

# MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

7  
2013

### **Direzione**

Maria Antonietta Terzoli

### **Comitato scientifico**

Alberto Asor Rosa  
Andreas Beyer  
R.-L. Etienne Barnett  
Mario Lavagetto  
Helmut Meter  
Marco Paoli  
Giuseppe Ricuperati  
Sebastian Schütze

### **Comitato di redazione**

Monica Bianco  
Roberto Galbiati  
Sara Garau  
Matteo Molinari  
Anna Laura Puliafito  
Cosetta Veronese  
Vincenzo Vitale  
Rodolfo Zucco

### **Segreteria di redazione**

Roberto Galbiati

### **Supporto informatico**

Laura Nocito

### **Saggi**

FABIANA CACCIAPUOTI

*La dedica dialogica: la poesia di Elio Fiore*

LUCA TOSIN

*Su alcune lettere figurate delle cinquecentine italiane*

DOMINIQUE BRANCHER

*Une dédicace à l'emporte-pièce. De la Reine Marguerite de Navarre à Guy du Faur de Pibrac*

MATTEO MOLINARI

*«Per una divina gratia Uomo libero» e «Humile servo».*

*Itinerario di un'ambizione ecclesiastica attraverso alcune dediche*

*Abstracts*

### **Biblioteca**

MARIA ANTONIETTA TERZOLI

*Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'«Adone» [2009]*

### **Wunderkammer**

*Il nono libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1603)*

a cura di MONICA BIANCO

*Il decimo libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1603)*

a cura di ANNA LAURA PULIAFITO

IPPOLITO NIEVO

*Angelo di bontà: il poema di don Gasparo, ovvero la Formianeide*

a cura di SARA GARAU

*La dedica di un traduttore:*

*Alfonso di Ulloa a Federico Gonzaga (1567)*

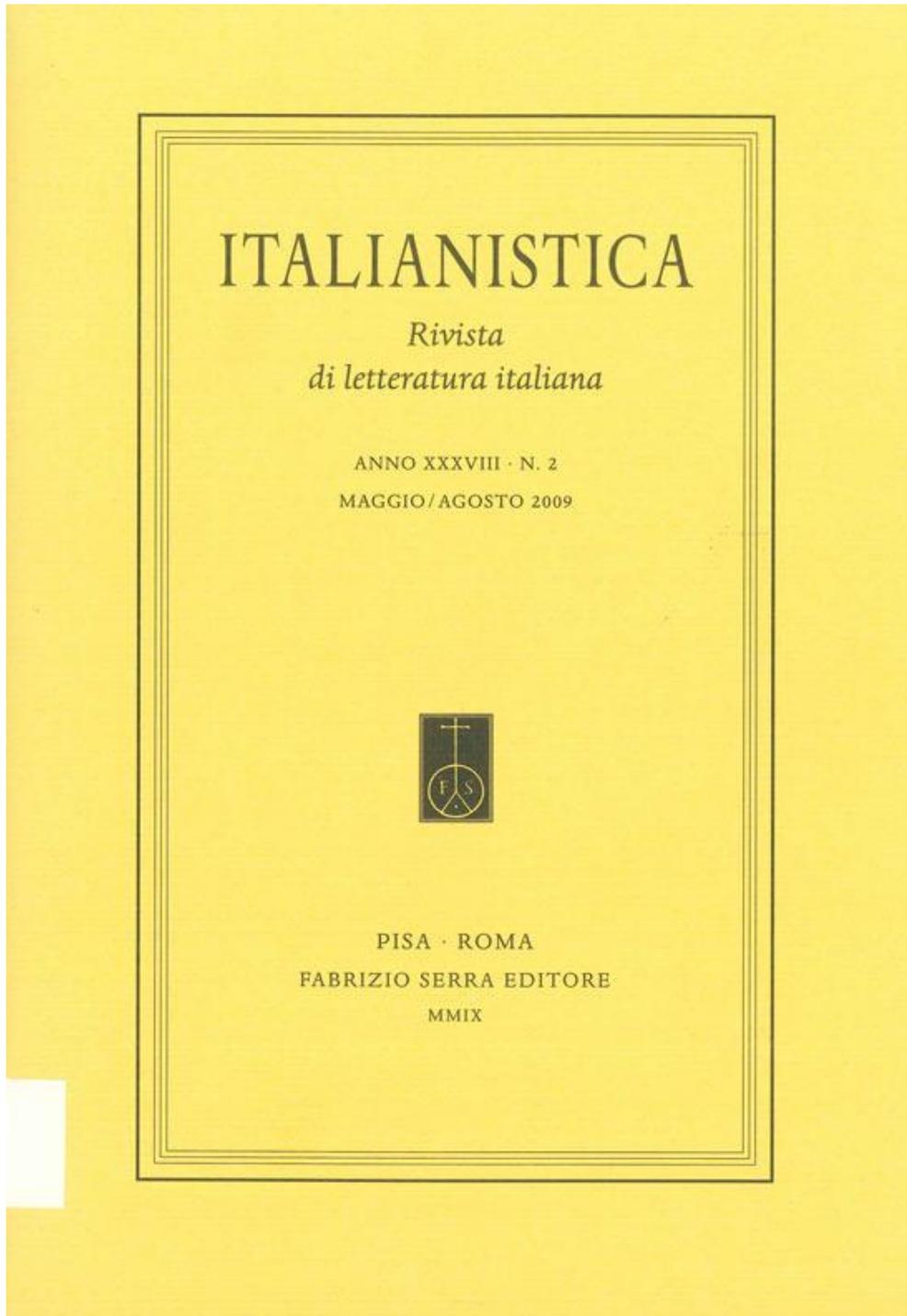
a cura di ANNA LAURA PULIAFITO



I margini del libro

ANTONIETTA TERZOLI  
Frontespizi figurati.

L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'«Adone»  
in «Italianistica», a. XXXVIII, fasc. 2, 2009, pp. 299-314.



FRONTESPIZI FIGURATI.  
L'ICONOGRAFIA CRIPTICA DI UN'EDIZIONE  
SECENTESCA DELL'ADONE\*  
M

MARIA ANTONIETTA TERZOLI

IL rapporto che si stabilisce tra parola e immagine nelle illustrazioni collocate sulla copertina o sul frontespizio di un'opera rientra naturalmente nella ricchissima tipologia delle illustrazioni di libri: si tratta di un rapporto che, salvo speciali casi di strettissima collaborazione tra autore e illustratore, si realizza per lo più a posteriori, dopo che l'opera è stata conclusa. Tuttavia l'immagine collocata in copertina o sul frontespizio assume una funzionalità più esclusiva rispetto a tutte le altre proprio in virtù della sua esibizione in apertura, della sua privilegiata collocazione in margine all'opera. Tanto più se