

## PER UNA BIBLIOGRAFIA ILLUSTRATA DEI RITRATTI DI GIAMBATTISTA MARINO

*Effigiem ne posce animi, sat corporis esto:  
non illam parvo clausit Apollo libro.*

«Di me in Roma sono stati fatti mille ritratti, ma pochi, al mio parere, hanno colpito» (L 359): di questa lapidaria affermazione del Marino impressionano almeno due elementi: in primo luogo, un aspetto quantitativo, utile a immaginare il proliferare di questi ritratti; poi, un aspetto qualitativo, per cui, dietro alla capziosa attenzione del Marino per la diffusione e la ricezione della propria immagine, si cela la vanagloria dello scrittore immerso in una calibrata politica di autopromozione intellettuale e accademica.

Questa dimensione, per dir così, strumentale della ritrattistica mariniana, non di rado sollevata sul piedistallo dell'autorità di artisti di grido, colloca il ritratto stesso in una posizione dominante nella formazione del fenomeno-Marino, il quale, va ricordato, collocherà se stesso tra gli illustri del suo tempo proprio strumentalizzando l'autopoetabilità dei ritratti di sé nella *Galeria*.

La rassegna che si presenterà nelle pagine seguenti seguirà dunque una scansione classificatoria basata sulla presenza letteraria dei ritratti riferiti: da quelli presenti nella *Galeria* e identificabili (1-3) a quelli versificati ma non identificabili (4-7), dai ritratti non messi in versi dal Marino ma oggi noti (8-12), sino a quelli assenti in trasposizioni poetiche e, per di più, ormai perduti (13-14). Il tutto tenendo conto che non pochi ritratti sono ancora al centro di dibattiti attributivi o almeno presentano ombre di paternità, su cui si daranno indicazioni e orientamenti. Si avvia, così, un percorso aperto di reperimento e catalogazione di opere spesso disperse in collezioni private e non di rado apparentate da rapporti di filiazione o analogia con i sottofondi topici che strutturano le prime biografie mariniane.

Al materiale che verrà presentato, frutto di un esame bibliografico e iconografico delle disparate emersioni pittoriche mariniane finora condotte alla luce, potranno essere aggiunte pletore di disegni e incisioni non d'autore ma schematicamente derivate dai modelli artistici più affermati, ancor oggi osservabili in archivi dedicati (per esempio nel gabinetto delle stampe della Biblioteca

Apostolica Vaticana), oppure nelle antiporte di numerose edizioni mariniane, a partire dalle *Rime* di Venezia, Ciotti, 1602<sup>1</sup>.

### 1. *Michelangelo Merisi, il Caravaggio*

*Ante* 1609, olio su tela, 73 × 60, Londra, collezione privata

Citato in *Gal. Pitt. RU Div.* 11

*Fig. 1*

Il fatto che Marino ricordi encomiasticamente il Caravaggio (Milano 1571 - Porto Ercole 1610), oltre che nella *Galeria*, anche nell'*Adone* (VI 55), come «creator più che pittore», è frutto non solo di una stima artistica, ma anche di una sintonia teorica e di una reciproca proposizione accademica e culturale. La conoscenza con il Marino risale a un incontro avvenuto a Roma, ai primi del secolo, con Caravaggio già impegnato alla cappella Contarelli dal 1599 e Marino, lì per l'anno santo del 1600, ospite dei Crescenzi, famiglia che sarà motore vitale del rapporto tra i due e della prima conservazione della tela. Marino probabilmente aiuta il Caravaggio a farsi strada tra i committenti romani e, forse in ricompensa e per amicizia, ma non si può escludere una commissione, riceve questo ritratto, giovanile e privo della croce cavalleresca, dunque coerentemente antecedente all'esperienza torinese. Il Bellori coglieva già perfettamente il nucleo di reciproca promozione intellettuale e accademica sotteso a quest'opera: «Haveva il Caravaggio fatto il ritratto del Cavalier Marino, con premio di gloria tra gli huomini di lettere, venendo nell'Accademie cantato il nome del poeta e del pittore»<sup>2</sup>, e gli fa eco il Baldinucci: «furono tali opere nell'Accademie di Roma tanto celebrate»<sup>3</sup>.

Il reperimento di questo dipinto, perdutosi, e la sua attribuzione, si devono a Maurizio Marini, che ne ha anche discusso la genesi complicata e non serena, l'iconografia e la vicenda storica<sup>4</sup>. Il contributo di Loredana Gazzara<sup>5</sup> ha moderato il rilievo del Marino nella committenza al Caravaggio per la Contarelli, attraverso un'opportuna revisione cronologica delle ricostruzioni dei biografici antichi; soprattutto, ha rifiutato l'attribuzione della tela londinese, vedendovi aspetti stilistici lontani dal caravaggismo e addirittura ha negato che la figura ritratta sia quella del Marino, adducendo tratti fisionomici distanti da quelli delle biografie e degli altri ritratti. Punto, quest'ultimo, da verificare, se si considera

<sup>1</sup>) Il presente contributo, di carattere bibliografico, dà per assunte alcune conclusioni e osservazioni sulla ritrattistica mariniana nel contesto biografico e accademico del poeta, nonché nel confronto con l'autoritrattismo nelle opere e con le fisionomie delineate dalle prime biografie, su cui dunque si può rinviare ad Alonzo 2010, con necessario richiamo, oltre a quanto seguirà, ai contributi fondamentali sui biografici del poeta, Slawinski 1988 e Raboni 1991, cui si farà più volte implicito riferimento. In epigrafe si è riportata la didascalia al ritratto del Marino inciso in antiporta alle *Rime* di Venezia, Ciotti, 1602 e riprodotto in coda (*Fig. 19*).

<sup>2</sup>) Bellori 1672, p. 205.

<sup>3</sup>) Baldinucci 1846, p. 683.

<sup>4</sup>) Marini 2002; Marini 2005, cat. 44, pp. 216-217, 453-454.

<sup>5</sup>) Gazzara 2006.

l'eccezionale giovanilità del ritratto e, d'altro canto, la persistenza di lineamenti tipici del volto mariniano, anche come descritto dai biografi coevi (cfr. *supra*): in specie, le labbra tendenti allo spesso e la fronte spaziosa, senza contare il naso pronunciato ma composto, lo sguardo assorto, baffi e pizzetto ancora corti ma già strutturalmente paragonabili al fiorire scomposto con cui saranno disegnati, ad esempio, dal Leoni.

