

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Il motivo dell'*ut pictura poesis*, centrale nella *Galeria*, è osservato a partire dai riscontri di una metafora ad esso correlata, il tema dello specchio, che contribuisce ad arricchire una poetica «capricciosa», aperta «alla varietà dei temi e delle forme» (p. 386). Il motivo, correlato alla struttura architettonica della loggia e alla contemplazione di pitture, è già presente nel canto vi dell'*Adone*.

R. studia il tema dello specchio in un ciclo di cinque componimenti della *Galeria* dedicati al mito di Narciso ed Eco (un sonetto e un madrigale intitolati *Narciso*, di *Bernardo Castello*, un sonetto e un madrigale per il *Narciso*, di *Francesco Maria Vanni*, il madrigale *Echo di Ventura Salimbene*). La studiosa rileva che distribuzione dei componimenti e la trattazione degli elementi prosodici sviluppano componenti tematiche fondamentali nel mito quale la dialettica tra duplicità e unicità. La stessa polarizzazione è riprodotta nei giochi linguistici adottati nei sonetti, similari rispetto a quelli già rilevati da Giovanni Pozzi nel suo commento al passo dell'*Adone* dedicato alla metamorfosi di Narciso (poliptoti, allitterazioni, figure paranomastiche e derivate contro antitesi, bimebrazione, endiadi, dittologie, iterazioni, rime e paranomasi, il chiasmo che riproduce iconicamente il rispecchiamento). L'analisi dal significante è ricondotta finemente alla descrizione della scena ritratta nelle pitture, nelle quali si assiste alla moltiplicazione di un inganno: quello di Narciso che s'innamora del proprio volto riflesso nell'acqua, e quello adoperato dalla natura e dall'arte, coinvolte in una gara di reciproca emulazione.

In conclusione sono proposte alcune considerazioni sul madrigale che chiude il gruppo, in cui la ninfa Eco è descritta nel gesto di proferir voce, che tuttavia la pittura è incapace di restituire. Trattasi di un'affermazione e dimostrazione del poeta della superiorità dei propri strumenti espressivi, posta a conclusione del breve ciclo e in un'opera in cui le due «gemelle» poesia e pittura si contendono una vittoria condivisa, rispecchiandosi. L'A. si propone di riprendere in futuro quest'ultimo problema, osservandone le manifestazioni nella poesia di Marino in una prospettiva dia-cronica. [Carla Bianchi]

CRISTINE OTT, *Frecce senza bersaglio? Parole, cose e immagini in G. B. Marino*,

in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a c. di GIANNI VENTURI e FRANCESCA CAPPELLETTI, Firenze, **Olschki**, 2009, pp. 341-360.

Il tema dell'articolo, il motivo della freccia in alcuni componimenti di Marino, viene sfruttato dalla O. per intraprendere un studio sull'estetica barocca del discorso, di cui la freccia è un simbolo fin dalla classicità. Laddove tuttavia nei classici stava a indicare vivacità, persuasività e pertinenza del discorso, nel riutilizzo che ne fa il Marino assume un significato quasi contrario. Già il Tasso nel suo dialogo *La cavalletta de la poesia toscana* (1585) proponeva di allontanarsi dai canoni classici per suscitare meraviglia nel pubblico una riuscita più ardua, secondo lui, e quindi tanto più lodevole. Rispetto a questa posizione Marino, riprendendo l'episodio virgiliano di Aceste — già citato dal ferrarese nella *Cavalletta* —, lo applica non in relazione al rapporto fra discorso e destinatario, bensì fra il primo e il suo oggetto. Identifica la figura del poeta con quella dell'amico di Enea che scaglia in cielo la sua freccia, senza mirare ad alcun bersaglio, carpendo una fiamma dalle nuvole, come per caso.

Lo scopo del poeta è dunque quello di meravigliare il pubblico con rapide e improvvise illuminazioni. Secondo la O. questo discorso va ricollegato alla consapevolezza di Marino rispetto all'arbitrarietà del linguaggio, e non come protesta contro le insufficienze del proprio mezzo espressivo, ipotesi finora più diffusa.

Per dimostrare questo assunto, la studiosa compie un'analisi specifica di alcuni componimenti, dove, secondo lei, alla metafora della freccia è sottesa una rilevante «riflessione metaestetica e metapoetica» (p. 346).

Nella *Galeria* oltre all'impiego topico della freccia come simbolo di eloquenza, poesia satirica o amorosa, essa viene ad assumere un significato più complesso e originale, come nel caso del componimento dedicato al martirio di san Sebastiano, dove la freccia diventa il soggetto dominante dell'opera, in cui viene presentata prima come arma mortale, poi come simbolo di morte liberatrice, infine metafora dell'arte figurativa, che da un lato ferma l'immagine sulla morte di Sebastiano, dall'altro la rende immortale («Fa vivo immoralmente il tuo morire», p. 347).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Questo parallelo secondo la studiosa vale anche per il linguaggio della poesia, come lo stesso Marino lo caratterizzerà nella seconda *Diceria sacra*, dove la parola si fa arma da combattimento, che ha il duplice effetto di vivificare suscitando forti emozioni e di uccidere, come nel quadro dedicato a san Sebastiano, dove si vede la freccia impugnata a guisa di penna o pennello da sant'Irene (la O. riporta il dipinto di Giovanni Baglione dal quale il Marino potrebbe aver preso spunto per il suo componimento, p. 348).