questa immagine resta l'unica, isolata realizzazione figurativa del volume, configurandosi quasi come emblematica sintesi figurata dell'intera opera. Qui mi occuperò del frontespizio illustrato di un'edizione secentesca dell'*Adone* di Giovan Battista Marino. L'interesse per il frontespizio e la sua iconografia si collega a un progetto di ricerca attivo da alcuni anni a Basilea, *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, inteso in particolare a catalogare e analizzare le dediche delle opere a stampa nella tradizione italiana. Il progetto tocca, inevitabilmente, anche altre parti del libro e dell'opera che, operativamente e con qualche approssimazione, si è soliti indicare con il termine di 'paratesti', ricorrendo a una formula ormai invalsa.<sup>1</sup>

Richiamo qui rapidamente i dati editoriali relativi all'*Adone*, aggiungendo alcune precisazioni necessarie al mio discorso. Secondo quanto fin qui noto, due furono le edizioni del poema curate dall'Autore: pubblicate entrambe nel 1623, la prima a Parigi e la seconda a Venezia. La prima, uscita a Parigi nell'aprile 1623, presso lo stampatore Olivier de Varennes, reca sul frontespizio una dedica epigrafica a Luigi XIII, re di Francia, evidenziata dal carattere corsivo, unico resto di un'originaria dedica epistolare poi soppressa:

\* Una prima versione di questo saggio è stata presentata al Convegno *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, che si è tenuto all'Università di Basilea dal 7 al 9 giugno 2007, organizzato da Emilio Russo e dalla sottoscritta. Sono grata a Guido Arbizzoni, Angelo Colombo e Sebastian Schütze per le preziose indicazioni che mi hanno fornito.

<sup>1</sup> Cfr. *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica* (<http://www.margini.unibas.ch>), diretto dalla sottoscritta e, dal 2002 al 2006, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca (per la presentazione del progetto si veda di chi scrive, *L'Archivio informatico della dedica italiana (AIDI)*, «Bollettino di italianistica», III, 1, 2006, pp. 158-170). Per la definizione di 'paratesto' si veda G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, *passim*.

L'ADONE,  
 POEMA  
 DEL CAVALIER  
 MARINO  
 ALLA MAESTÀ CHRISTIANISSIMA  
 DI LODOVICO IL DECIMOTERZO,  
 Rè di Francia, et di Navarra.  
 CON GLI ARGOMENTI  
 DEL CONTE FORTUNIANO SANVITALE,  
 ET L'ALLEGORIE  
 DI DON LORENZO SCOTO.  
 IN PARIGI,  
 Presso OLIVIERO DI VARANO, alla strada di San Giacomo,  
 Alla Vittoria,  
 M. D C X X I I I  
 CON PRIVILEGIO DEL RÈ.