Peraltro si deve tener conto, come accennato e come si vedrà, che i ritratti più tardi del Marino (Leoni e Vouet *in primis*) risentono indubbiamente della tendenza ideologica e "agiografica" costruita intorno alla figura del poeta, ormai in età matura, e ravvisabile esplicitamente nelle biografie postume. In queste, infatti, ricorrono evidenti forzature fisionomiche, concentrate in particolare nel *topos* dello scrittore logorato e sfibrato fisicamente dagli studi, nonché imperterbabilmente incurante della propria immagine (è correntemente descritto con capelli lunghi e arruffati e barba scomposta). Caravaggio, insomma, ritrae un Marino in età ancora giovanile e, soprattutto, opera libero da queste topiche e forzate impalcature fisionomiche, evidentemente atte, anni dopo, a costruire e rafforzare un'aura mitologica intorno al poeta già affermato.

Sono poi riferibili altre testimonianze di ritratti mariniani collegabili al Caravaggio; tre in collezioni private (del barone Crescenzo Crescenzi, del Granduca di Toscana e del Principe di Fondi, a Napoli, come ricostruisce Loredana Gazzara<sup>6</sup>, ed in particolare uno, documentato nel catalogo d'asta Christie's del 16 aprile 1831, presenta una descrizione non attagliabile al dipinto londinese, ma piuttosto allo schema del ritratto di Simon Vouet<sup>7</sup> (cfr. *infra*). A Loredana Gazzara<sup>8</sup> si deve la presentazione di una lettera di Francesco Chiaro al Marino, datata 20 dicembre 1621, in cui si avverte che «il ritratto de V.S. di mano del Caravaggio sta in casa sua», e cioè nella galleria privata romana del cardinale Cesare Gherardi, «all'incontro del ritratto del card. Borghese», cioè lo Scipione patito di collezionismo artistico. Sul sodalizio artistico e teorico tra Marino e Caravaggio, si può fare riferimento anche al contributo di Elizabeth Cropper<sup>9</sup>.

## 2. Giulio Maina

Post 1609, olio su tela, 68 × 55, Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. A.2950

Citato in *Gal. Pitt. RU Div.* 11c

Fig. 2

Il ritratto in questione viene ora attribuito a Giulio Maina (Asti 1569 - Torino 1649), attivo alla corte sabauda di Carlo Emanuele I dal 1607<sup>10</sup>; l'attribuzione non è pacifica, come riferisce l'esauritiva scheda di Alessandra Ruffino<sup>11</sup>, nonché

<sup>6</sup>) *Ivi*, pp. 85-86.

<sup>7</sup>) Marini 2005, p. 453.

<sup>8</sup>) Gazzara 2006, pp. 78-79, 92-93.

<sup>9</sup>) Cropper 1991.

<sup>10</sup>) Romano 1995, pp. 53-61, 104, 221-224, 232-233, 334.

<sup>11</sup>) Ruffino 2005, pp. CCXXXIX, CCXCVIII.

il catalogo dell'istituzione che lo classifica oggi come anonimo, e, in passato, come dipinto ispirato a una scuola napoletana oppure bolognese e carracciana<sup>12</sup>. René Jullian confrontava il quadro con modelli compositivi incisi di un Marino giovanile, e finiva per escluderne l'attribuzione a tutti i ritrattisti mariniani noti, ad eccezione del genovese Castellino Castello e, appunto, di Giulio Maina, senza però preferire definitivamente uno dei due, anzi richiamando ancora i modi pittorici napoletani o persino caravaggeschi<sup>13</sup>. Alessandra Ruffino, notando legittimamente che il Castello fu a Torino solo dal 1647, quindi ben dopo la scomparsa del Marino, preferisce pensare a un'attribuzione al Maina (mentre Jullian non escludeva la possibilità che il Castello avesse ritratto Marino pur rimanendo di sede a Genova, non certo distante da Torino).

In ossequio all'onorificenza torinese, Marino è ritratto con la croce di San Maurizio e San Lazzaro, simbolo dell'ordine cavalleresco cui fu assunto da Carlo Emanuele I. Ha fatto discutere anche la didascalia in latino posta in calce al dipinto, interpretabile sia quale invito all'ammirazione dell'altezza poetica, sia quale esortazione all'idea di sospetto intrinseca all'assorto sguardo del poeta<sup>14</sup>.

### 3. *Frans Pourbus il Giovane*

1621, olio su tela, 81 × 66, Detroit, Institute of Arts, inv. 89.52

Citato in *Gal. Pitt. RU Div.* 11d e in L 281, 314, 323

*Fig. 3*

La critica letteraria ha finora ritenuto disperso un ritratto del Pourbus (Anversa 1569-1622), pittore gonzaghesco ma attivo anche tra Torino, Napoli e Parigi (dal 1616), luoghi mariniani<sup>15</sup>. Marino stesso, tra i molti, valuta questo ritratto come suo prediletto («mi è carissimo, e perciò non voglio confidarlo a persona fuor di casa mia») e ne promette una copia allo Scoto (L 281); per due volte chiama questo dipinto «il mio ritrattino» (L 314, 323): dando credito all'attribuzione della tela di Detroit, di formato ampio, il diminutivo andrebbe ascritto a un ulteriore motivo di preferenza artistica e affettiva. Di questa predilezione è testimonianza anche il madrigale dedicato nella *Galeria*, in cui Pourbus, quasi *alter ego* in osmosi con le teorie artistiche mariniane, è esortato a fornire di «lingua» e «stil» il dipinto, in osservanza al canone di un «furto degno | d'alta facondia».

È stato pubblicato e riprodotto da P. Rosenberg<sup>16</sup>; già nel 1959, però, Jullian aveva pubblicato un'incisione di Briot (*Fig. 4*), conservata alla Bibliothèque Nationale, che riproduce esattamente la medesima figura e i medesimi atti del dipinto<sup>17</sup>. Marino vi è riccamente abbigliato, in atteggiamento tutt'altro che dimesso o trascurato come topicamente notavano i primi biografi, anzi ha un'aria

<sup>12</sup>) Lyon 1993, p. 261.

<sup>13</sup>) Jullian 1959, pp. 64-65.

<sup>14</sup>) Sensi 1997a, p. 462; Sensi 1997b, p. 679.

<sup>15</sup>) Ruffino 2005, p. CCXLIII.

<sup>16</sup>) Rosenberg 2008, fig. 54, p. 89.

