

PASQUALE SABBATINO

La Galleria' del Marino e la Galleria Farnese raccontata dal Bellori

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PASQUALE SABBATINO

La Galleria' del Marino e la Galleria Farnese raccontata dal Bellori

Il saggio si pone l'obiettivo di analizzare 'La Galleria' di Giambattista Marino, puntando in particolar modo l'attenzione sulle figura di Annibale Carracci e Michelangelo da Caravaggio. Marino offre al lettore una pinacoteca poetica (soprattutto madrigali, ma anche sonetti e altre forme metriche) senza le previste incisioni. Ci troviamo di fronte a una galleria di componimenti, che si muovono in modo del tutto autonomo rispetto alle caratteristiche specifiche delle singole immagini: rinunciano deliberatamente all'ecfrasi e tessono fitte trame concettuali con il lusus dell'artificio. Grande attenzione è riservata, infine, al disegno storiografico di Giovan Pietro Bellori, la cui raccolta 'Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni' (1672) è incentrata proprio sul naturalismo di Caravaggio e sul classicismo di Bellori.

1. Le gallerie dei potenti e 'La Galleria' del Marino

Tra secondo Cinquecento e inizio Seicento si va esaurendo in Italia la civiltà dello studiolo, che ha una matrice umanistica e una fruizione élitaria, e cresce la civiltà della galleria, che amplia gli spazi scenografici, coinvolge un più ampio pubblico e svolge una duplice funzione, «celebrativa del committente e conservativa-espositiva delle glorie artistiche e delle imprese eccellenti della casata».¹ Alcuni eventi concorrono all'affermazione della galleria non solo in ambito architettonico e artistico, ma anche nell'ambito della poesia e della lingua.²

A Firenze, negli anni Ottanta del Cinquecento, il Granduca di Toscana Francesco I de' Medici fu impegnato a ordinare la Galleria degli Uffizi, dopo il trasferimento delle opere d'arte di famiglia all'ultimo piano dell'edificio vasariano.³ Nello stesso decennio Lionardo Salviati diede impulso al dibattito sulla «galleria della lingua», realizzata solo dopo la sua morte con il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612).⁴

Nella Galleria del principe, nata dall'esigenza politica e culturale di consolidare e celebrare il potere, gli oggetti selezionati furono disposti cronologicamente secondo una precisa successione greco-latina e quattro-cinquecentesca, con un'apertura nel secondo polo ai centri d'arte oltre Firenze, ma perlopiù da Firenze dipendenti, come vuole il centrismo fiorentino di Vasari nelle *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550 e 1568). Nel *Vocabolario*, fondato sul tesoro della lingua scritta nel Trecento, la collocazione temporale dei lemmi fu medievale ma con estensione all'uso moderno, documentando il lessico del fiorentino vivo preferibilmente attraverso le *auctoritates* del 'buon secolo', secondo la linea dell'ultimo Varchi e del Salviati.

Nella prima edizione del *Vocabolario* non si trova la voce *galeria* o *galleria*, che nel Cinquecento «ancora non faceva propriamente parte della lingua e della realtà toscana», come osserva Carlo

¹ C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti con 129 tavole fuori testo*, Firenze, Ponte alle Grazie editori, 1995², p. 79. Si veda inoltre *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait et alii, Roma, École française de Rome, 2001.

² Sull'architettura cfr. W. PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena-Ferrara, Panini-Istituto di studi rinascimentali Ferrara, 1988.

³ Cfr. *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983; *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1997; G. FOSSI, *Galleria degli Uffizi*, Firenze, Giunti, 2001.

⁴ Cfr. G. NENCIONI, *La 'galleria' della lingua*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria...*, 17-48. In particolare Nencioni opera un gemellaggio tra le due gallerie, quella lessicale e quella artistica.

Dionisotti, e «suonava, come di fatto era, straniera»,⁵ di origine francese.⁶ Marin Sanudo (scomparso nel 1536) nei suoi *Diarii* informa che il re di Francia accoglie l'ambasciatore imperiale «in una gran sala o galleria bene ornata di tapezzarie».⁷ Giorgio Vasari, nella biografia di Rosso Fiorentino, sin dalla prima edizione delle *Vite* utilizza la voce per indicare la «galleria del re» a Fontainebleau: l'artista nel 1530 «arrivò in Francia a Parigi, dove con favor grande della nazione fece al re due quadri d'un Bacco e d'una Venere, che sono posti in Fontanableò nella galleria del re, ch'a lui parvero miracolosi, e più parve la presenza del Rosso».⁸ E Cellini nell'autobiografia (1558 ca.), a proposito della «bella galleria» del re di Francia, nella quale sperava di collocare il suo «bel Giove d'argento, insieme con la sua basa dorata», ritiene opportuno segnalare ai lettori l'equivalente toscano: questo luogo è, «come noi diremmo in Toscana, una loggia, o sì veramente uno androne: più presto androne si potrà chiamare, perché loggia noi chiamiamo quelle stanze che sono aperte da una parte. Era questa stanza lunga molto più di cento passi andanti, ed era ornata e ricchissima di pitture [...]».⁹

A Firenze fu proprio la Galleria degli Uffizi ad avviare la fortuna della voce «straniera», a discapito paradossalmente delle parole fiorentine *loggia* e *androne*. Il *Vocabolario*, come sostiene Dionisotti, segnalò la voce, ma solo dalla terza edizione del 1691, dando il significato di «stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue, e altre cose di pregio», sulla base di testimonianze poetiche o prosastiche dei fiorentini Alessandro Allegri e Michelangelo Buonarroti il giovane, ma «non, Dio ne scampi, dall'opera dello stesso Marino, napoletano, e per altre parecchie e maggiori pecche vitando».¹⁰

A Roma, a partire dal 1598, per volere del potente cardinale Odoardo Farnese e del fratello Ranuccio, duca di Parma, il bolognese Annibale Carracci affrescò la Galleria Farnese¹¹ con le

⁵ C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri* [1984], in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, 145-155:145.