All'interno è stampata una lunga dedicatoria alla regina madre Maria de' Medici, data 30 agosto 1622.<sup>1</sup> Il libro presenta dunque una doppia dedica, abbastanza rara nella sua duplicità, e per giunta ribadita da un'altra dedica interna al poema, sempre doppia, alle ottave 1, 5-7 (per Luigi) e 1, 9 (per Maria). Quest'ultima appartiene alla forma che si può chiamare dedica 'inclusa', cioè interna al corpo testuale dell'opera stessa.<sup>2</sup> È, per intenderci, una dedica del tipo di quelle che aprono l'*Orlando furioso* (1, 3-4) e la *Gerusalemme liberata* (1, 4-5), con l'inizio della quale le prime ottave dell'*Adone* entrano del resto puntigliosamente in gara e, direi, in precisa antitesi. Tuttavia in questi precedenti le dediche incluse non sono duplicate da dediche epistolari dell'autore, come accade invece qui. Sul frontespizio figurano anche i nomi di Fortuniano Sanvitale e di Lorenzo Scoto, indicati come autori, rispettivamente, degli *Argomenti* e delle *Allegorie* premesse ai singoli canti. La marca editoriale è costituita da un emblema reale di grande dimensione, con la corona e i gigli di Francia.

La seconda edizione, uscita nell'autunno dello stesso anno a Venezia, presso Giacomo Sarzina, elimina dal frontespizio la dedica epigrafica a Luigi XIII, conservando tutte le altre indicazioni relative a titolo, autore dell'opera e autori di *Argomenti* e *Allegorie*. All'interno riprende la dedica epistolare a Maria de' Medici, aggiornando la data (che diventa 30 giugno 1623), ma senza sostanziale modifica del testo. Ne trascrivo il frontespizio:

<sup>1</sup> Il frontespizio di questa edizione è riprodotto in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, v, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967, p. 783. Su questo mutamento di dedicatario si veda il commento alla dedicatoria in G. B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Con dieci disegni di N. Poussin, nuova ed. ampliata, Milano, Adelphi, 1988, II, p. 167. La dedica *Alla Maestà cristianissima / di Maria de' Medici / Reina di Francia e di Navarra* si legge ivi, I, pp. 3-10; è pubblicata anche nella sezione *Lettere dedicatorie*, in G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 433-507; in part. 499-507, dove è riprodotto anche l'abbozzo della dedica originariamente prevista per Luigi XIII (ivi, pp. 499-500). Sulla dedica a Maria de' Medici si veda inoltre M. GUGLIELMINETTI, *Sulla 'reciproca scambievolzza che lega insieme i principi ed i poeti', ovvero le dedicatorie del Marino, in I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M. A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 185-204; in part. 201-204.

<sup>2</sup> Per la descrizione tipologica e formale delle dediche utilizzo categorie e definizioni elaborate nell'ambito del progetto di ricerca *I margini del libro*, cit., si vedano, in proposito, il *Glossario* e l'*Help* dell'Archivio Informativo della Dedicata Italiana (AIDI), in <http://www.margini.unibas.ch>.

L'ADONE,  
POEMA  
DEL CAVALIER MARINO.  
Con gli Argomenti  
DEL CONTE FORTUNIANO SANVITALE,  
Et l'Allegorie  
DI DON LORENZO SCOTO.  
Con licenza de' Superiori, e Privilegio.  
IN VENETIA, MDC XXIII.  
Appresso Giacomo Sarzina.<sup>1</sup>

Il frontespizio di cui mi occuperò qui (FIG. 1) si trova in un'edizione senza data di stampa, allestita a Venezia presso il Sarzina poco dopo la morte del Marino, probabilmente nel 1626, dopo che il libro era stato sospeso dall'Inquisizione in data 11 giugno 1624 (pochi mesi dopo l'uscita della prima edizione veneziana) per essere poi definitivamente messo all'Indice il 4 febbraio 1627.<sup>2</sup> Potrebbe essere questa la ragione del nuovo frontespizio, che porta le stesse indicazioni della seconda edizione, ma senza data di stampa e senza la formula «Con licenza de' Superiori». Lo trascrivo qui di séguito:

L'ADONE  
POEMA  
DEL CAVALIER MARINO  
con gli argomenti  
DEL CONTE FORTUNIANO SANVITALE  
et l'allegorie  
DI DON LORENZO SCOTO  
IN VENETIA DAL SARZINA CON PRIVILEGIO.

L'edizione è descritta nel repertorio bibliografico degli *Autori italiani del '600* del Piantanida, che fornisce la data 1626 e precisa che si tratta di un esemplare dell'edizione veneziana del 1623, con il frontespizio originale sostituito, secondo una pratica non infrequente nell'editoria secentesca.<sup>3</sup> Il frontespizio di questa nuova

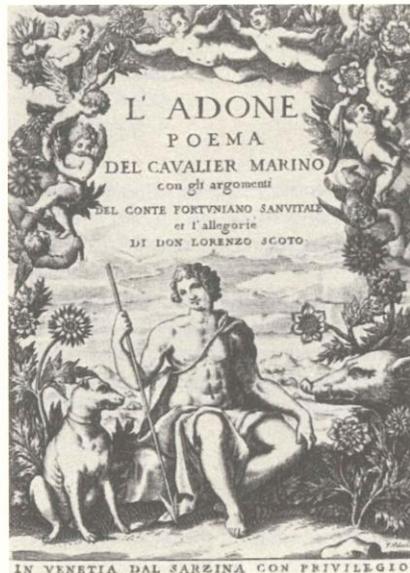


FIG. 1. G. B. MARINO, *L'Adone*, Venezia, Sarzina, s.d. (1626?), frontespizio.

