

L'UNITARIETÀ DELLA POETICA BAROCCA

Nel Seicento, come nel secolo precedente, i **legami tra arte e letteratura** sono **intensi**. Ci sono figure di artisti che si dedicano alla poesia con importanti risultati: ricordiamo Gian Lorenzo Bernini (1598-1680, autore di teatro con la commedia *Fontana di Trevi* del 1643-44), Salvator Rosa (1615-1673, poeta per gioco di sette fortunate *Satire* pubblicate nel 1695), Lorenzo Lippi (1606-1664; è suo il poema eroicomico *Il Malmantile racquistato*, edito postumo nel 1676), Marco Boschini (1613-1678, autore di un originale poema in dialetto veneziano sulla pittura veneta tardorinascimentale e manierista, *La carta del navegar pitoresco* del 1660). Ci sono anche poeti cultori di arti figurative e collezionisti come Cesare Rinaldi (1559-1636) o Giambattista Marino (1569-1625), oppure pittori in stretti e fecondi contatti con gli ambienti letterari, come il Guercino e Guido Reni a Bologna.

Ma a parte queste incursioni di artisti versatili in altre discipline, il rapporto tra arte e letteratura si rivela molto più profondo nella **poetica barocca**, nel quadro di una cultura che assegna alla "visione" il ruolo di mezzo privilegiato di conoscenza della realtà: in questa direzione l'indagine rivela nuove modalità d'incontro tra le due arti e l'adesione ad un principio estetico universale.

Questa fondamentale unitarietà di poetica tra arte e letteratura è evidente nei grandi rappresentati dell'epoca – poeti, pittori, scultori e architetti –, ma anche nella saggistica e trattatistica considerata minore.

Emanuele Tesauro

Nell'edizione del 1663 del trattato *Il cannocchiale aristotelico*, Emanuele Tesauro (1592-1675) aggiunge nell'antiporta (così si chiama la pagina figurata che precede il frontespizio nei libri del Seicento e Settecento) un'incisione da lui progettata iconograficamente, che deve fornire in maniera ingegnosa la chiave interpretativa dell'opera. Senza addentrarsi nell'intricatissimo labirinto di simboli, allegorie e insegne di cui è costituita l'immagine, è possibile affermare che essa ha come protagonisti due **figure rappresentanti la Poesia e la Pittura**: la prima con una mano tiene degli strumenti musicali e con l'altra un lungo cannocchiale che, con l'aiuto di Aristotele, punta contro il sole, il quale presenta delle macchie; la Pittura, invece, le siede davanti, ma la ignora completamente, poiché è intenta a dipingere un quadro raffigurante uno specchio conico che, posto su un piano dove sono impressi alcuni segni iriconoscibili, riflette la scritta *omnis in unum* ("tutto in uno"). Le macchie solari, cioè i risul-

Incisione per l'edizione del 1663 de *Il cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro.



tati dell'osservazione della realtà nascosta, diventano parole grazie alla poesia e diventano immagine attraverso la pittura, ma ritornano ad essere parole quando sono riflesse nello specchio e raffigurate nel quadro: poesia e pittura, quindi, si trovano ad essere penetrate l'una nell'altra e a svolgere lo stesso processo poetico e conoscitivo che ha nel **vedere** la sua centralità e il suo primato.

Dall'analisi del testo di Tesauro si comprende come la facoltà della visione sia determinante nel definire i principi fondamentali dell'estetica barocca, sia nella terminologia, sia nel fatto che i portanti criteri poetici e retorici (acutezza, metafora) non sono ristretti al campo letterario ma si possono anche *applicare agli Obietti Dipinti* o *Sculti*.

Arte e letteratura stringono un profondo rapporto che si fonda sulla **comune poetica dell'ingegno quale produttore di metafore**; quando Tesauro, infatti, deve sostenere il primato di questi due elementi prende esempi dalle arti figurative:

Niuna pittura, adunque, niuna scultura merita il glorioso il titolo d'ingegnosa, se non è arguta: e il medesimo dico io dell'architettura, gli studiosi son chiamati ingegneri per l'acutezza delle ingegnose lor opere. Questo appare in tante bizzarrie di ornamenti vagamente scherzanti nelle facciate de' sontuosi edifici: capitelli fogliati, rabeschi de' fregi, triglifi, metope, mascaroni, cariatidi, termini, modiglioni; tutte metafore di pietra e simboli muti, che aggiungono vaghezza all'opra e mistero alla vaghezza [...].

