH, vol. 30, part 3, ed. by J. T. SPIKE; con ampia apertura al contesto in E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana: le stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, soprattutto capitoli dal X al XIII, vol. I.

⁵⁴ Nate solo come “Fiorentine”, in seguito all'arrivo dell'autore a Venezia nel 1547, le *Medaglie* vengono ripensate e accolgono al loro interno anche alcuni personaggi della Repubblica veneziana. Il progetto di Doni nasce dall'idea che «Le medaglie, ed altre cose antiche, sempre sono state in pregio, e riputate da' moderni per memoria del valor di quelli uomini, onde costì e altrove meritamente sono avute care. Io, conoscendo questo, ho pensato alle volte come potessi piacere alle persone virtuose e nobili in qualche modo. E perché io ho veduto la diversità che usano gli antichi, facendone alcune d'oro, altre d'argento, e infinite di bronzo, e trovarsene delle false, m'è venuto desiderio di gettarne parecchie in fogli di carta», da cui deriva l'ordine discendente che avrebbero dovuto seguire i volumi dei ritratti-medaglie: dal materiale più prezioso dell'oro fino al falso, per mezzo dell'argento e del bronzo. L'ambizione del progetto non sembra ancora essere tramontata nel 1549 quando Doni annuncia di voler aggiungere ai quattro libri un quinto che doveva contenere «i rovesci di tutte» le medaglie. Per il testo integrale della lettera citata vd. A. F. DONI, *La Zucca*, a cura di E. PIERAZZO, Roma, Salerno editore, 2003, 2 voll., pp. 208-209.

⁵⁵ MARINO, *Lettere*, cit., num. 143, del 1620.

⁵⁶ Le due serie di ritratti vengono pubblicate da Giolito nello stesso anno (1550). La prima è composta dai seguenti effigiati: Ariosto, Bembo, il patrizio veneto Cipriano Morosini, il re di Francia Enrico II, la poetessa Laura Terracina, lo scrittore fiorentino amico di Doni Giovan Battista Gelli, Gesù Cristo e infine Doni stesso. A questo elenco immutato la seconda tiratura, che riporta la data di febbraio, vi aggiunge l'immagine di «Ludovico Piacentino», si tratta del poligrafo Ludovico Domenichi legato a Doni da una profonda amicizia poi sfociata in un'irreparabile ostilità. Sulla presenza del suo ritratto nella serie la critica si interroga tutt'ora: il suo inserimento a posteriori rende infatti più complesso afferrare il fine del progetto doniano. La novità doveva avere un certo impatto sulla genesi del testo, con Domenichi si inaugurava la categoria delle medaglie «D'archimia», le false che Doni annuncia in una lettera a Giovo nel 1547. Per la questione vd. G. GENOVESE, «D'oro, d'argento, di rame et false», cit., 2014, mentre per le immagini si veda BARTSCH, vol. 30, pp. 156-165.

ad ottenere: le *Battaglie del Vecchio Testamento*, una «picciola *Gierusalemme* del Tasso»⁵⁷ e una serie nominata nella lettera numero 139 con il titolo di *Vita di Romolo*. Riguardo alle prime non c'è dubbio che si stia parlando dell'edizione pubblicata dal fiammingo Nicolas van Aelst nel 1613, corredata da ventiquattro immagini e un frontespizio in cui si indica Cosimo II de' Medici come illustre dedicatario della stampa. Di *Battaglie del Vecchio Testamento* esistono infatti, ad oggi, due frontespizi differenti che riportano le date del 1613 e del 1660, la prima nata dai torchi dell'editore fiammingo, la seconda dalla stamperia veneziana di Stefano Scolari. La scelta di quale delle due sia arrivata nella raccolta mariniana non può che ricadere sulla prima, sconfinando troppo la successiva ristampa dagli estremi biografici del poeta⁵⁸. Nel caso invece della «*Gierusalemme*» che dice di aver ricevuto nella lettera 173, l'aggettivo 'picciola' con cui la stessa viene definita nella missiva 168 consente di annoverare tra i beni di Marino l'impressione del poema tassiano per opera del romano Giovanni Angelo Ruffinelli. La prima edizione illustrata del testo si deve ai disegni del genovese Bernardo Castello⁵⁹, ma sull'onda del successo che aveva investito il poema in seguito a questa importante pubblicazione, anche Tempesta viene coinvolto nella realizzazione di immagini con cui corredare il capolavoro tassiano. Nel 1607, infatti, Ruffinelli predispone per l'incisore fiorentino una versione già pronta del testo a cui l'artista aggiunge venti piccole illustrazioni visibilmente modellate sull'antecedente di Castello. Le dimensioni ridotte delle immagini corrispondono esattamente alle parole mariniane, ma a confermare ulteriormente che sia questa la «picciola *Gierusalemme*» arrivata nelle mani del poeta sono le due ristampe successive del testo illustrato da Tempesta, entrambe edite, al contrario, in grande formato⁶⁰.