<sup>17</sup>) Jullian 1959, fig. 7, p. 62; la presentazione di Rosenberg, né l'inventario di Detroit entrano nel merito sulla possibilità che il dipinto in questione, così come l'incisione, similmente

austera sublimata in un leggero sorriso e caricata dalle tinte forti cromatiche; inoltre, regge, quasi con sorniona ostentazione, la croce cavalleresca e un libro<sup>18</sup>.

#### 4. *Bartolomeo Schedoni*

Disperso  
Citato in *Gal. Pitt. RU Div.* 11a

Allo Schedoni, pittore di scuola correggiana e caracciana (Modena 1578 - Roma 1615), com'è noto, Marino domanda ripetutamente disegni, come testimoniano numerose lettere (L 96, 149-158, 162-165, 167, 171-175), che trovano puntuale traduzione nella *Galeria* (*Gal. Pitt. Fav.* 15, 61, 67). Catalogato da Federica Dallasta tra le opere schedoniane documentate ma non rintracciate<sup>19</sup>, il ritratto è citato e dunque documentato dal Vedriani<sup>20</sup>, che già richiama lo Scannelli<sup>21</sup>, in cui però si fa solo riferimento alla matrice correggiana della pittura di Schedoni<sup>22</sup>.

#### 5. *Pietro Malombra*

Disperso  
Citato in *Gal. Pitt. RU Div.* 11b

Anche dal Malombra (Venezia 1556-1618), che operò sempre in area veneta, Marino attende a lungo e con impazienza alcuni dipinti (L 101, 230-231), e ne riproduce altresì nella *Galeria* (*Gal. Pitt. Fav.* 3; *RD Bellic.* 9a), compreso un *Ritratto della donna del Marino*. Il ritratto è documentato, come dipinto «nella giovanile età», fin dal Ridolfi<sup>23</sup>, ed è anche ricordato, sempre come giovanile, dal Baldinucci<sup>24</sup>. Il Boschini, nella *Carta del navegar pitoresco*, si limita a elogiare il Malombra come «un cervelon | che ha fato dei retrati de so man, | che molti i stima che i sia de Tician»<sup>25</sup>, senza far riferimento al dipinto mariniano. Approfondite ed esaustive sono la voce sul Malombra di A. Cosma in *DBI* LXVIII 258-261, e la biobibliografia nei volumi curati dal Lucco<sup>26</sup>, sulla dispersione dei moltissimi disegni e ritratti, si possono consultare i contributi del Meijer e del Piai<sup>27</sup>.

a quanto avviene per il ritratto del Vouet, (cfr. *infra*) siano testimonianze derivanti da un'originale perduto.

<sup>18</sup> Altri riferimenti bibliografici sull'artista sono: Baschet 1868; Hymans 1883; Wilenski 1960, pp. 221-233, utile in particolare per le corti visitate; Griseri 1967, p. 41.

<sup>19</sup> Dallasta 1999a, p. 219.

<sup>20</sup> Vedriani 1662, pp. 109-110.

<sup>21</sup> Scannelli 1657, p. 333.

<sup>22</sup> Contributi più recenti sull'artista sono: Negro 2000, e, sui rapporti tra Schedoni e la civiltà letteraria coeva, dal Testi al Rinaldi fino, naturalmente, a Marino, Dallasta 1999b.

<sup>23</sup> Ridolfi 1841, pp. 359-360.

<sup>24</sup> Baldinucci 1846a, p. 571.

<sup>25</sup> Boschini 1966, p. 488.

<sup>26</sup> Lucco 1999b, pp. 1304-1305.

<sup>27</sup> Meijer 1996; Piai 1994.

6. *Giovanni Contarini*

Disperso

Citato in *Gal. Pitt. RU Div.* 11e = *Lir. I Am.* 10

Pittore di richiamo tizianesco, Giovanni Contarini (Venezia 1549-1605), che operò a Venezia ma anche a Praga, è ricordato, con la testimonianza del ritratto mariniano, dal Ridolfi<sup>28</sup>; a giudicare dalla data di morte del pittore, il suo dipinto doveva ritrarre un Marino piuttosto giovanile. Si rimanda, per una biobibliografia completa, alla voce di G. Nepi Scirè in *DBI XXVIII* 206-210 e, naturalmente, all'approfondito contributo di Annalisa Bristot, dove il ritratto è catalogato tra le opere perdute<sup>29</sup>. Anche il Contarini è citato ed elogiato come tizianesco dal Boschini<sup>30</sup>, ma, nonostante la *Carta* sia debitrice dei modi e del gallerismo mariniano<sup>31</sup>, non fa cenno a uno specifico ritratto del poeta. Veniva attribuito al Contarini un ritratto del Marino dato per «conservatissimo» nella Reale Galleria di Firenze<sup>32</sup>.

7. *Castellino Castello*

Disperso

Citato in *Lir. Sp.* 27

Pittore molto attivo in area ligure, anche d'occasione, il Castello (Genova 1579 - Torino 1649) fu allievo del Paggi e solo in età avanzata si spostò alla corte sabauda. Il ritratto del Marino è testimoniato dal Baldinucci<sup>33</sup>, nonché dal Soprani<sup>34</sup>. È oggetto di una proposta di Giovanni Andrea Rovetti al Marino, la cui risposta è appunto *Lir. Sp. 27, In occasione di veder fare il suo ritratto dal Signor Castellino Castello*. Sull'attribuzione a questo artista del ritratto lionese, cfr. *supra*. Secondo Slawinski<sup>35</sup> il ritratto, avviato a Genova nel 1608, rimase incompiuto.

8. *Ottavio Leoni*

1624, pastello su carta, 24 × 17, Firenze, Biblioteca Marucelliana, Dis.H.21

*Fig. 5*

Espressione tra le massime del disegno secentesco italiano, l'opera di Ottavio Leoni (Roma 1578-1630), che comprende i celebri ritratti del Caravaggio e di

<sup>28</sup>) Ridolfi 1841, p. 286.<sup>29</sup>) Bristot 1980, p. 67; si può anche consultare la biobibliografia dell'artista in Lucco 1999a, pp. 700-701.<sup>30</sup>) Boschini 1966, p. 433.<sup>31</sup>) *Ivi*, pp. LXXI-LXXII.<sup>32</sup>) *R. Gall.* 1832, pp. 10-11 nt. 2.<sup>33</sup>) Baldinucci 1846b, p. 190.<sup>34</sup>) Soprani 1768, p. 176.<sup>35</sup>) Slawinski 2007, p. 318.