da E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1978

Gli elementi architettonici secondo l'autore sono dunque *metafore*, segni il cui enunciato si esprime per mezzo di un altro: la **metafora** va riconosciuta, quindi, come l'unità di misura che sta alla base del sistema di Tesauro, la cifra retorica che **presiede ad ogni espressione artistica**, poiché risponde al modo tipico dell'epoca barocca di vedere le **realtà come apparenza, teatro, emblema, enigma da decodificare**. Ma la metafora è anche individuata come elemento decisivo del discorso per la sua forza raffigurativa, perché è uno strumento attraverso il quale è possibile *alla mente di chi ode*, vedere contemporaneamente più oggetti *rinzeppati* in una sola parola e, aggiunge l'autore,

quasi in miracoloso modo gli ti fa travedere l'un dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che più curiosa e piacevol cosa è mirar molti obietti per un *istrafóro di prospettiva*, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi gli occhi.

da E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1978

La metafora, allora, è sempre un'immagine (e talora Tesauro scambia i due termini) ed è un'immagine che agisce in maniera pittorica, cioè crea una *ingegnosa* rappresentazione di scorcio, in cui *vedere in uno vocabulo solo un teatro di meraviglie*, come in quei congegni dell'epoca che servono per studiare la prospettiva, nei quali attraverso un sottile foro le cose appaiono come sovrapposte una all'altra. Attraverso questa visione particolare, per *istrafóro di prospettiva*, le cose acquistano significati nascosti, rivelano nuove, feconde relazioni e analogie, per cui la **metafora** diventa **creatrice di prospettive**, di modi e punti di osservazione della realtà, strumento conoscitivo necessario poiché, come affermava lo scrittore politico spagnolo Gómez Suárez de Figueroa (1587-1634), *nel mondo tutto è prospettiva*, cioè la molteplicità e poliedricità del mondo offre pluralità di punti di vista relativi.

In questo senso anche l'altro grande teorico dell'arte dell'ingegno, lo spagnolo **Baltasar Gracián** (1601-1658), sostiene che dal momento che *la prima cosa in cui inciampiamo non sono le essenze delle cose, ma le apparenze* (*El Discreto*, XXII), oltre le quali dobbiamo cogliere la verità, il linguaggio dell'acutezza è *un linguaggio che mostra anziché dimostrare, che raffigura anziché denotare* (J. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005).

La **retorica barocca** è quindi il **trionfo dell'immagine**, per cui stabilire e indagare i legami tra arte e letteratura significa penetrare in spazi estremamente vasti di rela-

zioni sottili e serrate, fatte di implicazioni, allusioni, riferimenti espliciti e reinterpretazioni; significa rintracciare temi, soggetti e motivi comuni, ma anche strutture e schemi formali condivisi:

Forse è la sua [del Barocco] stessa Poetica incline all'esibizione, allo spettacolo che, privilegiando la vista sopra tutti gli altri sensi, trova congeniale la percezione attraverso gli occhi, consentendo di esaltare i contrasti, i risalti delle masse, il gusto per il chiaroscuro, la proiezione, attraverso i giochi prospettici, verso lo sconfinato o addirittura verso l'infinito e l'ampiezza delle scenografie, come se linee, colori, spazi fossero investiti della stessa inquietudine che si ritrova nella parola scritta.

da A. Battistini, *La cultura del Barocco*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. V, Salerno Editrice, Roma, 1997

Parole chiave

L'**impresa** o **emblemata** (con una sottile e formale distinzione che nel tempo è andata ad annullarsi), è costituita da una figura accompagnata da un motto che si spiegano vicendevolmente e descrivono, in un efficace equilibrio, uno stile di vita, un concetto, un progetto politico, un insegnamento morale; ad esempio, l'impresa del re di Francia Luigi XII è rappresentata dall'immagine di un istrice in posizione di attacco con il motto *Eminus et comminus* ("Vicino e lontano"), a significare, sostiene Emanuele Tesaurò, che il re ha raggiunto i suoi nemici in patria e fuori. L'impresa, quindi, deve la sua efficacia e qualità alla perfetta corrispondenza tra immagine e parola: Tesaurò afferma infatti che essa deve nascere *ad un parto con la poesia e con la pittura*.