Con ragionamento analogo si indicano nelle «picciole figurine del Rosso» di cui informa Giovan Battista Ciotti nel 1623⁶¹, la *suite* nata dal sodalizio tra Rosso Fiorentino e Jacopo Caraglio nel 1526⁶², nota come *Dei nelle nicchie*: 'figurine' di appena venti

⁵⁷ MARINO, *Lettere*, cit., num. 173, del 1622. Fulco propone di anticipare la data al 1621, si veda G. FULCO, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in *La "meravigliosa" passione. Studi sul barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 204-205.

⁵⁸ Riguardo alla prima, si tratta di una delle ultime imprese di Van Aelst, morto nel giugno dello stesso anno. Sulla serie e le sue versioni vd. BARTSCH, vol. 35, part 1, p. 135 e sgg.; per alcune notizie biografiche sull'editore fiammingo si veda anche P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte: calcografi, silografi, litografi, stampatori, editori, movimenti artistici, scuole regionali e nazionali, riviste illustrate, tecniche*, Milano, Vallardi, 1995, p. 557.

⁵⁹ Per la fortuna editoriale nella forma del testo illustrato del poema tassiano si veda *Donne Cavalieri incanti follia: viaggi attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, catalogo della mostra a cura di L. BOLZONI, C.A. GIROTTI, Lucca, Pacini Fazzi, 2013; ma anche E. MARTINI, *Il Tasso istoriato. La Gerusalemme tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti di Orlando, Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Atti del Convegno di Studi, 20-21 settembre 2012, Pisa, Pacini Fazzi, 2013, pp. 213-231.

⁶⁰ Le due serie si collocano una nel 1617 e una nel 1624. Per le immagini il rimando è a BARTSCH, vol. 37, pp. 91-111 e 112-131.

⁶¹ MARINO, *Lettere*, cit., num. 177, del 1623.

⁶² La data coincide con quella riportata sul foglio che raffigura la figura di Saturno; a questa si fa convenzionalmente corrispondere il momento di realizzazione di tutte le incisioni. Per questo si veda A. GNANN, *Roma e lo stile classico di Raffaello*, a cura di K. OBERHUBER, Milano, Electa, 1999, p. 391.

centimetri di lunghezza per la metà della larghezza, le cui ardite torsioni di corpi gotterono di numerose ristampe e di circolazione estesa sul mercato⁶³.

Sulle «alcune stampe di satiri lascivi» invece, dono offerto dal mittente della lettera 170 (Simon Carlo Rondinelli) e di cui il Marino sollecita l'invio, resta in dubbio l'entrata certa nelle casse del poeta. Qualora però questa fosse avvenuta, tra gli acquisti francesi figurerebbe anche una versione di quelle stampe che la critica ha per comodità raggruppato sotto il titolo di *Lascivie*: opera di Agostino Carracci duramente osteggiata da Clemente VIII per il suo contenuto erotico, ma che, nonostante i tentativi molteplici di censura del pontefice, vantava una vasta eco sul mercato e un impatto figurativo altrettanto incisivo sulla produzione artistica dei secoli successivi⁶⁴.