<sup>1</sup> Per la descrizione delle edizioni cfr. la *Nota sul testo*, in MARINO, *L'Adone*, cit., II, pp. 141-150: in part. 143-147, [da cui trascrivo questo frontespizio, p. 145].

<sup>2</sup> Il frontespizio è riprodotto in *Storia della Letteratura Italiana*, cit., V, p. 783. La precoce sospensione e messa all'Indice dell'*Adone* è studiata da C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

<sup>3</sup> Cfr. il catalogo bibliografico *Autori italiani del '600*, a cura di S. Piantanida, L. Diotallevi e G. Livraghi, Milano, Libreria Vinciana, 1950, fasc. III, p. 107, n. 2803 (con riproduzione del frontespizio): «L'Adone poema con gli argomenti del conte Fortuniano SANVITALE et l'allegorie di don Lorenzo SCOTO. - Venezia, Sarzina, s.d. [ma 1626]. In 8° gr., perg. mod. e tass.; 4 cc. nn. 581 pp. mal num. 577. Esempl. dell'ediz. 1623, con il front. sostituito da un elegante front. fig. (raffig. Adone seduto tra un cane e un cinghiale, su sfondo di campagna, circondato da putti alati e stra-

edizione (tecnicamente 'seconda emissione sul mercato della seconda edizione') è un frontespizio figurato di fattura piuttosto pregevole. Rappresenta Adone seduto al centro, con in mano un'asta, l'elmo ai piedi e un cane accucciato alla sua sinistra. La parte superiore, dove figurano il titolo e l'autore («L'ADONE / POEMA / DEL CAVALIER MARINO / con gli argomenti / DEL CONTE FORTUNIANO SANVITALE / et l'allegorie / DI DON LORENZO SCOTO»), è chiusa da una corona di amorini.

L'immagine è in apparenza idillica, ma contiene chiarissimi i segnali del destino tragico del protagonista. Anzitutto il cane è da identificare con il prediletto Saetta, che, come Adone, sarà ucciso dal cinghiale e sepolto accanto a lui, come è narrato nel diciannovesimo canto del poema: «Qui sta Saetta, il can, la cui bravura / le fere spaventò non solo in terra» (*Adone*, XIX, 406, 1-2).<sup>1</sup> Nella parte bassa, a destra, si vede il muso minaccioso del cinghiale, con un dente ben in evidenza: quello che sarà causa della morte di Adone («del fier dente la stampa entro v'imprese»: XVIII, 95, 6)<sup>2</sup> e sarà in séguito collocato nel trofeo sopra il suo sepolcro, insieme con le armi:

Vi fu sospeso in un gran fascio involto  
L'arco insieme con l'asta e con l'altr'armi  
e'l dente dela fera anco raccolto  
restò trofeo di que' medesmi marmi;  
fu poi con simil cura il can sepolto  
e Febo aggiunse agli altri onori i carmi

(*Adone*, XIX, 405, 1-5)<sup>3</sup>

In questa parte dell'immagine dunque sono rappresentati, in una sorta per così dire di prolessi concettuale, gli oggetti contenuti nell'ottava 405 e raccolti intorno al sepolcro di Adone: dente, asta e altre armi, cane. Anche la posizione dell'asta – rappresentata capovolta – può essere interpretata come un segnale funesto. Ma soprattutto, nella complessa e ipersemanantizzata poetica barocca, la figurazione rovesciata sembra segnalare allo spettatore un rovesciamento di senso: oggetti e figure per le quali la rappresentazione in vita va letta anche come anticipo di una rappresentazione in morte. A questa stregua, la stessa figura di Adone vivo può rinviare alle ceneri del corpo di lui morto, contenute nel sepolcro menzionato esplicitamente nell'ottava che precede quella appena citata:

O peregrin che passi, arresta il passo  
al marmo, se non hai di marmo il core.  
Giace sepolto Adone in questo sasso  
e giace seco incenerito Amore.

(*Adone*, XIX, 404, 1-4)

L'artista ha qui ben presente, dunque, le ottave 404-406 del canto XIX, quello degli onori funebri resi al giovinetto. Anche l'insistita presenza dei fiori di anemone in tutta l'immagine rinvia alle ottave 411-420 dello stesso canto, quando Venere per onorare la memoria dell'amato giovinetto trasforma il suo cuore in un fiore purpureo:

ni fiori) inc. in r. da Francesco Valesio (v. Boffito, pg. 121). Simili rifacimenti, che trasformano gli avanzi di una vecchia edizione in una nuova, e talvolta addirittura in una nuova opera, non erano infrequenti presso gli stampatori secenteschi». Un esemplare è conservato presso la Universitätsbibliothek di Basilea, Institut für Italianistik (con segnatura: IL MARINO 12.5). Cfr. anche F. GIAMBONINI, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Firenze, Olschki, 2000, I, pp. 39-40, n. 9.