Così si possono indagare le modalità formali ed espressive di una pittura che ha per fine quello di stupire e impressionare lo spettatore, come in Pietro da Cortona o Luca Giordano, oppure ritrovare *il fin de la meraviglia* nelle prospettive architettoniche di Bernini. Come esempi di sintesi tra immagine e parola, si possono ricordare l'emblematica e l'**impresistica**, generi che, nati nel XVI secolo, hanno un'enorme diffusione nel '600.

La poesia visiva

Il Seicento offre anche altri esempi di rapporto tra poesia e pittura, in cui l'unione è più intrinseca, come nel *technopaegnon* (termine di origine greca che significa "scherzo d'arte"), chiamato pure **poesia figurata** o **visiva**: si tratta di una poesia nella quale i versi sono disposti sulla pagina a disegnare la figura dell'oggetto o del concetto trattato nel testo.

Ne *La passione di Cristo* di Guido Casoni (1561-1642) si trovano dodici poesie che configurano gli strumenti della passione (colonna, croce, martello, chiodi, flagelli ecc.); lo stesso fa Baldassarre Bonifacio (1585-1659) nel suo libro di genere encomiastico, scritto in latino, *Urania* (1628), mentre con l'opera del vescovo spagnolo Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682), in Italia dal 1645, si arriva al massimo del virtuosismo, con carmi nei quali si integrano tutte le forme poetico-visive: **acrostici** (componenti in cui le lettere iniziali dei versi lette una di seguito all'altra in verticale formano parole di senso compiuto), **tautogrammi** (componenti le cui parole cominciano tutte con la stessa lettera), **carmi permutazionali** (testi con vari possi-

Baldassarre Bonifacio, *Musarum liber XXV, Urania*, Venezia, 1628.

Questo *technopaegnon* riproduce una palma, che rappresenta sia un trofeo di Domenico Molin, ricco patrizio veneto in onore del quale Baldassarre Bonifacio l'ha concepita, sia la penna dell'autore, così come afferma il primo verso latino.



SPATHALION



Francesco Furini, *La Pittura e la Poesia* (particolare), 1626, Firenze, Palazzo Pitti.

bili percorsi di lettura corrispondenti a diverse figure geometriche), **palindromi** (che si possono leggere indifferentemente da sinistra o da destra), **retrogradi** (che si leggono da destra verso sinistra), *technopaegnia* e **calligrammi** (carmi figurati), **carmi quadrati** e **anagrammi**.

Il rapporto tra arte e letteratura produce anche opera meno ingegnose, ma certamente più ricche e profonde e alle quali può servire da introduzione un'immagine lontana dalle statuarie e astratte figure dell'antiporta del *Cannocchiale aristotelico*. È il caso, ad esempio, della tela *La Pittura e la Poesia* (conservata nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, a Firenze) di **Francesco Furini** (1603-1646), un protagonista del Seicento pittorico fiorentino. Il quadro rappresenta due figure femminili che, sospese in uno spazio irreali, si stringono in un abbraccio; entrambe tengono nelle mani gli oggetti che le identificano, quali la tavolozza e i pennelli per la pittura, lo stilo (lo strumento utilizzato per scrivere sulle tavolette ricoperte di cera) per la poesia. L'**unità delle due arti sorelle** è rivelata non solo dall'abbraccio, ma anche dalla luce che dal basso e lateralmente illumina i due corpi, quasi a renderli uno solo; il cartiglio in basso chiarisce infatti: *Concordia Lumine Maior* ("Più grande per la luce condivisa").

Il dipinto illustra bene il legame stretto e sensuale tra le due arti, sorelle nella dimensione del visibile: la forza dell'immagine nella poesia e il potere della parola nelle forme delle arti figurative. Il quadro va al di là del motto oraziano *ut pictura, poësis* ("com'è la pittura, tal è la poesia"), molto citato all'epoca e interpretato come semplice affermazione di somiglianza e unità delle due discipline: il dipinto di Furini rimanda a un più complesso rapporto, fondato sulla comune natura figurale, per cui, secondo il detto attribuito dallo storico Plutarco al poeta greco Simonide di Ceo (VI-V secolo a.C.), la pittura è *muta poesia* e quest'ultima, invece, è una *pittura parlante*.