Galileo, conserva in Marucelliana uno dei più noti e riprodotti ritratti mariniani, in evidente dialogo con le prime biografie postume del poeta: fronte alta, capelli lunghi ma poco acconci, viso piuttosto smunto e stanco, sguardo assorto, abbigliamento non particolarmente curato. Tra le numerose riproduzioni, è nota l'incisione conservata a Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. 93019. Il riferimento d'obbligo è l'opera di Bernardina Sani<sup>36</sup>, che cataloga il disegno mariniano alla tav. 7 e l'incisione alla fig. 136 (*Fig. 6*). L'unica biografia coeva, ad opera del Baglione<sup>37</sup>, non cita il ritratto mariniano. Il disegno leoniano Dis.H.11 della Marucelliana ritrae proprio il pittore e biografo Giovanni Baglione, e non Marino come spesso erroneamente riportato<sup>38</sup>. Una collezione privata romana conserva un dipinto (*Fig. 7*) paragonabile al disegno ma con volto più disteso e a destra, riprodotto da Maurizio Marini<sup>39</sup>.

## 9. *Simon Vouet*

Disperso; noto da copie dipinte e incise

Il grande maestro francese Simon Vouet (Parigi 1590-1649), attivo per lunghi anni in Italia tra Venezia, Roma e Genova e poi esportatore oltralpe dei modi italiani secenteschi, ritrasse Marino probabilmente in seguito a un rapido incontro avvenuto a Roma, tra la fine del 1623 e gli inizi del 1624. Questo ritratto, disperso, è noto, nel suo schema complessivo, grazie a copie incise e dipinte; sono distinguibili almeno un'incisione di Francesco Valesio (*Fig. 8*), conservata nel Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale de Paris, ed una di Johann Friedrich Greuter (*Fig. 9*), molto diffusa (per entrambe si vedano le osservazioni di Marc Fumaroli<sup>40</sup>), oltre a un bel disegno (*Fig. 10*), conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampe.II.167(17), derivante da un'ulteriore incisione di Nicolas Perrey, comunque sempre secondo lo schema vouettiano ripreso in antiporta a varie edizioni mariniane (le *Lettere* di Venezia, Baba, 1627, poi *La Strage degl'innocenti* di Napoli, Beltrano, 1633, e ancora la *Lira* di Venezia, Baba, 1653). La diffusione delle incisioni derivanti dal dipinto di Vouet era comunque complementare a quella di altre, documentate in particolare da Jullian<sup>41</sup>, tutte piuttosto giovanili e recanti la croce mauriziana: oltre al lavoro di Briot, se ne presenta una, già citata, in antiporta alle *Rime* 1602, firmata dal Kilian e conservata alla Bibliothèque Nationale; un'altra (*Fig. 11*), vergata dal Bauernjöpel nel 1779 ma riprodotte esattamente l'effigie e il volto proposti da Briot, è conservata alla Biblioteca Nazionale di Vienna; un'ultima, almeno, opera del Moria (*Fig. 12*), presente alla Bibliothèque Nationale.

<sup>36</sup>) Sani 2005.

<sup>37</sup>) Baglione 1733, pp. 208-210.

<sup>38</sup>) Per esempio in Borsellino - Pedullà 2004, p. 129. Anche in rete ricorre frequentemente questa immagine come ritratto del Marino.

<sup>39</sup>) Marini 2005, p. 37.

<sup>40</sup>) Fumaroli 1995, figg. 14, 182.

<sup>41</sup>) Jullian 1959, figg. 6, 5, 8.

Il ritratto presenta, come commenta Cuzin, un Marino fortemente caricato e pomposo nelle vesti, che quasi lo sommergono e creano un'evidente ed eccessiva distonia rispetto al volto, girato e contrito<sup>42</sup>. Sul rapporto tra Marino e Vouet, si veda il contributo di Jacquot<sup>43</sup> e quello di Rosenberg<sup>44</sup>, ove sono riprodotti sia una versione dipinta (Fig. 13, Milano, collezione privata), sia l'incisione del Greuter (cat. 68, bulino, 19,7 × 14,5, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, inv. N2.D.206997). Quello del Vouet è uno dei modelli di ritrattistica cinque-secentesca post-gioviana preso in esame dal contributo, cui si rinvia anche per osservazioni di ordine generale, di Caterina Volpi<sup>45</sup>.

## 10. *Nicolas Poussin*

Quale testimonianza del vulgato rilievo della figura del Marino sulla vicenda italiana e barberiniana del Poussin (*Les Andelys 1594 - Roma 1665*), con cui dovette generarsi un sodalizio artistico e teorico<sup>46</sup>, il maestro francese lasciò due grandi tele, oggetto del nostro interesse. Marino appare idealizzato e laureato, in vesti di Ovidio, nel *Triomphe d'Ovide* (Fig. 14, 1624-25, olio su tela, 148 × 176, Roma, Galleria Corsini, inv. 478), dipinto dal chiaro messaggio poetico e promozionale, tanto più considerata la presenza di una assai voluttuosa Venere: non si può escludere una collaborazione tra Marino e Poussin nella scelta del soggetto, né del resto si può evitare di interpretare la doppia corona d'alloro del poeta come implicito omaggio all'antico e al moderno, fatti figura unica nel dipinto<sup>47</sup>.

Marino è omaggiato poi da Poussin nell'*Apollon et les Muses* o *Parnasse* (Fig. 15, 1631-32, olio su tela, 197 × 145, Madrid, Museo del Prado, inv. P02313), ov'è possibile scorgere, nel poeta inginocchiato e laureato da Apollo (Fig. 16), proprio i lineamenti del poeta dell'*Adone*, in un congresso di poeti e di muse, quasi in una sorta di pittorico ragguaglio; l'interpretazione mariniana di questo dipinto è stata proposta da Erwin Panofsky<sup>48</sup>; rifiutata dal Blunt<sup>49</sup>, è stata ripresa e in ultimo accettata dal Rosenberg<sup>50</sup>. Una lettura del *Parnaso* in rapporto alla civiltà poetica e intellettuale del Seicento europeo è stata data da Marc Fumaroli<sup>51</sup>.

<sup>42</sup> Cuzin 1979, p. 22.

<sup>43</sup> Jacquot 2008, p. 43; cfr. anche Brejon Lavergnée 1980, pp. 51-52, ov'è anche trascritto un poemetto in quartine dedicato a Vouet da Tommaso Stigliani, a testimonianza della varietà di relazioni poetiche tessute dal pittore francese in Italia.

<sup>44</sup> Rosenberg 2008, pp. 87-88.

<sup>45</sup> Volpi 2003.