<sup>1</sup> MARINO, *L'Adone*, cit., I, p. 1248.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1104; e si vedano per intero le ottave XVIII, 95-97, pp. 1104-1105.

<sup>3</sup> Ivi, p. 1248; così la successiva.

Poiché così parlò, di nettar fino  
 pien di tanta virtù quel core asperse,  
 che tosto per miracolo divino  
 forma cangiando, in un bel fior s'aperse  
 e nel centro il piantò del suo giardino  
 tra mille d'altri fior schiere diverse.  
 Purpureo è il fiore ed anemone è detto,  
 breve, come fu breve il suo diletto.

(*Adone*, XIX, 420)<sup>1</sup>

Nella parte superiore dell'immagine, come ho anticipato, compaiono in forma di corona gli amorini: dieci se ho ben visto. Anch'essi, a differenza di quello che potrebbe apparire a prima vista, non sono né puramente decorativi né di segno positivo. Rinviano invece, di nuovo, alla morte di Adone, in particolare alla scena delle «triste essequie», quelle privatissime di Venere, del canto XVIII. Gli amorini sono infatti rappresentati in volo e privi dei loro attributi – frecce, reti d'oro, fiaccole e altri utensili – esattamente come nei versi dell'ottava 189:

Mille piccioli Amori a trecce a trecce,  
 quasi di vaghe pecchie industri essami,  
 segnando nelle rustiche cortecce  
 l'infortunio crudel, gemon tra' rami;  
 e sfaretrati e con spuntate frecce,  
 rotte le reti d'or, sciolti i legami,  
 gittate a terra fiaccole e focili,  
 fanno ale triste essequie ossequi umili.

(*Adone*, XVIII, 189)<sup>2</sup>

Che gli amorini, per onorare la morte di Adone, si presentino privi dei loro strumenti, anzi «volando intorno» li offrano addirittura alle fiamme del rogo, è del resto ribadito anche nell'ottava 401 del canto successivo:

Versanvi e lacci e reti ed archi e strali  
 volando intorno i lagrimosi Amori;  
 le vaghe penne svellonsi dal'ali  
 e le fan cibo de' voraci ardori

(*Adone*, XIX, 401, 1-4)<sup>3</sup>

Invece dei consueti attributi, gli amorini del frontespizio tengono in mano grossi fiori di anemone: è questa un'innovazione dell'immagine rispetto ai versi, ma anche un collegamento visivo immediato con la conclusione delle esequie pubbliche narrate nel canto XIX, dove, come si è visto, è descritta appunto la trasformazione del cuore di Adone in anemone (*Adone*, XIX, 411-420). Il segnale della metamorfosi, esibito sul frontespizio, diviene dunque un segnale funebre, in maniera analoga a quanto accade poi nella conclusione del poema.

È questa una differenza iconografica forte con una celebre immagine di Adone, di Paolo Veronese, conservata al Museo del Prado, probabilmente nota all'incisore almeno in una delle sue numerose riproduzioni in stampe e incisioni (FIG. 2). Qui l'anemo-

<sup>1</sup> Ivi, p. 1252.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1128. Si potrebbe persino pensare che il numero di dieci amorini sia stato adottato per allusione numerica al 'mille' che apre l'ottava.

<sup>3</sup> Ivi, p. 1247.



FIG. 2. P. VERONESE, *Venere e Adone*  
(Madrid, Museo del Prado).



FIG. 4. L. CAMBIASO, *Venere e Adone*  
(Genova, Galleria di Palazzo Bianco).



FIG. 3. T. VECCELLIO, *Venere e Adone*  
(New York, Metropolitan Museum).

ne, decisamente simile per le anomale dimensioni a quello che figura poi nel frontespizio dell'*Adone*, è però usato come decorazione del ricco drappo che copre la parte inferiore del corpo di Venere: in una scena che, nonostante l'abbandono del corpo del giovinetto, è una scena amorosa piuttosto che funebre. L'altra differenza significativa, rispetto al quadro del Veronese, è l'assenza di Venere: elemento che distingue l'immagine del nostro frontespizio anche da molte altre nelle quali Adone è rappresentato insieme con la dea, a meno che non sia colto nel momento dell'attacco del cinghiale o negli attimi immediatamente successivi.

Basterà ricordare opere come *Venere e Adone* di Tiziano del Metropolitan Museum di New York (FIG. 3) o l'omonimo dipinto di Luca Cambiaso della Galleria di Palazzo Bianco a Genova (FIG. 4), il *Commiato di Venere e di Adone* di Giacinto Gimignani (Pistoia, Palazzo Rospigliosi) (FIG. 5); i quadri di Jacopo Amigoni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (FIG. 6) e della Walpole Gallery di Londra (FIG. 7). Persino nella statuaria la presenza di Venere con Adone sembra ricorrente. Sia per Adone vivo: p. es. nella statua di *Venere e Adone* di Cristoforo Stati (1556-1619), che si trova al Museo Civico di Bracciano (FIG. 8), o in quella del Canova conserva-



FIG. 5. G. GIMINIANI, *Commiato di Venere e Adone* (Pistoia, Palazzo Rospigliosi).