⁶ Dionisotti (ivi, 146) cita Vincenzo Scamozzi, che nell'*Idea dell'architettura universale* del 1615 scrive: «Hoggidì si usano molto a Roma e a Genova e in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie, forsi per essere state introdotte prima nella Gallia o Francia».

⁷ Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, VI, Torino, UTET, 1990, pp. 553-554.

⁸ G. VASARI, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, 756.

⁹ B. CELLINI, *La vita*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1973, 364.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Della Galleria Farnese si era già occupato nel 1604 K. VAN MANDER (*Het Schilder-Boek*, L'Aia, ed. Noe, 1954, 293-95) e poi G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, [1614-1621], pubblicate per la prima volta da A. MARUCCHI con il commento di L. SALERNO, I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, 280, 302. Tra i contributi sulla Galleria cfr. H. TIETZE, *Annibale Carracci's Galerie in Palazzo Farnese und seine römischen Werkstätte*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», XXVI, 1906-1907, 49-182; J. R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965; C. DEMPSEY, *The Farnese Gallery*, New York, 1965 (trad. it., Torino, Società Editrice Internazionale, 1995); C. DEMPSEY, «Et nos cedamus amori»: *Observations on the Farnese Gallery*, «The Art Bulletin», L, 1968, 4, 363-374; D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, I, London, Phaidon Press, 1971, 93-108 e II, 49; I. MARZIK, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin, 1976; F. C. UGINET, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers (1535-1612)*, Rome, École française de Rome, 1980; C. DEMPSEY, *Annibal Carrache au Palais Farnèse*, in *Le Palais Farnèse*, I, to. 1, Rome, École française de Rome, 1981, 269 e ss.; ID., *Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting, in Rome in the City and the Myth*, a cura di P. A. RAMSEY, Binghamton, 1982, 55-73; *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, testi di G. Briganti, A. Chastel e R. Zapperi; *Carta delle giornate e nota tecnica* a cura di C. Giantomassi, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987; M. BOITEUX, *Fêtes et cérémonies romaines au temps de Carrache*, in *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Rome, École française de Rome, 1988, 205-208; C. ROBERTSON, *Ars vincit omnia: The Farnese Gallery and Cinquecento Ideas about Art*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie and Méditerranée», CII, 1990, 1, pp. 7-41; A. RECKERMAN, *Amor mutuus: Annibale Carracci's Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln-Wien, 1991; R. ZAPPERI, *Eros e controriforma. Preistoria della Galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994; M. CALVESI, *La Galleria dei Carracci*, in *Arte a Roma. Pittura, scultura, architettura nella storia dei Giubilei*, a cura di M. CALVESI, Milano, Rizzoli, 1999, 127-131; C. DEMPSEY, *I Carracci a Palazzo*

immagini mitologiche degli amori degli dei, che furono concepite «quasi certamente» da Fulvio Orsini¹² e saranno raccontate in chiave moralistica da Bellori nella raccolta *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci, disegnata e intagliata da Carlo Cesio* del 1657 e poi nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* del 1672. Il programma iconografico, profano ed erotico, databile intorno al 1597, fu sostenuto dal cardinale Odoardo Farnese per «rivaleggiare» con Clemente VIII (1592-1605) della famiglia Aldobrandini e per ribadire e rivendicare «la propria indipendenza intellettuale» dalla linea del «rigorismo religioso» del papa.¹³ Quando, poi, si profilò un'alleanza politica tra le due famiglie, che fu sancita il 6 maggio del 1600 con il matrimonio di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, nipote del papa, il cardinale scelse la strada del compromesso e attribuì al programma iconografico profano ed erotico un'interpretazione sacra e moraleggiante. Può essere utile, al momento e in funzione del nostro intervento, ricordare che Marino celebrò tali nozze nel sonetto *Stringe Imeneo duo corpi* (raccolto in *Epitalami* del 1616).

Ben presto la Galleria Farnese fu considerata tra le maggiori Scuole dell'arte alla pari delle Loggie Chigiane e delle Stanze Vaticane affrescate da Raffaello Sanzio. Destava meraviglia, tra l'altro, l'idea di raddoppiare la galleria, aggiungendo al primo luogo espositivo di pittura e scultura, dove l'osservatore passeggia e conversa – non molto grande, 20 metri per sette, – la seconda galleria affrescata in alto, sull'intera superficie della volta a botte, quasi «a rivaleggiare per l'occhio dell'osservatore con le vere statue, i veri busti, i veri quadri che lo sollecitano al suo stesso livello».¹⁴ Ma soprattutto sorprende la magia della finzione, che riproduceva nella galleria affrescata in alto non solo opere di pittura, ma anche di scultura, e ancora medaglie e spazi architettonici.¹⁵ E gli strumenti musicali (fistule, buccine, ecc.), inseriti nelle scene nell'atto del produrre suono, introducono l'arte della musica. La pittura, secondo Carracci, accoglie e ingloba, mescolandole, tutte le arti, che in quello spazio scenico finto gareggiano tra di loro, ma con il destino già segnato dell'indubitabile primato della pittura. Delle intenzioni di Carracci il Bellori si mostra pienamente consapevole nelle *Vite*.¹⁶

A inizio Seicento, nella Torino che da «borgo prealpino di frontiera» mirava a trasformarsi nella «capitale» del barocco con la rivisitazione del Medioevo,¹⁷ il duca Carlo Emanuele I di Savoia diede nuovo impulso alla Galleria, posta fra Palazzo Madama ed il Palazzo Ducale, purtroppo andata distrutta alla fine del sec. XVII, e commissionò a Federico Zuccari il grandioso affresco della *Genealogia dei Savoia*.¹⁸ Il poeta Giovan Battista Marino, che fu anche collezionista e critico d'arte,¹⁹

Farnese: la "descriptio" belloriana della Galleria Farnese, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, to. 2, Roma De Luca, 2000, 229-31; S. GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli, 2000; P. SABBATINO, «La guerra tra l'celeste e l'vulgare amore». Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'efrasi di Bellori (1657, 1672), in *Efrasi. Modelli ed esegesi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, II, Roma, Bulzoni, 2004, 477-511; Annibale Carracci, a cura di D. Benati e E. Riccòmini, Milano, Electa, 2006, part. 292-359 (S. GINZBURG, *Al servizio del cardinale Odoardo Farnese*), 449-457 (S. GINZBURG, *Annibale in Palazzo Farnese a Roma*)

¹² G. BRIGANTI, *Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, in *Gli amori degli dei...*, 39.