<sup>46</sup> Russo 2008, pp. 194-196; Rosenberg 2008, pp. 87-89.

<sup>47</sup> Strinati - Rosenberg 1994, cat. 1, pp. 38-43; Thuilliers 1974, cat. B5, ov'è ancora dato con dubbia attribuzione. Una lettura del dipinto è proposta anche in Tamburini 2009, pp. 108-109.

<sup>48</sup> Panofsky 1960, pp. 54-55.

<sup>49</sup> Blunt 1960, p. 402.

<sup>50</sup> Rosenberg - Prat 1994, cat. 45, p. 207; Rosenberg 2008, p. 89.

<sup>51</sup> Fumaroli 1995, pp. 123-131.

Tra i numerosi contributi specifici sul sodalizio tra Poussin, pittore quanto mai sensibile a soggetti tassiani e adoniani, e Marino<sup>52</sup>, Caterina Volpi ha invece moderato l'influsso accademico del poeta sul pittore<sup>53</sup>. Della collaborazione tra Poussin e Marino, il Bellori coglie il progetto di osmosi tra arti, delineato di «colori poetici che si confanno del tutto con li colori della pittura»<sup>54</sup>, e confermato nelle *Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura*, basate sulla traduzione in pennello della poetica mariniana e tardo-tassiana: imitazione, artificio iper-naturale, concetto meraviglioso, novità e ingegno<sup>55</sup>. Leggendo d'altro canto la testimonianza del Baldinucci, si ha l'impressione, come nell'amicizia caravaggesca, di un reciproco apprendistato finalizzato alla promozione artistica e alla ricezione accademica, «cose tutte, che [...] gli accrebbero tanto lustro sopra tanti pittori suoi coetanei, che nulla più»<sup>56</sup>.

### 11. *Anonimo*

Fine secolo XVII, olio su tela, 60 × 46, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 262  
*Fig. 17*

Si tratta di un ritratto appartenente alla serie gioviana. Sembra ripercorrere il modello compositivo avviato dal disegno di Ottavio Leoni, ma presenta il Marino con volto assai più torvo e severo. È riprodotto nella silloge mariniana di Giovanni Getto<sup>57</sup> ed è catalogato e descritto nel catalogo generale degli Uffizi<sup>58</sup>.

### 12. *Anonimo*

Un ritratto coevo di scuola piemontese, fortemente schematico nella rappresentazione, documentato in una collezione privata di Roma da Maurizio Marini<sup>59</sup> (*Fig. 18*).

### 13. *Guido Reni*

Disperso

Un ritratto mariniano del Reni (Bologna 1575-1642) è citato come ricompensa per la lode poetica del *Calisto* (*Gal. Pitt. Fav.* 30) nella *Felsina pittrice* del Mal-

<sup>52</sup>) Moschetti 1913; Ackermann 1961; Simon 1978; Cropper 1992; Graziani 1996; Unglaub 2006.

<sup>53</sup>) Volpi 1998, pp. 117-118.

<sup>54</sup>) Bellori 1672, p. 411.

<sup>55</sup>) Le *Osservazioni* attribuite al Poussin sono pubblicate *ivi*, pp. 460-462.

<sup>56</sup>) Baldinucci 1846a, p. 700.

<sup>57</sup>) Getto 1996, pp. 48-49.

<sup>58</sup>) Uffizi 1979, cat. Ic309, p. 642.

<sup>59</sup>) Marini 2005, p. 47.

vasia<sup>60</sup>, ma è dato per perduto dal Pepper<sup>61</sup>. Un ritratto mariniano del Domenichino, assente nei biografici antichi, è probabilmente frutto di una trascorsa e immotivata attribuzione del ritratto lionese<sup>62</sup>.

#### 14. *Francesco [o Giambattista] Crescenzi*

Disperso

Il grande ritratto del Marino «seduto e in atto di studiare» esposto in occasione delle sue esequie, risulta disperso. È attribuito, secondo i resoconti del tempo, a Francesco Crescenzi dal Baiacca nella sua lettera-avviso al Bonifacio<sup>63</sup> e dal Freschi<sup>64</sup>, mentre viene assegnato a Giambattista Crescenzi dall'*Aviso di Roma*<sup>65</sup>.

Dalla mole del materiale raccolto, appare evidente quanto la ritrattistica mariniana comportasse una sorta di passaggio obbligato nel disegno di reciproca formazione, promozione e celebrazione che animava i pittori che vi si esercitavano, «comme il advient», ha scritto Jullian, «pour les écrivains susceptibles de faire ou d'enrichir la réputation des artistes»<sup>66</sup>. Non a caso, i ritratti esaminati possono classificarsi, nei loro apici di diffusione, all'altezza di tre snodi vitali dell'esperienza mariniana, tanto su piano propositivo-accademico, quanto su uno cronologico e dunque fisionomico. Su un piano di struttura compositiva e fisionomica, si possono distinguere: un gruppo giovanile, in buona parte disperso, ma testimoniabile dal Caravaggio, antecedente al cavalierato e comunque snodato sulle prime autoproposizioni accademiche del Marino; un gruppo mediano, dal cavalierato alla prima maturità, più ieratico e pur consunto, in linea con i *topoi* biografici, ritraente dunque un letterato affermato e riconosciuto, anche nei simboli significativi della croce mauriziana e dei libri (Pourbus, Maina, Leoni); un gruppo estremo, che dalle pompose esagerazioni "iper-accademiche" e fisicamente contrite del Vouet giunge, sempre in una *climax* sublimante, alle idealizzazioni del Poussin e di molte incisioni, quasi la parabola ritrattistica mariniana si possa dir conclusa nella medesima ascesa agiografica avvertibile nelle biografie. Dal giovane disinvolto e smalzato del Caravaggio, Marino prima matura a solenne cavaliere della poesia ufficiale delle corti, e infine si spegne quale santo consumato dalle fatiche fisiche ma sommerso dalle pompe morali e letterarie.

GIUSEPPE ALONZO

Università degli Studi di Milano  
giuseppe.alonzo@tin.it

<sup>60</sup>) Malvasia 1678, p. 10.

<sup>61</sup>) Pepper 1988, cat. A9, p. 354.