Nella poesia *Sopra il ritratto del sua Donna. Ad Ambrogio Figino*, sempre contenuto nella *Galeria*, Marino chiede ad Amore di trasformare la sua freccia in pennello, rifacendosi al *topos* dell' *Amor pictor*, a cui fa seguire un elogio del pittore che ha saputo ritrarre l'idea del modello reale dalla mente stessa dell'innamorato (in controtendenza all'amore platonico, dove l'«esempio vero» era collocato in Paradiso).

In *Priega Amore che l'aiuti a scrivere della sua donna*, seconda poesia delle *Rime amorose*, la freccia diventa lo scalpello col quale Amore ha scolpito la figura dell'amata nel cuore del poeta, che invoca il dio affinché lo aiuti a «ritrar in carte» (p. 352), la «bella imago» (ivi) di lei, dando slancio al suo «pigno stil» (p. 253), termine che racchiude il triplice significato di stilo, pennello, e freccia pungente.

Infine, in *Statua di bella donna*, componimento col quale si conclude la sezione delle *Sculture della Galeria*, la freccia è impotente a penetrare il marmo della statua. Ora, ipotizza la studiosa, se in tale statua si vuole riconoscere la destinataria delle poesie amorose, essa potrebbe simboleggiare il «fallimento di una comunicazione letteraria». A questo motivo allora potrebbe ricollegarsi il concetto di arguzia affrontato dal Tesauo nel *Cannocchiale aristotelico*, laddove si sostiene che la metafora acuta deve infrangere il significato letterale delle parole, andare oltre il loro uso quotidiano; in tal modo «l'acutezza linguistica non vuol più solleticare solo emozionalmente il lettore, ma addirittura penetrarlo e modificarne in qualche modo la coscienza». Pertanto, se nella poesia del Marino l'«impenetrabil fianco» della statua fosse da iscriversi a una «metaforica della riproduzione» (p. 359), verrebbero messe in forse non solo l'efficacia dell'immaginazione poetica, ma le stesse possibilità del linguaggio, ovvero «la difficoltà di colpire con parole argute un lettore linguisticamente insensibile» (ivi).

Con tutto ciò la O. non suggerisce di leggere la *Galeria* come una conchiusa riflessione sull'arte, perché, sottolinea in chiusura dell'articolo, non vengono comunque raggiunti traguardi concettuali stabili e definitivi. [Alessandro Cangiano]

MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone*. «Italianistica», xxxviii (2009) 2, pp. 299-314.

La T. dedica il proprio studio all'analisi di un'incisione d'apertura presente sul foglio di guardia nell'edizione dell'*Adone* mariniano pubblicata apparentemente a Venezia dal Sarzina nel 1626 (ma in realtà uscita nel '23 e poi "riallestita" con diverso frontespizio tre anni dopo a seguito della censura dell'Inquisizione), fornendo prima un generico inquadramento della storia editoriale dell'opera, per poi occuparsi nello specifico dell'immagine in questione. La rappresentazione di Adone recante un'asta capovolta verso il basso nella mano destra, in compagnia del fido cane Saetta (a sinistra) e minacciato dal cinghiale che poi ucciderà entrambi nel poema (in basso a destra dell'incisione) rimanda chiaramente all'ottava 405 del canto diciannovesimo, dove sono elencati gli oggetti presenti attorno al sepolcro del protagonista, ma «con un rovesciamento di senso: [...] figure per le quali la rappresentazione in vita va letta come anticipo di una rappresentazione in morte» (p. 302). Con la stessa chiave di lettura dovrebbero essere interpretati anche i dieci amorini con anemoni — presenti nella parte superiore dell'illustrazione — che rinviano senza dubbio alle esequie funebri tributate da Venere ad Adone in forma strettamente privata (canto xviii, ottava 189) e che preludiano alla metamorfosi del protagonista stesso. Proprio da questi elementi la T. prende spunto per la seconda parte del suo lavoro, dedicata ai possibili rapporti iconografici di questa incisione con opere di pittori e scultori coevi più o meno celebri (Caravaggio, Carracci, Veronese, Vecellio, Cambiaso, Amigoni, Gimignani, Stati), dando particolare rilievo all'assenza della figura di Venere proprio nello stesso frontespizio a stampa, firmato "E. Valesio" e generalmente attribuito a Francesco Valesio (1560-1611). L'A., sulla scorta di alcune significative deduzioni e interpretando