¹³ Ivi, 38.

¹⁴ M. FUMAROLI, 'La Galleria' di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600, in ID., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, 76.

¹⁵ Cfr. G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1976, 57-59.

¹⁶ FUMAROLI, 'La Galleria' di Marino e la Galleria Farnese..., 76.

¹⁷ A. RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio* in G. MARINO, *La Galleria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005, XXXIV.

¹⁸ Cfr. *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*. Catalogo della mostra di M. Di Macco e G. Romano, Torino, Allemandi & c., 1989; P. MERLIN, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, Società editrice internazionale, 1991; *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, 1995; G. PICCIAROTTI, *La pittura nel Seicento*, Torino, UTET, 1997, 133-151 (*Torino e le terre del Ducato sabauda*); D. DEL

giunse nel Ducato di Savoia nel 1608 al seguito del cardinale Pietro Aldobrandini e strinse i contatti con la corte del principe mecenate Carlo Emanuele I, un centro politico e culturale progressivamente in ascesa sulla scena italiana ed europea. Per il principe mecenate scrisse *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele* (Torino, 1608),²⁰ panegirico in sestine dedicato ad Ambrogio Figino (pittore manierista, allievo di Lomazzo e autore di alcune decorazioni della Galleria di Carlo Emanuele I) e prezioso per alcuni riferimenti alla Galleria Sabauda. Dal duca fu insignito dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, per poi entrare ufficialmente al suo servizio, dal 1610 al 1615,²¹ con l'ambizione di conquistare il primato tra i poeti moderni sull'onda montante dell'ascesa sabauda nell'Europa del XVII secolo. Gli anni torinesi – in una città in divenire – furono decisivi per la ricerca di nuove forme, come la prosa delle *Dicerie sacre* e la scrittura della *Galeria*,²² iniziata nel 1602, ma pubblicata a Venezia da Ciotti²³ nel 1620. A questa altezza cronologica Marino già da tempo aveva attraversato la frontiera alpina e si era trasferito in Francia, la «terra che storicamente sarà (o parrà) il più solido baluardo antibarocco»,²⁴ dove il progetto della *Galeria* fu messo in secondo piano, con inevitabili rallentamenti e misurate aperture all'arte francese.²⁵

Nell'ultima parte dell'opera, il poeta napoletano inserisce il madrigale *Al Duca di Savoia per la sua Galeria*, formulando un significativo parallelo tra il duca e il poeta: il primo, al culmine della potenza

PESCO, *L'architettura del Seicento*, Torino, UTET, 1998, pp. 132-137 (*Carlo Emanuele I e la costruzione di Torino capitale: la Città Nuova e la «corona di delizie»*); *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del convegno internazionale (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. Masocco, S. Mamino, C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999.

¹⁹ Cfr. A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, 183-89; ID., *La "Galeria" del Cavalier Marino*, Napoli, Vedova Ceccoli & figli, 1923 (nuova stesura dell'opuscolo *Il Cavalier Marino con gli artisti e la 'Galeria'*, Napoli, Tip. Cosmi, 1891); ID., *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, Tip. degli Artigianelli, 1927, 250-271; E. BERTI TOESCA, *Il Cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, «Nuova Antologia», LXXXVII, 1952, n. 455, 51-66; G. FULCO, *Il sogno di una 'Galeria': nuovi documenti sul Marino collezionista* [1979], in ID., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, 83-117.

²⁰ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Un "portrait du roi" avant lettre? Note sul mariniano 'Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia'*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid...*, 191-214.

²¹ Cfr. E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 87-116 (*A Torino. Dal Ritratto alla prigionia del 1611-1612*) e 117 ss. (*1614-1615. Da Torino a Parigi: Le Dicerie sacre*, Lira III).

²² Cfr. J. COSTELLO, *Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism. I. Ovid's "Metamorphoses"*, «The Journal of Warburg and Courtauld Institute», XVII, 1955, n. 3-4, 296-317; G. ACKERMANN, *Giambattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*, «The Art Bulletin», XLIII, 1961, n. 4, 326-336; M. ALBRECHT-BOTT, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barocks. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos Galeria*, Wiesbaden, Steiner, 1976; G. E. VIOLA, *Marino e le arti figurative*, in *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di G. B. Marino*, Roma, Cadmo, 1978, 9-61; A. DURANTI, *La galleria della mente*, «Paragone Letteratura», 1980, n. 366, pp. 93-97; DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri...*, 145-155; G. MOSES, «Care gemelle d'un parto nate»: *Marino's Picta Poesis*, «Modern Language Notes», C, 1985, n. 1, 82-110; L. NEMEROW-ULMAN, *Narrative Unites in Marino's "La Galeria"*, «Italia», LXIV, 1987, n. 1, 76-85; F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del Convegno di Toronto-Hamilton-Montreal (6-10 maggio 1985)*, a cura di A. Franceschetti, II, Firenze, Olschki, 1988, 647-54; A. MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, ivi, II, 655-664; I. VIOLA, *Un nodo barocco di poesia e pittura*, «Il piccolo Hans», XV, 1988-1989, n. 60, 77-98; S. SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di G. B. Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in AA.VV., *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pape Alexander VII*, Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1990, ed. by E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, «Villa Spelman Colloquia», III, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1992, 209-226; E. CROPPER, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, «The Metropolitan Museum Journal», XXVI, 1991, 193-212; EAD., *Marino's 'Strage degli Innocenti', Poussin, Rubens and Guido Reni*, «Studi secenteschi», XXXIII, 1992, 137-166; F. DALLASTA, *Pittura e letteratura. Schedoni, Marino, Testi*, in «Philologica», 1, 1992, 99-112; E. PAULICELLI, *Parola e spazi visivi nella 'Galeria'*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of Italian Baroque*, ed. by F. Guardiani, New York, Legas, 1994, pp. 255-65; FUMAROLI, *'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese...*, 61-80; F. PELLEGRINO, *I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di G. B. Marino*, «Italianistica», XXIX, 2000, 251-266; C. CARUSO, *Saggio di commento alla Galeria di Giovan Battista Marino: 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», X, 2002, 71-89; V. SURLIUGA, *'La Galeria' di G. B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», 2002, n. 1, 65-84.