FIG. 6. J. AMIGONI, *Venere e Adone* (Venezia, Gallerie dell'Accademia).



FIG. 7. J. AMIGONI, *Venere e Adone* (London, Walpole Gallery).

ta a Ginevra (Villa La Grange) (FIG. 9); sia per Adone morto, come nel bozzetto canoniano della Gipsoteca di Possagno (FIG. 10). Mi pare che la figura di Adone senza Venere si incontri più spesso nella statuaria classica o neoclassica, dove il giovane è rappresentato nel ruolo del cacciatore piuttosto che in quello dell'amante: dunque da solo o con un animale legato alla pratica venatoria. Così è, p. es., nel caso della terracotta etrusca, conservata ai Musei Vaticani, dove Adone morente è vegliato da un cane (FIG. 11), o in ambito neoclassico nell'*Adone* del Thorwaldsen, conservato alla Neue Pinakothek di Monaco, dove il giovane,



FIG. 8. C. STATI, *Venere e Adone* (Bracciano, Museo Civico).



FIG. 9. A. CANOVA, *Venere e Adone*  
(Genève, La Grange).



FIG. 10. A. CANOVA, *Venere e Adone*  
(Possagno, Gipsoteca canoviana).

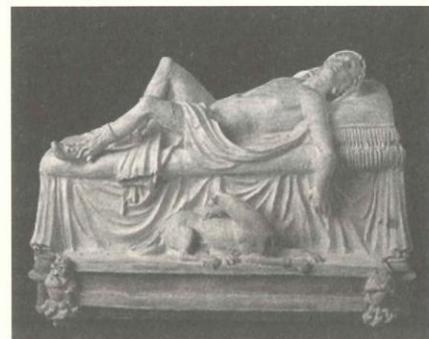


FIG. 11. Monumento funerario etrusco  
con Adone morente (Roma, Musei Vaticani).

rappresentato nel pieno splendore fisico del corpo nudo, con accanto una preda abbattuta, si appoggia a un'asta anche qui rovesciata (FIG. 12).<sup>1</sup>

Questa clamorosa assenza della dea nell'immagine sul frontespizio dell'*Adone* richiede dunque qualche riflessione supplementare. Tanto più se si ricorda che nello stesso poema mariniiano, all'ottava 99 del canto XVIII, dove l'Autore invoca il Mo-

<sup>1</sup> Un'ampia serie di immagini relative ad Adone è catalogato nella banca dati *Iconos* (<http://www.iconos.it>) della cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'Arte, dell'Università di Roma «La Sapienza»: cfr., in part., <http://www.iconos.it/index.php?id=2855>. Nello stesso sito si veda anche N. MANDARANO, *Giovan Battista Marino e l'iconografia di Adone. Pittura parlante e poesia taciturna*, in <http://www.iconos.it/index.php?id=3212>.

razzone (Pier Vincenzo Mazzucchelli) come maestro e quasi ispiratore per la descrizione della scena, è iscritta, con minima ecfrasi, un'immagine pittorica di Adone ferito a morte dello stesso Morazzone (attualmente non nota), che prevede esplicitamente la presenza di Venere accanto al giovinetto:

Tu, Morazzon, che con colori vivi  
moribondo il fingesti in vive carte  
e la sua dea rappresentasti e i rivi  
del'acque amare da' begli occhi sparte,  
spira agl'inchiostru miei di vita privi  
l'aura vital dela tua nobil'arte  
ed a ritrarlo, ancor morto ma bello,  
insegni ala mia penna il tuo pennello.

(*Adone*, XVIII, 99)<sup>1</sup>

Ma torniamo al frontespizio figurato dell'*Adone* (FIG. 1). L'incisione, firmata «F. Valesio», è solitamente attribuita a Francesco Valesio.<sup>2</sup> Nato a Bologna nel 1560 e morto intorno al 1611, il Valesio è noto per varie incisioni in opere di topografia e di anatomia. Pubblicò tra l'altro, con l'incisore Martin Rota, una *Nuova raccolta di tutte le più illustri et famose città di tutto il mondo* (Venezia, 1600).<sup>3</sup> Incise le tavole per le *Tabulae anatomiche* di Giulio Cesare Casseri (1552-1616), stampate a Venezia nel 1627, a partire da disegni di Odoardo Fialetti, allievo di Tiziano. Fu anche autore di illustrazioni per opere letterarie: p. es. illustrò con cinque tavole la prima edizione della *Filli di Sciro* di Guidobaldo Bonarelli uscita a Ferrara nel 1607,<sup>4</sup> e allestì una serie di illustrazioni per l'edizione della *Gerusalemme Liberata*, uscita a Padova presso il Tozzi nel 1628.<sup>5</sup> La sua firma si trova anche sul frontespizio della *Venezia edificata* di Giulio Strozzi, uscita a Venezia, presso il Pinelli, nel 1624 (FIG. 13), e sulle prime tre tavole che illustrano l'opera.<sup>6</sup>