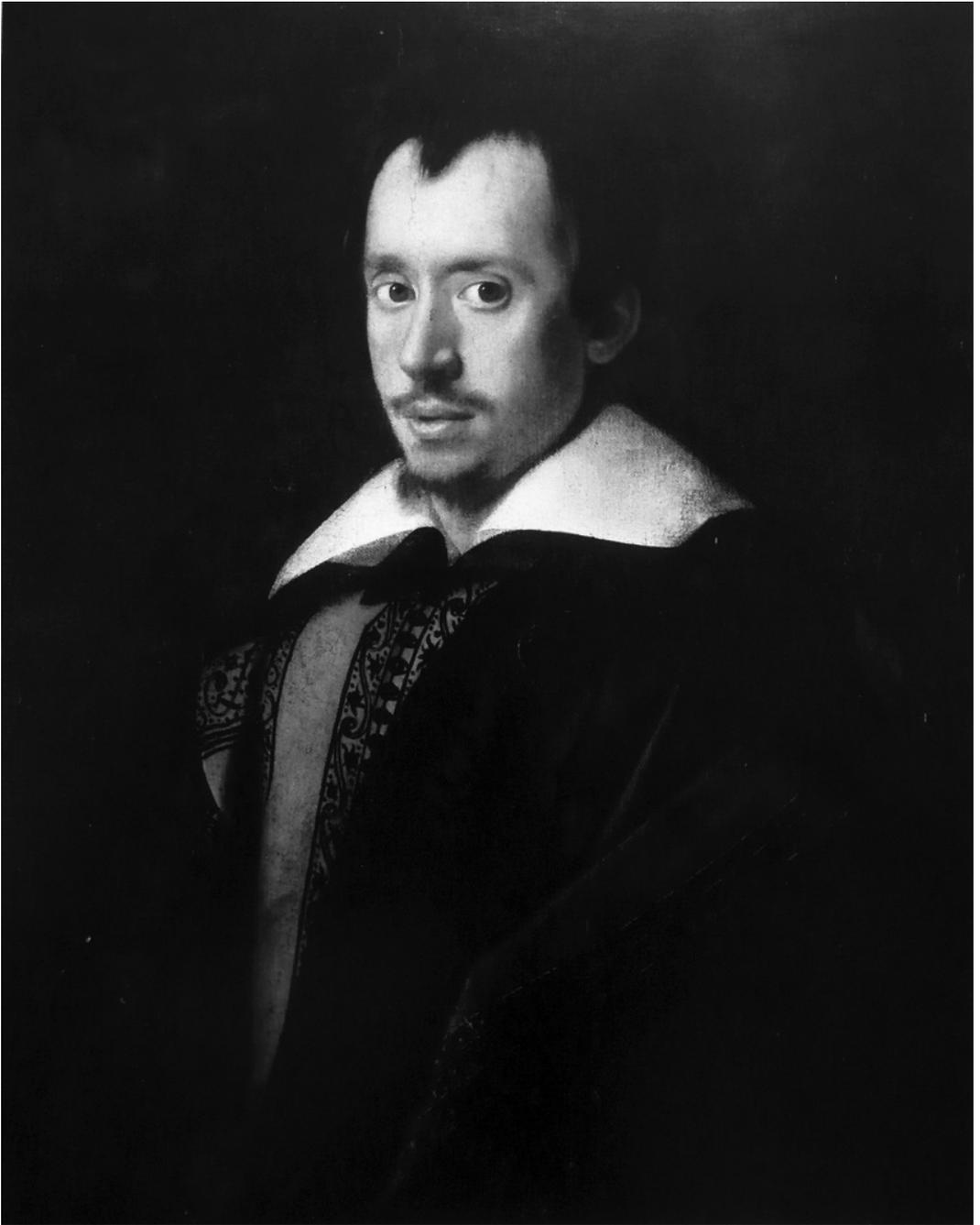
<sup>62</sup>) Borzelli 1906, p. 166 nt. 3, oltre alla menzione in L 359, nt. 2.

<sup>63</sup>) Marino 1912, p. 106.

<sup>64</sup>) Freschi 1626, p. 12.

<sup>65</sup>) *Aviso* 1625, f. 546.

<sup>66</sup>) Jullian 1959, pp. 55-56.



*Fig. 1. - Caravaggio.*



Fig. 2. - Giulio Maina.

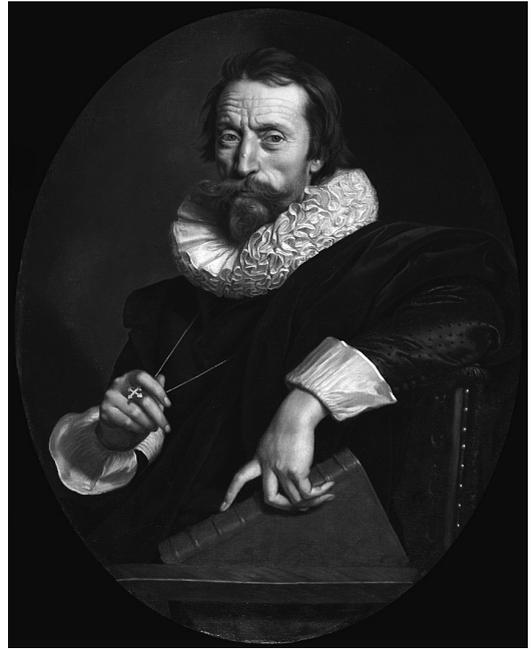


Fig. 3. - Frans Pourbus il Giovane.



Fig. 4. - Incisione del Briot dal Pourbus.

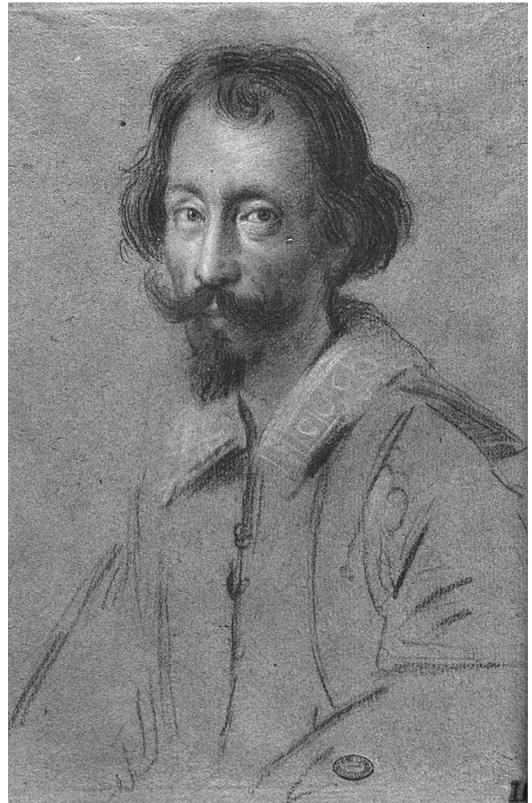


Fig. 5. - Ottavio Leoni.