²³ Sulla sciattezza dello stampatore nell'edizione della *Galeria* cfr. G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, 257-261, nn. 138-139.

²⁴ RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio...*, XXXV.

²⁵ Cfr. E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 181.

politica, edifica la Grande Galleria e vi raccoglie le reliquie del passato in particolare le statue, il secondo crea la *Galeria* e vi raccoglie in un'ala i «carmi» celebranti le opere di scultura:

Opra certo è, Signor, di te ben degna
 unir del secol prisco in chiusa parte
 le reliquie cadute,
 le memorie perdute;
 e raccolte dal suolo,
 rotte dagli anni, antiche statue, e sparte,
 soua sostegni altèri
 rendere ai trônchi busti i capi interi.
 Questo sol, questo solo
 a' tuoi fatti mancava, ed a' miei carmi:
 esser largo e pietoso ancóra ai marmi.²⁶

Il madrigale, annunciato come dedica al duca, finisce con l'essere una capricciosa immagine del dedicatore accanto al dedicatario. In tal modo Marino lega l'opera sia al generale processo politico-culturale di affermazione e moltiplicazione delle gallerie lungo la Penisola, sia alla particolare costruzione della Galleria Sabauda, tingendo di torinesità la *Galeria*.²⁷ Dunque, anche Marino, che nutrivava l'ambizione di essere il principe dei poeti moderni, può avere la propria galleria, quella realizzabile con l'unico strumento che possiede, la scrittura, parallelamente al principe Carlo Emanuele I e a tutti gli altri potenti, i quali possono edificare la galleria architettonica, un segno forte della loro magnificenza nel presente e nel futuro.

2. Annibale Carracci e Michelagnolo da Caravaggio nella «pinacoteca» poetica

Nella *Galeria* Marino offre al lettore una «pinacoteca» poetica (soprattutto madrigali, ma anche sonetti e altre forme metriche: stanze madrigalesche, quartine epigrammatiche, sestine, un componimento in terzine e due in quartine), senza le previste incisioni che avrebbero riprodotto la collezione dei «bellissimi disegni» – raccolti dal Cavaliere – di dipinti, sculture, opere architettoniche, medaglie, libri istoriati (lettera di Onorato Claretti, Torino, 1614).²⁸ Una galleria di componimenti, allora, i quali, pur conservando in molti casi un legame solo esterno con i disegni, si muovono in modo del tutto autonomo rispetto alle caratteristiche specifiche delle singole immagini, rinunciano deliberatamente all'ecfrasi e tessono fitte trame concettuali con il *lusus* dell'artificio.²⁹

La «pinacoteca» del Marino non mescola le arti in un solo spazio (come Carracci nella galleria dipinta dentro la Galleria Farnese), ma distribuisce la pittura e la scultura in due spazi distinti, in due ali, come due sono le ali nell'incisione che raffigura la galleria «vista dall'alto» e «a un sol piano» sul frontespizio delle *Immagine* di Filostrato tradotte da Blaise de Vigenère e pubblicate a Parigi nel 1614, «l'anno stesso in cui Marino pubblica le *Rime*, annunciandovi il progetto della *Galeria*».³⁰ Il lettore della *Galeria* viene introdotto nell'ala dedicata alla *Pittura*, la più estesa e nutrita (ben 542 componimenti), suddivisa in cinque ambienti o sezioni: a) dipinti mitologici, «favole» tratte dai poeti

²⁶ MARINO, *La Galeria...*, 417.

²⁷ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione a MARINO, Lettere...*, XIII-XV; RUFFINO, *Gallerie. Marino e l'immagine in esilio...*, XXXIII-XXXV.

²⁸ MARINO, *Lettere...*, 607.

²⁹ Cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 146-148, 178-180, 243-245.

³⁰ FUMAROLI, *'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese...*, 67. Nell'incisione, davanti al «corpo di fabbrica centrale sormontato da una cupola» che fa da angolo tra le due gallerie, è collocato il «gruppo marmoreo» di Apollo con le Muse sul Parnaso (ivi, p. 68).

greci e latini, ma soprattutto di provenienza ovidiana (83 poesie); b) dipinti di storie sacre o profane (57); c) ritratti di uomini (322); d) ritratti di donne (68); e) «capricci», da considerare come spazio libero (12). Segue l'ala della *Scultura* (82 componimenti), suddivisa in tre sezioni: a) statue (57 poesie); b) rilievi, modelli e medaglie (13); c) «capricci» (12). Nel visitare il libro-galleria, il lettore attraversa dapprima l'ala della Pittura e poi quella della Scultura, scegliendo liberamente il percorso tra la gran quantità di testi distribuiti nei vari ambienti. Noi ci limiteremo a qualche sosta, con l'obiettivo di ricostruire la presenza di Caravaggio e Carracci nella pinacoteca poetica del Marino e l'utilizzazione di tali componimenti nelle *Vite* del Bellori.