Francesco Valesio è indicato anche come incisore di un ritratto di Marino (FIG. 14), fatto a partire da un ritratto perduto di Simon Vouet (1590-1649) e utilizzato tra l'altro per *La Strage de gli Innocenti*, uscita a Venezia, presso Giacomo Scaglia nel 1633 (FIG. 15).<sup>7</sup> Nella scheda del catalogo della Bibliothèque Nationale di Parigi per l'incisione è indicata una data successiva al 1615 («Après 1615»);<sup>8</sup> In effetti il ritratto rappresenta chiara-

<sup>1</sup> MARINO, *L'Adone*, cit., I, p. 1105. Sugli stretti rapporti tra Marino e i pittori contemporanei, si veda S. SCHÜTZE, 'Pittura Parlante e Poesia Taciturna': Il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione ed una mirabile interpretazione pittorica, in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Acts of the International Conference in Florence (Villa Spelman, 1990), a cura di E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna, 1992, pp. 209-226.

<sup>2</sup> Cfr., p. es., negli *Autori italiani del '600*, cit., fasc. III, p. 107 (si veda qui alla nota 6 la trascrizione della notizia). Così è anche indicato per un esemplare in vendita presso la Libreria Bazzani di Verona, registrato all'indirizzo <http://www.libreriabazzanistampeantiche.com/it/libri.php?page=4>.

<sup>3</sup> Cfr. F. OBERMEIER, *Stadtansichten von Kiel in der Druckgraphik vom 16. bis 18. Jahrhundert* ([http://archivub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/233/pdf/Obermeier\\_Kielansichten.pdf](http://archivub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/233/pdf/Obermeier_Kielansichten.pdf)).

<sup>4</sup> *Filli di Sciro, favola pastorale del Conte G. DE' BONARELLI*, detto l'Aggiunto, Accademico Intrepido, Da essa Accademia dedicata al Sereniss. Signor Francesco Maria Feltrio dalla Rovere, Ferrara, Vittorio Baldini, 1607. Due di queste illustrazioni (firmate «F. Vallegio») sono riprodotte in *Storia della Letteratura Italiana*, cit., v, p. 527.

<sup>5</sup> *La Gerusalemme Liberata di T. TASSO, con la vita di lui, con gli argomenti à ciascun canto di B. BARBATO, con le annotazioni di S. GENTILE e di G. GUSTAVINO e con le notizie storiche di L. PIGNORIA*, In Padova, per P. P. Tozzi, 1628. Se ne vedano le riproduzioni nella banca dati *Utpictura18* (<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura>).

<sup>6</sup> Cfr. *Autori italiani del '600*, cit., fasc. III, pp. 117-118, n. 2853.

<sup>7</sup> Un'incisione simile, ma speculare e con l'indicazione del nome in latino («EQUES IOANNES BAPTISTA MARINVS»), è firmata F. Greuter e riprodotta in *Storia della Letteratura Italiana*, cit., v, p. 775.

<sup>8</sup> Cfr. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7721554q.notice>.

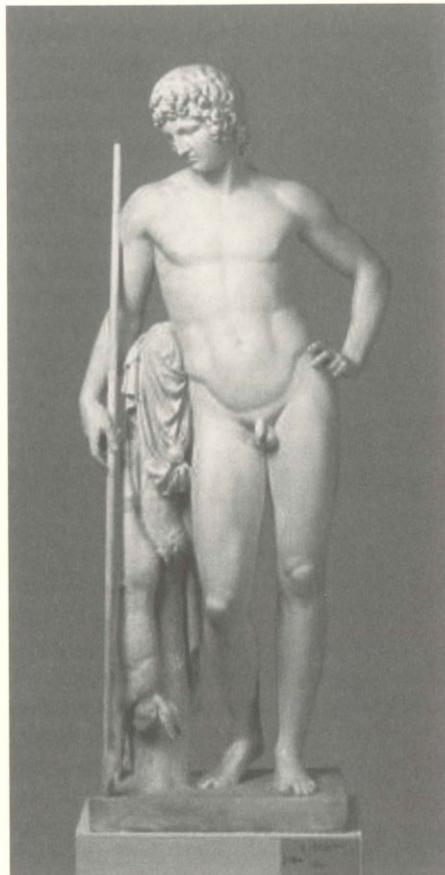


FIG. 12. B. THORWALDSEN, *Adone* (München, Alte Pinakothek).