■ Giambattista Marino

Interprete più importante e problematico della questione è Giambattista Marino, il quale nella prima delle *Dicerie sacre* (1614), un manuale di prediche in stile barocco, scrive:

Son tante le proporzioni e sì grandi l'analogie ch'al credere di tutti i savi passano tra le tele e le carte, tra i colori e gl'inchiostri, tra i pennelli e le penne, e somigliansi tanto queste due care gemelle nate d'un parto, dico pittura e poesia, che non è chi sappia giudicarle diverse: anzi tra se stesse le proprie qualità accumulando, ed insieme gli officii tutti e gli effetti confondendo, da chiunque ben le considera si possono quasi distinguere appena: la poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna; dell'una è propria una mutola facondia, dell'altra un eloquente silenzio; questa tace in quella e quella ragiona in questa, onde scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipingere e la pittura descrivere. Sono amendue ad un medesimo fine intente, cioè a pascere dilettevolmente gli animi umani e con sommo piacere consolargli, né altra differenza ha fra loro, se non che l'una imita con colori, l'altra con parole; l'una imita principalmente il di fuori, cioè le fattezze del corpo, l'altra il di dentro, cioè gli affetti dell'animo; l'una fa quasi intendere co' sensi, l'altra sentire con l'intelletto; l'una è intelleggibile ad ogni qualità di persone, eziandio ignoranti, l'altra non si lascia intendere se non da coloro che hanno studio e scienza.

da G. B. Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Einaudi, Torino, 1960

Marino, ricorrendo a parallelismi, simmetrie e antitesi, insiste sulla **sostanziale equivalenza di poesia e pittura**, pur nella loro totale diversità di mezzi artistici, tecniche, oggetti, intelligibilità e sensazioni. È interessante che la pittura sia definita come *muta poesia*, cioè che lo specifico dell'espressione artistica sia il silenzio: si anticipa ciò che dirà il poeta e drammaturgo francese Paul Claudel (1868-1955) quando afferma che *la pittura è la scuola del silenzio [...] i quadri dei grandi maestri sono come pieni della sonorità di una frase non pronunciata*.

Nella lirica sul *Cornelio Musso di Bernardo Castello*, presente nella raccolta *La Galleria*, Marino scrive:

[...] O miracol de l'Arte!
Il silenzio è loquace,
la pittura eloquente, e parla, e tace.

È la "poesia silenziosa" delle immagini, come il volto della Pittura o lo sguardo della Poesia nel quadro di Furini, quella che ascolta Bernini quando confessa che il dipinto *L'estrema unzione* del pittore francese Nicolas Poussin (1594-1665) gli *faceva l'effetto di una bella predica, che si ascolta con grandissima attenzione e da cui si esce poi senza dir nulla; ma il suo effetto lo si avverte nell'intimo* (da M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Adelphi, Milano, 1995).

La passione di Marino per la pittura è molto forte e si manifesta nella sua attività di **collezionista di opere d'arte**, nei rapporti con i più importanti pittori dell'epoca (aiuta Poussin agli inizi della sua carriera) e nella sua produzione poetica, in particolare nella prima delle *Dicerie sacre*, nel canto sesto dell'*Adone* (dedicato a descrivere le stanze del palazzo dell'arte che Venere fa visitare ad Adone e nel quale è inclusa un'interessante catalogazione dei pittori moderni) e soprattutto nella raccolta di liriche **La Galleria** (1619).

In quest'opera Marino cerca di risolvere artisticamente, sebbene in modo non sempre coerente, il senso profondo del "gemellaggio" tra le due arti altrove teorizzato. Il libro raccoglie 453 **liriche**, per lo più madrigali e sonetti, che **illustrano dipinti o sculture** reali o immaginari, in una sorta di passeggiata in una pinacoteca *curiosa per la varietà*, una *galleria* appunto, in cui le opere sono catalogate in *Pitture e Sculture*, a loro volta divise rispettivamente in *Favole, Historie, Ritratti, Capricci* (poesie che si riferiscono a pitture di gusto miniaturistico) e in *Statue e Rilievi, Modelli e Medaglie*. Originariamente Marino aveva progettato un'edizione del libro (poi non realizzata) arricchita da un apparato iconografico che doveva presentare i dipinti dai quali i testi poetici discendevano, capovolgendo così l'idea convenzionale di libro illustrato in cui è l'immagine a commentare le parole.