In ultimo, va segnalato l'ingresso della famosa *Strage degli Innocenti* realizzata da Marcantonio Raimondi, a cui Marino allude richiamando il nome dell'*inventor* nella lettera 177, mentre resta irrisolto il caso del «pacchetto di figure del Franco»⁶⁵ della missiva 163, sul quale, a causa dell'eccessiva vaghezza dell'affermazione, non è possibile azzardare alcun tipo di ipotesi. A riprova infine della familiarità acquisita dal poeta con queste carte, si torni nuovamente a Tempesta e si valuti il caso della *Vita di Romolo* di cui informa Ciotti nella lettera 139: «la qual però – osserva – non è originale

⁶³ Circolazione che si protrasse e rinnovò negli anni: le matrici della serie vennero infatti riutilizzate a più riprese. In anni vicini a quelli di Marino confluirono nella bottega romana dell'editore-stampatore Francesco Villamena il quale ne mise a punto una nuova edizione, intervenendo sulle matrici stesse per modificarne lo stampo. Sulla fortuna della serie BOREA E., 2009, cap VI; per l'attività grafica di Rosso E. CARROL, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, New York-Londra, Garland, 1976, voll. 2. Sulla figura di Francesco Villamena rimando invece a A. GRELE, *Francesco Villamena, Notizie biografiche*, in *Claude Mellan, gli anni romani*, a cura di L. FICACCI, Roma, Multigrafica, 1989, pp. 128-129; e F. TRINCHIERI CAMIZ, *The Roman 'Studio' of Francesco Villamena*, «The Burlington Magazine», vol. 136, 1097, 1994, pp. 506-516.

⁶⁴ La vicenda editoriale delle *Lascivie* è complessa e sono ancora molte le perplessità sul numero delle stampe che dovevano originariamente costituire la serie. Le fonti della letteratura artistica non si pronunciano univocamente: Richard Symonds parla di un «Booke of 22 pieces», Malvasia oscilla tra le 16 e le 17 carte, Baglione si limita a ricordare un generico «libretto di varie istorie, e di differenti favole, ove mostrò [Agostino] gran verità di donne ignude» vedi M. BURY, *The Print in Italy: 1550-1620*, London, British Museum Press, 2001, p. 196; è probabile che a causa del loro contenuto *osè* fin da subito le stampe di Carracci circolassero sotto forma di fogli sciolti, difficile dunque sapere cosa comprendesse realmente l'insieme che potrebbe essere arrivato, negli anni Venti, nelle mani del poeta napoletano. Attualmente la serie è composta da due soggetti tratti dall'Antico Testamento (Susanna e i vecchioni; Lot e le figlie), sei soggetti del mito (Orfeo ed Euridice; Andromeda e il mostro marino; Andromeda o Esione; Venere o Galatea portata sulle acque da delfini; Venere castigata da Cupido; le tre Grazie) e cinque incisioni a tema satiresco. Per un quadro più chiaro della storia editoriale di queste opere rimando innanzitutto a D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci: Catalogo critico*, a cura di A. BOSCHETTO, Bologna, Edizioni Alfa, 1984, pp. 168 e sgg.; BURY, *The Print in Italy*, cit., 2001, pp. 196-197; M. FAIETTI, *Carte lascivie e disoneste*, in *Mytologica et erotica: arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, a cura di O. CASAZZA, R. GENNAIOLI, Livorno, Sillabe, 2005, pp. 98-103.

⁶⁵ Sull'identità del 'Franco' citato da Marino rimando alle osservazioni precedenti contenute in nota n. 45.

del Tempesta, ma di sua invenzione intagliata in Fiandra». L'esattezza dell'occhio mariniano trova infatti conferma nei cataloghi moderni⁶⁶.

5. LE INCISIONI NELLA 'GALERIA': LA 'BATTAGLIA DE' LAPITI' DI ANTONIO TEMPESTA

Oltre a segnalare il numero di queste carte, che sarà stato certamente più cospicuo di quanto le lettere in esame permettono di ricostruire, interessa soprattutto risalire al catalogo iconografico che forniscono per l'immaginazione del poeta. Nel percorso a cui costringe il binomio "Marino e le arti" avviene costantemente che il metodo di analisi si avviti su se stesso e che da un primo momento in cui si spinge *dal* testo al contesto avverta come imprescindibile la necessità di tornare, in un secondo momento di verifica, a riflettere sulla scrittura. Un movimento elastico a cui conduce l'analisi sul Marino collezionista, il cui fine è pur sempre il poeta.

La tesi sostenuta in queste pagine sarebbe quindi incompleta se non osservasse in conclusione l'impatto che le immagini a stampa hanno esercitato sulla scrittura mariniana. Il tentativo di risalire, tramite gli scambi epistolari francesi, a una cornice entro cui osservare il rapporto di Marino con il mercato artistico coevo ha isolato, da una parte, le realtà geografiche dove l'attività del poeta è stata maggiore, e, dall'altra, ha consentito di stilare un catalogo di titoli che, sebbene incompleto, lascia comunque intendere l'esistenza di un dialogo precoce con le calcografie italiane. Difatti, alcuni passaggi dell'opera del poeta provano che il processo creativo mariniano ha assorbito presto i prodotti delle stamperie; si prenda, a titolo di esempio, la sezione dei *Capricci* nella *Galeria* del 1619⁶⁷.