Fig. 6. - Incisione dal Leoni.

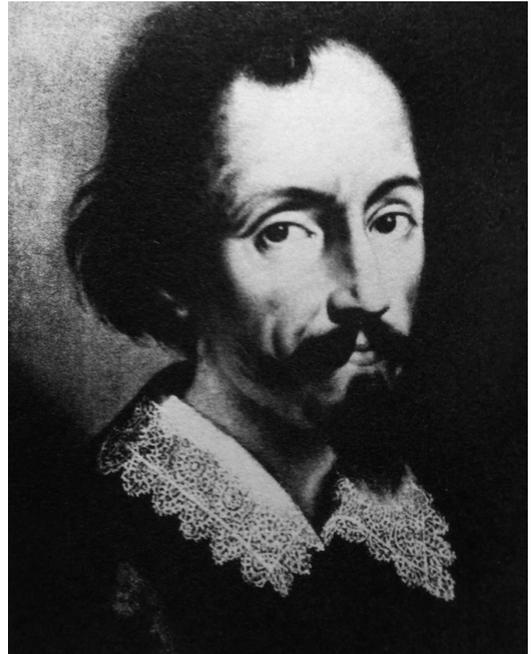


Fig. 7. - Dipinto dal Leoni.



Fig. 8. - Incisione di Valesio dal Vouet.



Fig. 9. - Incisione di Greuter dal Vouet.



Fig. 10. - Simon Vouet, disegno B.A.V.



Fig. 11. - Incisione di Bauernjöpel.



Fig. 12. - Incisione del Moria.



Fig. 13. - Dipinto dal Vouet.



*Fig. 14. - Nicolas Poussin, Triomphe d'Ovide.*



*Fig. 15. - Nicolas Poussin, Le Parnasse.*



Fig. 16. - *Il Parmaso di Poussin (part.)*.

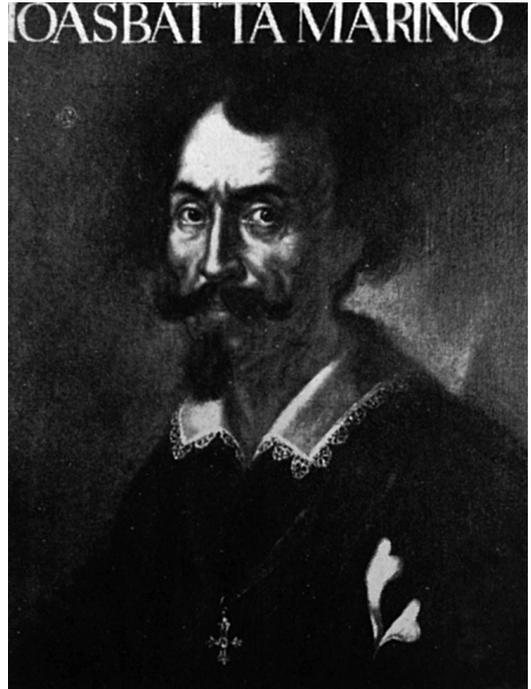


Fig. 17. - *Anonimo degli Uffizi*.



Fig. 18. - *Anonimo romano*.



Fig. 19. - *Incisione del Kilian (Rime '02)*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ad.* G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976.
- DBI* *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- Gal.* G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979.
- L* G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966.
- Lir.* G.B. Marino, *La Lira*, a cura di M. Slawinski, Torino, Res, 2007.
- Ritr.* G.B. Marino, *Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Torino, s.e., 1608.
- Ackermann 1961 G. Ackermann, *Giovan Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*, «The Art Bulletin» 43, 4 (1961), pp. 326-336.
- Alonzo 2010 G. Alonzo, *Giambattista Marino*, in F. Pierangeli - L. Paccelli - M.F. Papi (a cura di), *Il corpo degli scrittori* [titolo provvisorio], Matelica, Hacca, 2010.
- Aviso* 1625 *Aviso di Roma*, in B.A.V., Urb. Lat. 1095.
- Baglione 1733 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori* [1642], Napoli, Rispoli, 1733.
- Baldinucci 1846a F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno* [1702, postumo], III, Firenze, Batelli, 1846.
- Baldinucci 1846b F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno* [1728, postumo], IV, Firenze, Batelli, 1846.
- Baschet 1868 A. Baschet, *François Pourbus*, «Gazette des Beaux-Arts» 25 (1868), pp. 277-298.
- Bellori 1672 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672.
- Borsellino - Pedullà 2004 N. Borsellino - W. Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana*, VI, Milano, Motta, 2004.
- Borzelli 1906 A. Borzelli, *Il cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1906.
- Boschini 1966 M. Boschini, *La carta del navigar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia - Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966.
- Blunt 1960 A. Blunt, *Poussin Studies XI: Some Addenda to the Poussin Number*, «The Burlington Magazine» 102, 690 (1960), pp. 396-403.
- Brejon Lavergnée 1980 B. Brejon Lavergnée, *Les portraits des poètes italiens par Simon Vouet et Claude Mellan à Rome*, «Revue de l'art» 13, 50 (1980), pp. 51-57.

- Bristot 1980 A. Bristot, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 12 (1980), pp. 31-77.
- Cropper 1991 E. Cropper, *The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio*, «Metropolitan Museum Journal» 26 (1991), pp. 193-212.
- Cropper 1992 E. Cropper, *Marino's Strage degli innocenti, Poussin, Rubens and Guido Reni*, «Studi secenteschi» 33 (1992), pp. 137-166.
- Cuzin 1979 J.-P. Cuzin, *Jeunes gens par Simon Vouet et quelques autres. Notes sur Vouet portraitiste en Italie*, «La Revue du Louvre et des musées de France» 29, 1 (1979), pp. 15-29.
- Dallasta 1999a F. Dallasta, *Bartolomeo Schedoni, pittore emiliano*, Parma - Colorno, Fondazione Monte di Parma - La Colornese, 1999.
- Dallasta 1999b F. Dallasta, *I poeti e Bartolomeo Schedoni*, in Dallasta 1999a, pp. 26-35.
- Freschi 1626 F. Freschi, *Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia de gli Humoristi di Roma per la morte del cavaliere Gio. Battista Marino*, Venezia, Sarzina, 1626.
- Fumaroli 1995 M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995.
- Gazzara 2006 L. Gazzara, *Un'altra nota sul perduto ritratto di Giovan Battista Marino di mano del Caravaggio*, «Confronto» 6-7 (2005-06), pp. 77-95.
- Getto 1996 G.B. Marino, *Opere scelte*, a cura di G. Getto, Torino, Utet, 1996.
- Graziani 1996 F. Graziani, *Poussin mariniste. La mythologie des images*, in O. Bonfait et al. (éds.), *Poussin et Rome*, Actes du Colloque (Rome, Académie de France et Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, pp. 367-385.
- Griseri 1967 A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967.
- Hymans 1883 H. Hymans, *Les Pourbus*, «L'Art» 34 (1883), pp. 101-105.
- Jacquot 2008 D. Jacquot, *Vouet en Italie, Vouet et l'Italie*, in *Simon Vouet (les années italiennes, 1613-1627)*, catalogue de l'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 21 novembre 2008 - 23 février 2009; Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 27 mars - 29 juin 2009), Paris, Hazan, 2008, pp. 29-38.
- Jullian 1959 R. Jullian, *Un portrait du Cavalier Marino au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, «Bulletin des musées lyonnais» 2, 4 (1959), pp. 53-65.
- Lucco 1999a M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, Milano, Electa, 1999.