Il testo è interessante per la struttura organizzata attorno ad una fitta trama di simmetrie e richiami testuali o tematici, per analogia o per antitesi, fra le varie parti del libro, che vanno a disegnare in modo arguto e labirintico un **percorso narrativo tra immagini e parole**. La raccolta consente inoltre di conoscere le preferenze artistiche di Marino: troviamo infatti poesie dedicate a opere dei fratelli Carracci, di Peter Paul Rubens, di Guido Reni, di Caravaggio, Bronzino, Veronese, Correggio, del Cavalier d'Arpino, di Tiziano, Raffaello, Michelangelo, ma anche del Parmigianino e del Giambologna, rivelando nel numero delle presenze una predilezione, confermata poi nel canto sesto dell'*Adone*, per i contemporanei, soprattutto per i bolognesi e i romani.

Nella *Galleria* Marino cerca di risolvere la questione di come la poesia legga la pittura, cioè di come, partendo dal presupposto della corrispondenza tra le due arti, si possa risolvere il problema della descrizione verbale di un'immagine. Dall'analisi dei testi della raccolta emerge che ciò che interessa l'autore non è tanto la descrizione del dipinto o della scultura (si ricordi che molte sono opere d'arte immaginarie), quanto il creare nel lettore un'**immagine mentale**:

L'immagine che sta veramente a cuore a Marino non è quella della figura chiusa permanentemente sulla tela, ma quella che sta a monte della realizzazione pittorica, è la figura evanescente tracciata dall'intelletto.

da Guardiani, *L'idea dell'immagine nella Galleria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. Franceschetti, Olschki Editore, Firenze, 1988

Marino non descrive le opere perché non è suo intento quello di riscrivere una storia dell'arte privilegiandone gli aspetti visivi. La **corrispondenza tra arte e poesia** è da ricercarsi allora mediante il **ricorso a tutti gli strumenti espressivi e retorici più ingegnosi e barocchi**, nel tentativo di dare alla parola una funzione nuova di rappresentazione tramite le immagini.

È il caso del madrigale che si riferisce al dipinto di Bernardo Castello (1557-1629), raffigurante Narciso che si specchia, nel quale non c'è solo una delle tante variazioni sui temi barocchi dello specchio e del rapporto tra arte e natura: attraverso una studiata struttura fitta di simmetrie e una sofisticata strategia retorica (chiasmi, alta frequenza di versi bipartiti, parallelismi, allitterazioni), l'autore tenta di replicare sulla pagina il rispecchiamento dell'immagine, il doppio sguardo di Narciso a cui s'aggiunge anche la prospettiva dello spettatore a svelare l'illusione.

Qui dipinto è Narciso,
ma non so dir, qual più vivace e bello
rappresenti il suo viso,
o la tela, o il ruscello.
Quella in me, questo e in lui
Tragge foco dall'onda, e dal pennello.
Così dàn forza, acciò che piaccia a altrui
Come a se stesso ei piacque,
l'Arte ai colori, e la Natura a l'acque.

da G. Marino, *La Galleria*, a cura di M. Pieri, Liviana Editrice, Padova, 1979

La poesia entra così in competizione con la pittura e si rivela in taluni casi superiore, in quanto essa riesce a penetrare nel profondo della rappresentazione e dar evidenza agli *affetti interni dell'animo*. Marino scrive in un sonetto dedicato al ritratto di Ludovico Ariosto:

[...] Ma meglio che i pennelli e che i colori
la mia penna dipingono, e 'l mio inchiostro.
Più viva la mia immagine, o Pittori,
esprime il libro mio, che 'l quadro vostro.
Caduche sono le vostre tele, eterne
le carte mie. Voi solo il corpo, ed io
dipingo sì che l'anima si scerne.
A dipinger non prenda il volto mio
chi dipinger non sa tra le superne
maraviglie del Ciel Natura, e Dio.

da G. Marino, *La Galleria*, a cura di M. Pieri, Liviana Editrice, Padova, 1979

La metafora principale è *dipingere*, che sta per *scrivere* o *poetare*: si ribadisce così la funzione figurativa della parola. Sebbene l'interscambiabilità della poesia e dell'arte non sia affermata una volta per tutte, ma rimessa continuamente in discussione e di fatto non risolta, è stabilita la **natura di finzione**, di artificio **del prodotto artistico** qualunque esso sia, teso alla riproduzione della complessità della realtà, per cui arte e poesia, mescolandosi e influenzandosi, concorrono a illustrare la meraviglia del mondo.