Nella raccolta di poesie, in realtà, l'elogio delle stampe è contenuto in uno spazio limitato. Salvo pochissimi casi infatti, il poeta svela raramente che il corrispettivo iconografico dei suoi versi è un'incisione, né lo sforzo che gli studi hanno portato avanti negli anni per restituire al testo le illustrazioni mai edite ha introdotto novità sull'argomento⁶⁸. Si tratta dei componimenti 5, 6 e 7 dei *Capricci*, nei quali Marino informa volutamente il lettore che sta descrivendo delle stampe; lo annuncia in primo luogo nei titoli – la «Roma *intagliata in rame* dal Villamena», la «Gerusalemme del Tasso *istoriata* da Bernardo Castello» e il «Ritratto del Cardinal Borghese *in rame*» – e dissemina inoltre descrizioni ecfrastiche nel corpo dei testi. La scelta è naturalmente utile al funzionamento dell'intero insieme-*Galeria*, per cui la terna di poesie 'capricciose' si trova in questo modo incastonata in una sezione che l'autore allestisce appositamente

⁶⁶ Non vi è traccia di *Una Vita di Romolo* in BARTSCH, voll. 35 1/2, né la più recente monografia di E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta: Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, Michel Imhof Verlag, 2005, accenna a una serie con questo soggetto.

⁶⁷ Per il testo rimando a G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, Liviana, Padova, 1979, 2 voll.

⁶⁸ Oltre ai commenti al testo nell'edizione già citata di PIERI, *Galeria*, cit., 1979, e nella successiva ristampa a cura dello stesso e di Alessandra Rufino, G.B. MARINO, *La Galeria*, La Finestra, Torino, 2005, ricordo almeno l'intervento di C. CARUSO, *Saggio di commento alla Galeria di Giovan Battista Marino. I (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», X, 2002, pp. 71-89.

per saldare la prima parte della *Galeria* con la seconda. L'oggetto artistico della stampa crea così un ponte tra la sezione delle *Pitture* e quella delle *Sculture*, e le opere in chiaroscuro che Marino sceglie di descrivere hanno il compito di traghettare l'occhio del lettore dalla galleria policroma dei dipinti alla realtà monocroma dei marmi. Sul piano del testo, ne consegue che questi presentino scelte lessicali puntuali che, al momento della lettura, non lasciano spazio a dubbi sugli oggetti narrati, tanto che i loro corrispondenti figurativi si possono individuare facilmente, e sarebbe a dire, nell'ordine: la *Carta di Roma* di Étienne Du Pérac, la *Gerusalemme Liberata* di Tasso edita illustrata da Pavoni nel 1604 e, infine, un *Ritratto di Scipione Borghese* impresso dai torchi di Giovanni Orlandi nel 1605⁶⁹. Al contrario, non è altrettanto semplice imbattersi in componimenti che, altrove, si riferiscano a opere d'arte a stampa: suggerirei anzi di non cercarne altri al di fuori della sezione dei *Capricci*. Diffiderei anche della *Battaglia de' Lapiti* oggetto del madrigale numero 64 delle *Pitture* che Marino attribuisce alla mano di Antonio Tempesta. Le abilità incisorie dell'artista farebbero credere, sulle prime, che si tratti proprio di un'opera di bulino, ma se lo si mette a confronto con i testi contenuti nei *Capricci*, l'impressione che se ne ha è tutt'altra. Lo si paragoni ad esempio con il sonetto dedicato alla *Gerusalemme del Tasso*. Leggendo quest'ultimo non ci sono dubbi che Marino stia descrivendo una serie di incisioni:

Movon qui duo gran Fabri Arte contr' Arte
emule a lite, ove l'un l'altro agguaglia,
si che di lor qual perda, o qual più vaglia,
pende incerto il giudizio in doppia parte.

L'un cantando d'Amor l'armi e di Marte
L'orecchie appaga, e gl'intelletti abbaglia.
L'altro, mentre del canto i sensi *intaglia*,
sa schernir gli occhi, e *fa spirar le carte*.