- Lucco 1999b M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, Electa, 1999.
- Lyon 1993 V. Lavergne-Durey - H. Buijs (éds.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des Beaux-Arts de Lyon, I. Écoles étrangères. XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1993.
- Malvasia 1678 C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna, Barbieri, 1678.
- Marini 2002 M. Marini, *Marino e Caravaggio: un ritratto nel contesto della Contarelli*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 24-26 maggio 2001), Roma, Cam, 2002, pp. 233-242.
- Marini 2005 M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma, Newton & Compton, 2005.
- Marino 1912 G.B. Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, II, a cura di A. Borzelli - F. Nicolini, Bari, Laterza, 1912.
- Meijer 1996 B.W. Meijer, *Per Pietro Malombra disegnatore e per Ascanio Spineda*, «Arte veneta» 49 (1996), pp. 30-35.
- Moschetti 1913 A. Moschetti, *Dell'influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicola Poussin*, Roma, Loescher, 1913.
- Negro 2000 E. Negro, *Bartolomeo Schedoni pittore e scultore*, Modena, Artioli, 2000.
- Panofsky 1960 E. Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm*, Stockholm, Norstedt & Soner, 1960.
- Pepper 1988 S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, De Agostini, 1988.
- Piai 1994 A. Piai, *Proposte per Pietro Malombra disegnatore*, «Arte. Documento» 8 (1994), pp. 167-170.
- Raboni 1991 G. Raboni, *Geografie mariniane. Note e discussione sulle biografie seicentesche del Marino*, «Rivista di letteratura italiana» 9, 1-2 (1991), pp. 295-311.
- Ridolfi 1841 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], II, Padova, Cartallier, 1841.
- R. Gall. 1832 *Reale Galleria di Firenze illustrata*, III, 2, Firenze, Molini, 1832.
- Romano 1995 G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Crt, 1995.
- Rosenberg 2008 P. Rosenberg, *Vouet et Poussin*, in *Simon Vouet (les années italiennes, 1613-1627)*, catalogue de l'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 21 novembre 2008 - 23 février 2009; Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 27 mars - 29 juin 2009), Paris, Hazan, 2008, pp. 81-89.

- Rosenberg - Prat 1994 P. Rosenberg - L.A. Prat (éds.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue de l'exposition (Galeries Nationales du Grand Palais, 27 sept. 1994 - 2 janv. 1995), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- Ruffino 2005 A. Ruffino, *Pitture e artisti della Galeria*, in M. Pieri (a cura di), *G.B. Marino, La Galeria*, Trento, La Finestra, 2005, pp. CCXXI-CCCIV.
- Russo 2008 E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008.
- Sani 2005 B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, Allemandi, 2005.
- Scannelli 1657 F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Neri, 1657.
- Sensi 1997a C. Sensi, recensione a A. Colombo, «Ora l'armi scacciano le Muse». *Ricerche su Giovan Battista Marino*, Roma, Archivio Izzi, 1996; «Studi piemontesi» 26, 2 (1997), pp. 462-463.
- Sensi 1997b C. Sensi, *La poésie lyrique: état des lieux. Marino, le prince astucieux*, «XVII<sup>e</sup> siècle» 49, 197 (1997), pp. 677-713.
- Simon 1978 R.B. Simon, *Poussin, Marino, and the Interpretation of Mythology*, «The Art Bulletin» 60, 1 (1978), pp. 56-68.
- Slawinski 1988 M. Slawinski, *Agiografie mariniane*, «Studi secenteschi» 29 (1988), pp. 19-79.
- Slawinski 2007 M. Slawinski, *Schede biografiche*, in G.B. Marino, *La Lira*, III, Torino, Res, 2007, pp. 289-394.
- Soprani 1768 R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* [1674], I, Genova, Casamara, 1768.
- Strinati - Rosenberg 1994 C. Strinati - P. Rosenberg (a cura di), *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica, Palazzo Barberini, 18 nov. - 29 gen. 1995), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994.
- Tamburini 2009 E. Tamburini, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademica romana degli Umoristi*, in «Studi secenteschi» 50 (2009), pp. 89-112.
- Thuilliers 1974 J. Thuilliers, *Poussin. L'opera completa*, Milano, Rizzoli, 1974.
- Uffizi 1979 *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1979.
- Unglaub 2006 J. Unglaub, *Poussin, Marino and Painting in the Ovidian Age*, in *Poussin and the Poetics of Painting*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 133-156.
- Vedriani 1662 L. Vedriani, *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modonesi più celebri*, Modena, Soliani, 1662.
- Volpi 1998 C. Volpi, *I primi tempi di Poussin romano*, in *Nicolas Poussin: i primi anni romani*, catalogo della mostra (Ro-

- ma, Palazzo delle Esposizioni, 1998-1999), Milano, Electa, 1998, pp. 116-128.
- Volpi 2003 C. Volpi, *Dall'Italia dei principi all'Europa dei letterati. Note in margine alla trasformazione del museo gioviano di uomini illustri tra Cinquecento e Seicento*, in A. Pontremoli (a cura di), *Il volto e gli affetti. Fisionomica ed espressione nella arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Torino, 28-29 nov. 2001), Firenze, Olschki, 2003, pp. 39-58.
- Wilenski 1960 R.H. Wilenski, *Flemish Painters 1430-1830*, I, London, Faber & Faber, 1960.