Nell'ala della *Pittura*, sezione delle favole, Marino colloca i componimenti, scritti in tempi diversi e distanti, su opere d'arte dichiarate nell'argomento e in gran parte identificate dalla critica, raggruppando i testi per soggetto, in particolare Venere, Adone, Narciso, Eco, Atteone, Polifemo Aci e Galatea, Meleagro e Atalanta, Apollo. Tra i testi, il madrigale dedicato alla «testa di Medusa» (1601-1602; Firenze, Galleria degli Uffizi) dipinta da Caravaggio «in una rotella» di legno di pioppo, donata dal card. Del Monte al Granduca di Toscana Ferdinando I. il quale espone l'opera nella sua «Galeria» come viene precisato nell'argomento:

Hor quai nemici fian, che freddi marmi
non divengan repente
in mirando, Signor, nel vostro scudo
quel fier Gorgone, e crudo,
cui fanno horribilmente
volumi viperini
squallida pompa e spauentosa ai crini?
Ma che? Poco fra l'armi
a voi fia d'huopo il formidabil mostro,
ché la vera Medusa è il valor vostro.³¹

Nel celebrare l'arte di Caravaggio – in seguito Bellori utilizzerà il componimento nella biografia del pittore –,³² Marino eleva «la vera Medusa» di Caravaggio a simbolo del «valor» dell'artista, che trasforma in «freddi marmi» i suoi nemici che mirano «quel fier Gòrgone, e crudo». Nella riscrittura del mito la figura di Medusa diventa un pretesto per cantare la schiacciante superiorità di Caravaggio sui rivali e parallelamente la superiorità sui nemici del Granduca di Toscana Ferdinando I, il *Signor* al quale il poeta si rivolge e il cardinale Del Monte ha donato l'opera.

Nel lasciare la sezione delle favole, il lettore-visitatore può annotare che non ci sono componimenti sulle favole mitologiche affrescate da Carracci nella Galleria Farnese. E questo è un chiaro segnale a favore della mancanza di un «legame di filiazione effettiva tra la Galleria Farnese e *La Galeria* di Marino».³³

Solo nella sezione successiva, quella delle *istorie* sacre e profane, Marino rende omaggio all'arte di Annibale Carracci, ma lo fa con un componimento dedicato al soggetto religioso *Erodiade con testa di Giovanni*:

Oh Tragedia funesta
come trónca et essangue
fa del buon Precursor la sacra testa
i bianchi lini rosseggiar di sangue!
Ahi pompose ne van di cibi tal

³¹ MARINO, *La Galeria...*, 39.

³² BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, p. 218.

³³ FUMAROLI, *'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese...*, 63.

sol le mense rëali.
non è (crédilo a me) Donna nefanda,
da desco pouerel simil viuanda.³⁴

L'arguzia del Marino accosta ai «bianchi lini» dell'altare, sui quali si pone l'ostia consacrata divenuta corpo e sangue di Cisto per la comunione dei cristiani, i bianchi lini sui quali è posta la testa sanguinante di Giovanni Battista per la comunione da parte della «nefanda» Erodiade attraverso la vista.³⁵ Ma il quadro è disperso e l'attribuzione è errata: con ogni probabilità Marino fa riferimento a un'analogia pittura di Agostino Carracci.

Una sosta – necessariamente rapida - va fatta nella sezione dei ritratti di uomini, con ben 322 componimenti. Marino vi colloca «i simulacri di diversi uomini illustri sì in armi come in lettere, tanto moderni quanto antichi» e per ciascuna immagine «si scherza con qualche bizzarria secondo le azioni del rappresentato», in modo da ottenere «a guisa di un museo» scritto, che va dall'antichità alla modernità.³⁶ Ben sedici sono le partizioni nella sezione dei ritratti di uomini (*Prencipi, Capitani, & Heroi; Tiranni, Corsari, & Scelerati; Pontefici, & Cardinali; Padri Santi, & Theologi; Negromanti, & Heretici; Oratori, & Predicatori; Filosofi, & Humanisti; Historici; Giurisconsulti, & Medici; Mathematici, & Astrologi; Poeti Greci; Poeti Latini; Poeti Volgari; Pittori, & Scultori; Ritratti di diversi Signori, & Letterati amici dell'Autore; Ritratti Burleschi*).³⁷ Nella sezione *Ritratti di diversi Signori, & Letterati amici dell'Autore*, Marino mette abilmente a frutto l'occasione per inserire nella pinacoteca il sonetto *Sopra il proprio Ritratto dell'Autore di mano di Michelagnolo da Caravaggio*:

Vidi, Michel, la nobil tela, in cui
dala tua man veracemente espresso
vidi un altro me stesso, anzi me stesso
quasi Giano nouel, diuiso in dui.
Io, che 'n virtù d'Amor viuo in altrui,
spero hor mi fia (la tua mercé) concesso,
in me non viuo, hor raviuarmi in esso,
in me già morto, immortalarmi in lui.
Piàcemi assai, che merauiglie puoi
formar si nõue, Angel, non già, ma Dio:
animar l'ombre, anzi di me far noi.
Che s'hor scarso a lodarti è lo stil mio,
con due penne e due lingue i pregi tuoi
Scriuerem, canteremo, et egli, et io.³⁸

Il ritratto, allora molto noto e celebrato nelle Accademie dagli «uomini di lettere», i quali cantavano assieme «il nome del poeta e del pittore»,³⁹ è stato identificato da Maurizio Marini.⁴⁰ Nel sonetto,

³⁴ MARINO, *La Galeria...*, 68.

³⁵ FUMAROLI, 'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese..., 63.

³⁶ MARINO, *Lettere...*, 607.

³⁷ Solo tre le partizioni nella sezione dei ritratti di donne: *Belle, Caste, & Magnanime; Belle. Impudiche, & Scelerate; Bellicose, & Virtuose*.

³⁸ MARINO, *La Galeria...*, 280.

³⁹ BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni...*, 218. Sul ritratto del Marino si veda nella stessa pagina la nota 2.