Scerner non ben si può, qual più vivace
esprima, *imprima* illustri forme e belle,
o *la muta pittura*, o la loquace.

Intento a queste meraviglie e quelle
dubbioso arbitro il mondo ammira e tace
là le glorie d'Apollo, e qui d'Apelle.⁷⁰

⁶⁹ Le illustrazioni del testo tassiano si devono a Giacomo Franco e Agostino Carracci; del ritratto di Scipione Borghese si conservano invece attualmente due versioni, una alla Bibliothèque Nationale de France (Inv. N-2, 33,3 x 30,4 cm), l'altra all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (Inv. FC 71453, 22,1 x 15,3 cm). L'esemplare francese è unico nella sua struttura: in allegato all'effigie riporta infatti il sonetto mariniano che verrà poi stampato nella *Galeria* nel 1619. Per alcune notizie biografiche su Orlandi, editore-incisore bolognese attivo a Roma dal 1590 al 1613, rimando a BELLINI, cit., 1995.

⁷⁰ *Galeria*, cit., 1979, p. 261 (mio il corsivo). Il sonetto è stato commentato in più sedi; tra queste ricordo anche A. METLICA, *Ecfrahis e Tecnomachia. Il mito di Anfione nella poesia di Marino*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 165, 2007, pp. 401-418.

I giochi verbali e i *topoi* retorici richiamano a tutti gli effetti l'edizione illustrata del poema che lo stesso pittore genovese aveva chiesto a Marino di omaggiare con dei versi nel 1604⁷¹. Mosso dall'esplicita committenza dell'amico, il poeta naturalmente insiste nel rimarcare l'oggetto della lode: al Tasso cantore delle armi «d'Amor» e «di Marte» fa corrispondere il Castello *intagliator* dei «sensi» e all'*espressione* poetica del primo contrappone l'*impressione* delle «illustri forme e belle» del secondo, tanto che, già alla fine della prima terzina, il gioco chiastico non confonde il lettore, il quale sa di dover interpretare la «muta pittura» di cui parla il poeta nella prima terzina con le «carte» spiranti che chiudono la quartina precedente. La scrittura mariniana, in questo caso, non poteva essere più fedele al prodotto descritto.

L'assenza di altrettanta puntualità descrittiva nella *Battaglia de' Lapiti* collocata nella sezione delle *Pitture*, sprona dunque a una verifica più approfondita. Il tema del conflitto tra Centauri e Lapiti non è estraneo all'opera dell'incisore, tanto da spingere la critica a ricondurre il componimento a un'illustrazione realizzata dall'artista per un'edizione delle *Metamorfosi di Ovidio*⁷². La congettura farebbe del madrigale della *Battaglia* un caso del tutto analogo a quello del sonetto sulla *Gerusalemme* di Tasso: un'opera in versi nata per elogiare un'edizione illustrata di un testo a stampa. Tenendo quindi a mente l'esempio precedente, si osservino i versi che seguono:

Chi non sa come in vero
 possa da lo spavento uscir diletto,
 e l'orrore esser bello,
 miri qui di *pennello*
 bellicoso e guerriero
 mirabil magistero
 de la Guerra sanguigna il crudo aspetto.
 Vedrà nel fiero oggetto
 (miracolo d'artefice sagace)
 ira ch'alletta, e crudeltà che piace.⁷³

L'enfasi con cui Marino descrive le belle forme realizzate dall'artista che ritraggono il momento tragico della battaglia inscena una dicotomia tra orrore e diletto che quasi ruba il palcoscenico all'oggetto d'arte in questione. A differenza di quanto emergeva per le illustrazioni di Bernardo Castello del poema tassiano, è in ogni caso certo che nessuna precisazione da parte del poeta lasci intendere che il madrigale faccia riferimento a una stampa. Può essere utile allora 'sfogliare' il catalogo dei corrispondenti fi-

⁷¹ La richiesta è resa esplicita da una lettera che Marino scrive al pittore nel 1603: «Ho sciorinato poi non so che (sì come potrà vedere) per la picciola *Gerusalemme*, ch'elle mi disse di voler far imprimere. È sfigliatura, onde può vedere come io l'abbia più tosto ubidita che servita. Prendalo in pegno di quel ch'io intendo fare con più ampie e pubbliche testimonianze» rimando a MARINO, *Lettere*, cit., num. 20, del 1604.

⁷² Si veda *Galeria*, cit., 2005, in Appendice "Opere di figura".

⁷³ *Galeria*, cit., 1979, p. 42 (mio il corsivo).

gurativi possibili. Va infatti precisato che del soggetto Tempesta ha eseguito almeno altri due disegni oltre a quello predisposto per l'incisione delle *Metamorfosi* individuato dalla critica⁷⁴: in entrambi, attorno al banchetto nuziale di Piritoo, l'ebbrezza dei centauri degenera nella violenza sulle donne dei lapiti.

Cosa spinge quindi a rifiutare la possibilità che almeno uno di questi tre disegni possa aver ispirato i versi del poeta? Il nome di Antonio Tempesta, innanzitutto. Nel 1622 Marino dichiara che dell'artista possiede quasi tutte le «più picciole bagattelle»⁷⁵, afferma di averne allestito un «gran libro particolare»⁷⁶ – come si è visto – e due anni prima, nel 1620, elogia la straordinaria capacità di invenzione dell'incisore, enumerandolo nella rosa di coloro che lui ritiene i migliori «maestri che posseggano eccellenza di disegno»⁷⁷. Stupisce dunque che il poeta, che dimostra avere positivo giudizio dell'opera di Tempesta e che da Parigi lavora per completarne il catalogo delle opere in suo possesso, al momento in cui ne elogia le carte, non alluda affatto alle sue abilità incisorie e che soprattutto non scelga, per farlo, soggetti di caccia o di genere – soggetti in cui la capacità d'invenzione del pittore aveva dato alcune delle sue prove migliori sul finire del XVI secolo⁷⁸. Questa apparente negligenza nel predisporre qualche spia che, sul modello dei tre sonetti dei *Capricci*, avrebbe potuto esaltare al meglio le linee dell'artista, resta ingiustificata. Spinge, infine, a scartare i disegni come *pendants* dei versi il rinvenimento di un piccolo olio su rame, passato in anni recenti sul mercato dell'arte con attribuzione proprio all'artista fiorentino⁷⁹. L'oggetto ritrae una *Battaglia di Centauri e Lapiti* in piccole dimensioni (35x42 cm; fig. 1) secondo una struttura compositiva che replica, con qualche variante, la stessa di soggetto analogo rappresentata in uno dei disegni già citati, oggi conservato al Museo di Lipsia (fig. 2). Dopo anni di formazione romana svolta nei cantieri ad affresco durante il pontificato di Gregorio XIII, Tempesta si dedica a un periodo di grande sperimentazione tecnica su supporti di vario genere (legno, rame, pietra)⁸⁰, il quadretto in questione potrebbe essere proprio uno di que-

⁷⁴ Uno dei due fogli si conserva a Lipsia, Museum der Bildenden Künste (Inv.: NI. 279), si veda l'immagine n. 2; per l'altra, passata all'asta per il mercato di Christie's, rimando a LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., 2005, pp. 509-510.

⁷⁵ MARINO, *Lettere*, cit., num. 168, del 1622.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ MARINO, *Lettere*, cit., num. 138, del 1620.

⁷⁸ Si veda su questo soprattutto il contributo di E. LEUSCHNER, *Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Contest of Roman Printmaking ca. 1600*, in *The Art Market in Italy. 15th-17th Centuries*, a cura di M. FANTONI, L. C. MATTHEW, S. MATTHEWS-GRIECO, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, pp. 65-75.

⁷⁹ Si veda PANDOLFINI, Casa d'Aste, *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi provenienti dalla famiglia Antinori-Buturlin e altre proprietà private*, Firenze, 11-12 ottobre 2011, lotto 462; qui riprodotta in figura 1.

⁸⁰ Il genere della pittura su pietra nella produzione artistica di Antonio Tempesta è stata affrontata da A. COLLOMB in *Splendeurs d'Italie. La peinture sur pierre à la Renaissance*, Tour, Presses Universitaires François-Rabelais, 2012, soprattutto pp. 197-203. L'autrice osserva che «Antonio Tempesta est sans doute l'un des premiers artistes à peindre sur des supports semi-précieux, peut-être sous l'influence de son maître Jan van des Straet, à Florence et à Rome». La diffusione di opere di questo genere attribuite a Tem-