⁴⁰ Cfr. M. MARINI, *Marino e Caravaggio: un ritratto nel contesto della Contarelli*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Atti del convegno, Roma, 24-26 maggio 2001*, a cura di C. Volpi, Roma, CAM, 2002, 233.; ID., *Caravaggio «pictor praestantissimus»: l'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, Newton & Compton, 2001, 218-219 e 453-455. Negli anni del ritratto (Roma, 1600 ca.), conservato a Londra in collezione privata, il poeta napoletano, nato nell'ottobre del 1569, - scrive Marini - «non è ancora 'cavaliere': lo sarà solo nel 1609) [...]; pertanto il Caravaggio lo ritrae, più che trentenne [...], con una toga nera finemente ricamata e dalle lueggiate blu [...], essendosi questo addottorato in avvocatura. [...] Come nel *Maffeo Barberini* [...] il poeta è bloccato nell'azione *in fieri*, la sua bocca sta

giocando con artificio sul *topos* della pittura che tanto è più perfetta quanto più crea immagini che sembrano vive, Marino mostra se stesso di fronte al ritratto che rende bino l'uno. Il nuovo Giano, che è l'insieme dei due Marino, l'uno diventato due, l'io trasformato in noi, sente grazie all'arte di Caravaggio che se l'uno è soggetto alla morte, l'altro del ritratto è vivo, se il primo è transeunte, il secondo è immortale. Non tanto e non solo per l'eterna grandezza del ritrattista, s'intende, ma anche per l'infinita grandezza del poeta.

Nella sezione dedicata ai pittori e scultori, Marino colloca due componimenti: *In morte di Michelagnolo Caravaggio* e *In morte d'Annibale Carracci*. I componimenti, posti tatticamente l'uno accanto all'altro, evidenziano con più forza i profili antitetici dei due pittori, l'uno naturalista, l'altro classicista. Nel madrigale *In morte di Michelagnolo da Caravaggio*,⁴¹ utilizzato da Bellori nella biografia dell'artista,⁴² Marino immagina e racconta la congiura ai danni di Caravaggio da parte della Natura, presa dal timore di essere superata dall'artista creatore di immagini vive più che autore di immagini dipinte, e la congiura da parte della Morte, presa dallo sdegno perché l'artista ricreava con la pittura gli uomini che essa distruggeva.⁴³ Nel secondo madrigale *In morte d'Annibale Carracci*,⁴⁴ esibito da Bellori nella biografia dell'artista,⁴⁵ la Morte e la Natura sono disgiunte, l'una vincente e l'altra perdente: se la Morte ha vinto la vita, togliendo «senso» e «color» al pittore, la Natura invece, impossibilitata a ridare la vita all'artista, è sconfitta dal pennello di Annibale, il «gran Pittor, che porse / spesso a i morti color' senso viuace».

3. L'eroe e l'antieroe nelle 'Vite' del classicista Bellori

Da Caravaggio e Carracci, dal naturalismo dell'uno e dal classicismo dell'altro, parte il disegno storiografico di Giovan Pietro Bellori nella raccolta *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (del 1672). Ma a differenza dell'eclettismo di Marino, il quale non si schiera tra le scuole e non nasconde la sua ammirazione per l'uno e per l'altro, Bellori è un rigido classicista, sempre dalla parte di Carracci. Così nella struttura binaria delle *Vite*, fondata sulla compresenza e sul copratagonismo dei due artisti nell'orizzonte internazionale, Carracci svolge il ruolo del vero eroe, del personaggio positivo, dall'ingegno «elevatissimo» e dall'indole ornatissima»,⁴⁶ che furono all'origine della sua missione, voluta da Dio, di far risorgere l'arte classicista, invece Caravaggio veste i panni

per parlare, oppure ha appena finito e lo sguardo, puntando diretto al fruitore [...], introduce una nota di inquietante introspezione, più accentuata (sebbene nella stessa ottica) rispetto ai modelli di Tiziano e Raffaello» (ivi, 454).

⁴¹ MARINO, *La Galleria...*, 268.

⁴² BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni...*, 229.

⁴³ Cfr. L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio*, in *L'idea del Bello...*, to. 2, 274 («ci si potrebbe domandare [...] perché tra i molti possibili modi con cui il Bellori poteva commentare la morte del Caravaggio, egli citi proprio i versi del Marino secondo cui il Merisi non dipinge ma crea le immagini della natura. Infatti, al di là dei *topoi* tradizionali sull'arte che supera la natura, rimane evidente che per il Marino – e dunque anche per il Bellori – il Caravaggio non copia ma costruisce immagini che non sono naturali bensì sono il 'doppio' della natura. Ed è proprio questo suo modo d'operare, miracoloso e meraviglioso, che i suoi spregevoli seguaci naturalisti non riescono a riprendere sul serio. Questi tentano solo, per pigrizia ignoranza e viltà, di imitarlo copiando gli aspetti più transeunti e fantasmatici della natura, i peggiori non perché ne ignorano come il Caravaggio l'idea sottesa, bensì perché si arrestano solo alla prima esperienza delle cose della natura senza tentare, come invece faceva il Merisi, di verificarne fattualmente e operativamente il senso: ciò che permette di generalizzarli, di dipingere appunto il prototipo di un genere, un'opera' dunque e non il mero prodotto di un lavoro manuale»).

⁴⁴ MARINO, *La Galleria...*, 268.

⁴⁵ BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni...*, 111.

⁴⁶ Ivi, 32-33.

dell'antieroe, dell'artista maledetto dall'«ingegno torbido e contenzioso»,⁴⁷ che dipinse «secondo il suo proprio genio», imitando «la sola natura». ⁴⁸

La *Galeria* di Marino certamente fu sulla scrivania di Bellori, il quale preleva i due madrigali in morte di Caravaggio e Carracci e li sistema nelle rispettive biografie,⁴⁹ come avviene anche nelle biografie di Poussin e Guido Reni con i relativi componimenti. L'ammirazione per il Caravaggio da parte del Marino costrinse Bellori a rivedere il giudizio negativo sul pittore e a darne una formulazione più articolata. Infatti, dopo l'esibizione del madrigale mariniano in morte di Caravaggio, Bellori riconosce all'artista di aver comunque giovato alla pittura e di aver svolto una positiva funzione antimanagerista. Alla vaghezza del manierismo Caravaggio oppose la verità, al belletto e alla vanità del colore le tinte rinvigorite:

Giovò senza dubbio il Caravaggio alla pittura, venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera, e sodisfacevasi più al senso della vaghezza che della verità. Laonde costui, togliendo ogni belletto e vanità al colore, rinvigori le tinte e restituì ad esse il sangue e l'incarnazione, ricordando a' pittori l'imitazione.⁵⁰