sti oggetti licenziati dalla sua bottega: la fisionomia dei soggetti, la scena concitata e la riproduzione in controparte della versione cartacea⁸¹ lasciano d'altra parte poco margine di dubbio e ne confermano l'iscrizione al *corpus* delle opere dell'artista. I versi del poeta trovano così una ragionevole trasposizione in immagine e potrebbero, viceversa, offrire un valido sostegno a favore della datazione dell'oggetto, la cui realizzazione non andrebbe collocata oltre la data della stampa della *Galeria* nel 1619. Considerata inoltre probabile la dipendenza dal foglio di Lipsia, c'è allora ragione di far retrocedere ulteriormente la cronologia: i caratteri stilistici del foglio – la resa spaziale incerta e i tratti di penna un po' rigidi⁸² – appartengono alla produzione giovanile dell'artista, se quindi il dipinto su rame si colloca contestualmente all'iconografia del disegno, potrebbero entrambi risalire ai primi anni del secolo. Marino avrebbe visto il quadretto, in conclusione, in anni ancora italiani, precedenti alla sua partenza per Parigi nel 1614. Se si accetta la validità della ricostruzione, anche l'allusione al miracolo di «*pennello/bellicoso e guerriero*» di cui dice il poeta andrà considerata meno metaforica di quanto apparentemente possa sembrare.

6. IN CONCLUSIONE

Con questo non si vuole arrivare a sostenere che il meccanismo efrastico della poesia di Marino meriti fedeltà assoluta; né nei limiti della *Galeria*, né altrove. L'esempio di Antonio Tempesta vuole semmai suggerire quanto il dialogo pittura-poesia nell'autore abbia ancora bisogno di essere scandagliato a fondo per arrivare a osservarne la genesi e i meccanismi. Il confronto tra il Marino dei *Capricci* e quello delle lettere di anni francesi prova che, per ottenere un tutt'intero del profilo del poeta, è ancora necessario stabilire dei nessi per i quali è richiesto, a volte, di addentrarsi in settori che possono sembrare all'apparenza distanti – come nel caso della diffusione delle stampe in area piemontese. Ad ogni modo, la *Battaglia de' Lapiti* della *Galeria* dimostra che per valutare

pesta è attestata dalle voci di inventari di grandi collezioni coeve, come quella sabauda e Borghese, per citarne alcune; tra gli acquirenti più precoci si contano anche i nomi di Rodolfo II e Alessandro Peretti Montalto. Dalla panoramica riportata da Collomb si intende una circolazione estesa di queste opere sul mercato, non solo italiano. Sull'argomento si veda anche *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, a cura di P. BAKER-BATES, E. CALVILLO, Boston, Brill, 2018.

⁸¹ Il rapporto tra la produzione grafica dell'artista e questo genere di oggetti è molto stretta. Generalmente i soggetti scelti da Tempesta per i supporti su rame erano per lo più scene concitate, dalla composizione complessa e dinamica (battaglie, scene testamentarie) frequentemente riprodotti per disegni e incisioni. Rimando ancora a COLLOMB, *Splendeurs d'Italie*, cit., 2012.

⁸² Il disegno, così come il dipinto su rame, non possiede datazione certa. Leuschner, a cui si deve la pubblicazione del foglio conservato al museo di Lipsia, propende per una collocazione precoce nella produzione artistica di Tempesta, e osserva: «Die vergleichsweise unsichere räumliche Inszenierung, vor allem aber der noch nicht sonderlich flüssige Federstrich deuten darauf, dass das Leipziger Blatt nicht zu spät in Tempesta's Karriere eingeordnet werden sollte»; LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., 2005, p. 511. Al contrario, non ci sono osservazioni rilevanti a questo proposito riguardo il dipinto passato all'asta, per cui rimando alla scheda redatta da Franco Moro in PANDOLFINI, *Arredi, Mobili e Dipinti Antichi*, cit., 2011.

la credibilità delle *ecfrasis* mariniane è necessario in primo luogo aprirsi al contesto, poiché se solo attraverso questo si è potuto dimostrare che la circolazione delle immagini trasmesse dal mezzo artistico della stampa non è passata in sordina nella *Galeria*, alla stessa maniera, per altri luoghi della scrittura di Marino, può senz'altro condurre a una lettura più consapevole della sua opera.

TAVOLA RIASSUNTIVA DELLE OPERE CITATE NELLE LETTERE

Ci si riferisce con 'Lettere', nella colonna di sinistra, all'edizione già di riferimento nel testo (GUGLIELMINETTI, *Lettere*, cit., 1966), di cui la tabella riprende l'ordine numerico aggiornandone, però, la cronologia. Le date in carattere più scuro si basano infatti sul riordinamento del carteggio francese ad opera di Giorgio Fulco (cfr. G. FULCO, *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in *La «meravigliosa» passione*, cit., pp. 195-215). Alle ricostruzioni proposte nella terza colonna seguono infine i riferimenti iconografici, laddove possibili. Di questi si riporta la nomenclatura utilizzata in BARTSCH, *Le peintre graveur*, cit.

Lettere	Testo	Ipotesi ricostruttiva	BARTSCH
139 1620	«Ho ricevuto la <i>Vita di Romolo</i> , la qual non è però originale del Tempesta, ma di sua invenzione intagliata in Fiandra. Con tutto ciò ne ringrazio V. S. e me le confesso obligato.»	(?)	—
143 1620	«Brevemente vi replico che il pacchetto mandatomi per via del signor Cavalca si è perduto, e me ne rincresce, ma non so che farvi. Ho ricevuto le teste degli otto ritratti del Vico e ve ne rendo molte grazie.»	Anton Francesco Doni, <i>Le Medaglie del Doni fiorentino. D'oro, d'argento, di rame; et false. Divise in quattro libri, Prima parte</i> , Venezia, Giolito, 1550.	TIB 30, 233-249, pp. 152-165.
163 14.6.1621	«Finalmente le carte del signor Contarini vennero, e così quelle del signor Guinigi, il qual con quest'ultimo mi ha inviato un pacchetto di figure del Franco, che mi sono state carissime, perché se bene io ne avea alcune, me ne mancavano molte. Perciò torno a pregarvi che tutto quel che potete avere di esso Franco e del Bonassone non lo lasciate per danari, poiché vi pagherò tutte le spese in una volta [...]»	(?)	—

168 08.1622	«Le <i>Battaglie del Vecchio Testamento</i> io già le ho, ed il Tempesta istesso me l'ha ultimamente mandate, di cui ho tutte l'opere fino alle picciole bagattelle, e ne ho fatto un gran libro particolare. Mi manca solo la picciola <i>Gierusalemme</i> del Tasso istoriata da lui, né so dove trovarla. Se me ne farete un presente, ve ne renderò il contracambio.»	Antonio Tempesta, <i>Battaglie del Vecchio Testamento</i> , Roma, Nicolas van Aeslst, 1613.	TIB 35, 235-259, p. 61-85.
170 09.1621	«S'ella per aventura di abbatteirà col signor Francesco Maria Gualterotti, figliuolo del signor Rafaello, mi farà favore di dirgli che ha perduto il credito meco, poiché tutte le promesse fattemi di non so che disegni sono andate al vento. E perché parimente V. S. non partecipi della sua qualità, le ricordo che mi deve alcune stampe di satiri lascivi, le quali mi disse essere tra l'altre le sue bagaglie. Se me ne vorrà favorire, il porrò in registro tra gli altri oblighi miei.»	Agostino Carracci, <i>Lascivie</i> , 1590 ca.	TIB 39, 123-135, pp. 165-178.
173 12.1621	«Ebbi la <i>Gierusalemme</i> del Tempesta, e ve ne rigratio ⁸³ . In contracambio vi mando il Bernia, il quale non è mica castrato, ma tutto intiero [...]»	Torquato Tasso, <i>Gerusalemme Liberata</i> , per Giovanni Angelo Ruffinelli, 1607.	TIB 37, 1188, pp. 86-90.
177 1623	«Ebbi, come le scrissi, il rotoletto mandatomi per via del signor Contarini. Poi mi venne il pacchetto delle stampe del Franco inviatomi dal signor Guinigi. Ed ora ultimamente ho anche ricevute le picciole figurine del Rosso con gl' <i>Innocenti</i> di Rafaello.»	Rosso Fiorentino, Jacopo Caraglio, <i>Dei nelle nicchie</i> , 1526. Marcantonio Raimondi (da Raffaello Sanzio), <i>Strage degli Innocenti</i> , 1511-1512.	TIB 28, 24-43, pp. 101-182. TIB 26, 18-20, pp. 29-32.

⁸³ La «picciola Gierusalemme» ricordata in *Lettere* 168.