Ma è proprio la tavolozza del Caravaggio, fatta di tinte rinvigorite e di nero, priva di cinabri (il rosso vermiglio), di azzurri, di turchino, a produrre, secondo Bellori, anche un grave danno alla pittura:

Non si trova però che egli usasse cinabri né azzurri nelle sue figure; e se pure tal volta li avesse adoperati, li ammorzava, dicendo ch'erano il veleno delle tinte; non dirò dell'aria turchina e chiara, che egli non colori mai nell'istorie, anzi usò sempre il campo e 'l fondo nero; e 'l nero nelle carni, restringendo in poche parti la forza del lume.⁵¹

In aggiunta, il precetto caravaggesco del pittore «ubbidiente al modello» e «imitatore della natura»⁵² comporta la perdita di invenzione, decoro, disegno, e di ogni altra scienza della pittura, cioè di quelle componenti fondamentali del classicismo artistico, che va da Raffaello ad Annibale Carracci, da Poussin a Domenico Zampieri detto il Domenichino.

A conti fatti, nelle *Vite* di Bellori, Caravaggio è simile a quelle «erbe» che «producono medicinali salutariferi» come vuole Marino, e nello stesso tempo «veleni perniciosissimi», come vuole il classicista Bellori. Alla stessa maniera delle erbe, Caravaggio «se bene giovò in parte, fu nondimeno molto dannoso e mise sottosopra ogni ornamento e buon costume della pittura». ⁵³ Così Bellori somma il suo giudizio negativo sul Caravaggio con quello positivo formulato da Marino e si sforza di vestire gli abiti di un salomonico scrittore d'arte, ma a patto che la biografia di Caravaggio, nonostante il suo parziale giovamento all'arte, fosse pur sempre il profilo di un eroe negativo a fronte del vero eroe, quello pienamente positivo, Annibale Carracci.

La descrizione degli affreschi di Carracci nella Galleria Farnese parte dalle quattro coppie di «Amori dipinti» nei quattro angoli della volta e «finti reali sopra il cornicione», che svelano la chiave

⁴⁷ Ivi, 212.

⁴⁸ Ivi, p. 214. Cfr. C. STRINATI, *Note biografiche su Caravaggio*, nel catalogo *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Milano, Electa, 2000, pp. 28-37.

⁴⁹ Cfr. P. SABBATINO, «Una montagna aspra e erta» e «un bellissimo piano e dilettevole». Il modello narrativo del 'Decameron' e 'La Galleria' del Marino nelle *Vite* di Bellori, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, 149-175 (al quale si rimanda per la bibliografia su Caravaggio e Bellori).

⁵⁰ BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni...*, 229.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, 229-230.

⁵³ Ivi, 231.

di lettura dell'intero poema pittorico di Carracci.⁵⁴ Le quattro coppie furono aggiunte all'altezza cronologica degli accordi per il matrimonio di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini. Fu allora che il cardinale Odoardo Farnese decise di rivedere il programma iconografico profano ed erotico e di orientare verso una lettura allegorica moraleggiante, alla quale contribuirono le quattro coppie di Amorini.

Le coppie di Amorini, racconta Bellori nell'*Argomento delle immagini*, racchiudono «tutto il concetto ed allegoria» dei rapporti tra l'Amore celeste e l'Amore volgare, di cui parla Platone nel *Simposio (180d-e)*, riletto e rilanciato da Marsilio Ficino nel *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* (la cui stesura è databile nel 1469) e nel volgarizzamento *El libro dell'amore* (contemporaneo o di poco successivo al *Commentarium*), testi cardinali per la letteratura e le arti figurative dal secondo Quattrocento in poi.⁵⁵ Lungo il secondo Cinquecento, in particolare nella seconda metà, l'Amore naturale fu identificato con gli appetiti impuri, per cui il rapporto di collaborazione tra l'Amore celeste e l'Amore volgare, prospettato da Platone, fu trasformato in un rapporto conflittuale tra la virtù e il vizio, tra i sentimenti spirituali e gli istinti sensuali, tra l'elevazione al cielo e l'inabissamento nei piaceri carnali.

Il Bellori interpreta le prime tre coppie di Amorini come momenti ed «emblem» del continuo susseguirsi di «guerra» e «pace» tra l'Amore celeste e l'Amore volgare. Nella prima coppia l'Amore celeste «tira per li capelli» l'Amore terreno, simboleggiando «la filosofia e la santissima legge che toglie l'anima dal vizio, elevandola in alto». Una corona di alloro, «simbolo dell'Amore divino»,⁵⁶ nella parte superiore, su una «chiarissima luce» significa la vittoria dell'Amore celeste «contro gl'irragionevoli appetiti» e l'elevazione degli «uomini al cielo». Nella seconda coppia, l'Amore celeste tenta di sottrarre la fiaccola, per spegnerne la fiamma, all'Amore terreno («Amore impuro»), il quale «si difende e la ripara dietro il fianco». È la vittoria dell'Amore terreno. Nella terza coppia, l'Amore celeste e l'Amore volgare, quello «supremo» e quello «terreno», «si abbracciano», per cui la «ragione» e «gli affetti», l'intelletto e i sensi vivono insieme armonicamente, «nel che consiste la virtù e 'l bene umano». Tali «affetti moderati» hanno il loro «fondamento» nelle virtù cardinali (Giustizia, Temperanza, Fortezza e Castità), dipinte negli ovali sulle pareti di sud-est e di nord-ovest.⁵⁷ Nella quarta coppia di Amorini, Anteros toglie la palma a Eros. In questa sequenza Annibale Carracci non rappresenta l'amore casto (come alcuni interpretano Anteros) che punisce l'amore lascivo di Eros, bensì l'amore corrisposto di Anteros che vince sull'amore non corrisposto e quindi «ingiusto» di Eros, come bene interpreta Bellori sulle orme del repertorio di Vincenzo Cartari, *Le immagini con la spositione de i Dei de gli antichi* (Venezia, Marcolini, 1556), più volte ristampato, un manuale largamente diffuso tra gli artisti alla pari dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (Roma, Gigliotti, 1593).⁵⁸ Siamo, dunque, alla vittoria dell'amore reciproco, che può realizzarsi solo nel tempo della pace, con l'unione felice tra l'Amore celeste e l'Amore terreno, raffigurato nella scena centrale della volta. L'affresco ritrae il movimento del duplice corteo di Sileno e Bacco: la coppia del Sileno ebbro con la Venere terrena a

⁵⁴ Ivi, 60-61 (*Argomento delle immagini*).

⁵⁵ Cfr. P. SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, 24-26.

⁵⁶ GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma...*, 142.

⁵⁷ Sull'attribuzione delle quattro virtù cardinali al solo Domenichino oppure della *Carità* e *Giustizia* al Domenichino e della *Fortezza* e *Temperanza* a Sisto Badalocchio cfr. ivi, 146, nota 45 (e relativa bibliografia).

⁵⁸ Cfr. SABBATINO, «*La guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare Amore*»..., 498-504.

destra e a sinistra sul carro la coppia Bacco con Arianna, la quale rappresenta la Venere celeste e la sposa Margherita Aldobrandini, insieme celebrano «il comune trionfo dei due amori».⁵⁹

Certo, l'insistenza con cui Bellori nella sua interpretazione moralizzata sottolinea la condanna e il superamento del vizio in un ciclo di affreschi sui rapporti tra i due Amori ci riporta al classicismo del secondo Seicento, saldamente ancorato al decoro e ad un platonismo rigido, senza cedimenti ai sensi e alla sensualità. Ma proprio in questo si misura la sua distanza cronologica e ideologica da Annibale Carracci e dal suo particolare platonismo «molto più intriso di sensualità», maturato nella cerchia della bolognese Accademia dei Gelati, un platonismo che si intreccia con l'aristotelismo e si accompagna «all'esaltazione della vitalità dei sensi».⁶⁰

Nel rappresentare l'unione armonica delle due Veneri, la Galleria Farnese assurge a «manifesto della felicità e del libero gioco delle forme, una poetica silenziosa dello 'spirito profano' affrancato dalla 'vita devota' e dall'austerità religiosa della verità», e le favole affrescate da Annibale sono «prodigiose vacanze strappate a un'età di pietà religiosa, nel quartier generale dell'*Ecclesia militans*»,⁶¹ che condanna l'eresia e affida al braccio secolare l'eliminazione fisica degli eretici. È il caso di Giordano Bruno, che il 17 febbraio del 1600 arde sul rogo a piazza Campo dei fiori, a poca distanza dalla Galleria Farnese, dove Carracci sta affrescando gli amori degli dei per volere del cardinale Odoardo Farnese, che si tenne a distanza dagli effetti del dibattito che da poco si era svolto sulle immagini sacre e profane e sulla funzione edificante dell'arte, sancita dal Concilio di Trento, e puntò decisamente sul recupero del modello rinascimentale, rappresentato da Raffaello Sanzio e offerto al di là del Tevere dalla Farnesina di Agostino Chigi.

Ma, tutt'intorno alla Galleria Farnese e ad altre poche isole artistiche, la Controriforma per quanto stanca rilanciava le sue linee guida, riprese e sintetizzate a inizio Seicento, con la formula del paradosso, da Girolamo Preti nel *Discorso intorno all'onestà della poesia*, pubblicato in appendice al poema del bolognese Ridolfo Campeggi, *Le lagrime di Maria Vergine* del 1618: il lauro è compatibile con la croce, «i fiori delle Muse» crescono tra «le spine del crocifisso», «le dolcezze della poesia» convivono con «l'amarezza della passione» di Cristo.⁶²

La posta in gioco è alta e le tensioni in campo sono forti. In tale contesto è davvero il caso di dire – e di concludere – che il poema pittorico di Carracci nella Galleria Farnese annuncia l'allontanarsi dell'«ombra tragica del Golgota» e «prefigura» – più della *Galeria* del Marino –, l'«ininterrotto 'scherzo' mitologico» dell'*Adone* (1623) del Marino.⁶³ Da allora, il poema pittorico di Carracci e il poema di Marino insieme riveleranno «all'Europa stupefatta la segreta stanchezza della Riforma cattolica» e la voglia di vivere su questa terra «per godere, nell'istante effimero, della voluttà delle arti e dei sensi».⁶⁴ Insieme manifesteranno che accanto alla fede in Dio può e deve coesistere la fede nelle cose create, la fede nell'uomo che vive sulla Terra, da qualche decennio declassata a pianeta che gira intorno al sole, come aveva ipotizzato Copernico nel *De revolutionibus orbium coelestium* del 1543 e prova scientificamente Galilei in particolare nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*

⁵⁹ GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma...*, 141. La studiosa suggerisce di sostituire la denominazione dell'affresco *Trionfo di Bacco e Arianna* con *Trionfo dell'Amore celeste e dell'Amore terreno*. Inoltre aggiunge che «un'interpretazione dell'argomento della Galleria legata alla celebrazione del matrimonio Farnese-Aldobrandini attraverso la raffigurazione dell'accordo tra Venere celeste e Venere terrena trova oggi conferma nei versi di Onorio Longhi scritti per le nozze di Ranuccio e Margherita e segnalati di recente agli studi, nei quali si evoca appunto l'unione delle due Veneri».

⁶⁰ Ivi, 137.

⁶¹ FUMAROLI, *'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese...*, 80.

⁶² SABBATINO, *La bellezza di Elena...*, 103-110.

⁶³ FUMAROLI, *'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese...*, 80.

⁶⁴ *Ibidem*.

del mondo del 1632, la fede nel mondo, anzi nei mondi che compongono l'universo infinito come ha sostenuto con ragioni filosofiche (ma non teologiche) Giordano Bruno,⁶⁵ la fede in un paradiso e un inferno, non tanto nell'aldilà, ma sulla terra. Qui e ora.

⁶⁵ Cfr. P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993; ID., *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004.