FIG. 13. G. STROZZI, *La Venezia edificata*, Venezia, Pinelli, 1624, frontespizio.

mente il Marino degli ultimi anni e l'incisione, circondata dall'indicazione dell'età («IL CAVALIER MARINO D'ETÀ D'ANNI LVI») è sicuramente allestita dopo la morte del poeta, come si può dedurre anche dal distico che l'accompagna in forma di breve epitaffio: «Si tua vita, Marine, leves est lapsa per umbras, / Clarior ex umbris en tibi vita reddit». A questa data, 26 marzo 1625, Francesco Valesio, secondo quan-

to si conosce, risulta già morto da una quindicina d'anni. Dunque o Francesco Valesio era ancora vivo nel 1625, o ci fu un altro incisore di nome F.[rancesco?] Valesio attivo in quegli stessi anni, o l'indicazione «F. Valesio» va interpretata in altro modo. Una possibilità, la cui plausibilità non ho però potuto verificare altrimenti, potrebbe essere «F.[ecit] Valesio» o «F.[inxit] Valesio».<sup>1</sup>

Se così fosse – ma, ripeto, l'ipotesi va presa col beneficio del dubbio – il Valesio autore del ritratto e del frontespizio di questa edizione dell'*Adone* potrebbe essere un altro Valesio incisore e pittore attivo in quegli anni, quel Giovanni Luigi Valesio amico del Marino, menzionato con parole di grande elogio proprio nell'*Adone*, nella descrizione della galleria di pitture, in un'ottava aperta nel nome del Caravaggio:

<sup>1</sup> In una stampa pubblicata senza «licenza de' Superiori» non si può neppure escludere che la firma sia falsa: ma non ho elementi al riguardo.



FIG. 14. F./G. L. (?) VALESIO, Ritratto di Marino, incisione da un dipinto di Simon Vouet (Paris, Bibliothèque Nationale).



FIG. 15. Ritratto di Marino, in G. B. MARINO, *La Strage de gli Innocenti*, Venezia, Scaglia, 1633.

E tu Michel, di Caravaggio onore,  
per cui del ver più bella è la menzogna,  
mentre che creator più che pittore,  
con l'angelica man gli fai vergogna;  
e voi, Spada e Valesio, il cui valore  
fa de' suoi figli insuperbir Bologna;  
e voi, per cui Milan pareggia Urbino,  
Morazzone e Serrano e Procaccino

(*Adone*, VI, 55)<sup>1</sup>

Nato verso il 1570 a Bologna, o lì arrivato col padre, che secondo il Malvasia era un soldato spagnolo,<sup>2</sup> e morto a Roma nel 1633, Giovanni Luigi Valesio, fu miniatore, disegnatore e incisore, pittore, amico di poeti e letterati, poeta egli stesso con una raccolta di sonetti intitolata *La cicala*. Operò non solo a Bologna, ma anche sul lago di Como (a

<sup>1</sup> MARINO, *L'Adone*, cit., I, p. 318. Come è noto, L. Spada (Bologna, 1576-Parma, 1622) era legato ai Carracci, a Caravaggio e al Reni.

<sup>2</sup> Cfr. Di Giovanluigi Valesio e di Gio. Battista Coriolano, *Giovanni Petrelli e Oliviero Gatti ed altri suoi discepoli*, in *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del conte C. C. MALVASIA*, Con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di GIAMPIETRO ZANOTTI e di altri scrittori viventi, Bologna, Tipografia Guidi dell'Ancora, 1841, parte IV, pp. 95-104. Il capitolo del Malvasia si raccomanda anche per un'ampia indagine dei rapporti tra il Valesio e il Marino. Su di lui si veda ora la recente monografia dello storico dell'arte K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de "l'Instabile academico incaminato"*, Bologna, CLUEB, 2006.



FIG. 16. G. L. VALESIO,  
*Venere che punisce Amore*  
 (San Francisco, Fine Arts Museums).

Peglio, presso Gravedona), a Modena, a Reggio Emilia e a Roma. Legato alla cerchia dei Carracci, è apprezzato dagli storici antichi come il Malvasia e il Lanzi non tanto come pittore quanto come miniatore e incisore. Così scrive di lui, per esempio, il Lanzi nel secondo tomo della *Storia pittorica dell'Italia*, uscita nel 1795, nella parte dedicata alla Scuola bolognese:

Giovanni Luigi Valesio dalla scuola de' Caracci, ove tardi venne e più che a dipingere apprese a miniare e ad incidere, passò a Roma e quivi servendo ai Lodovisi nel pontificato di Gregorio XV, figurò molto. È lodato nelle opere del Marini e di altri poeti non tanto per l'arte in cui valse mediocrementemente, quanto per la sua fortuna e per le sue industrie. Fu di quegli uomini che alla mancanza del merito san sostituire altri mezzi più facili per vantaggiarsi: regalare a tempo chi può giovare, simulare allegria fra gli avvillimenti, secondare i geni, adulare, insinuarsi, farsi partito fin che si giunga dove si mira. Così egli tenne carrozza in Roma, ove Annibale per più anni non ebbe altro stipendio delle sue onorate fatiche fuor che una camera a tetto, il vitto quotidiano per sé e per un servo, e 120 scudi annuali (Malvasia, t. 1, p. 574). Nelle poche cose fatte dal Valesio in Bologna, com'è la Nunziata de' Mendicanti, vedesi un far secco e di poco rilie-

vo, ma esatto all'uso de' miniatori. Alquanto par che crescesse in Roma, ove ne resta qualche opera a fresco e in olio; e tutto il suo meglio è forse ivi una figura della Religione nel chiostro della Minerva. Questi artefici della scuola caraccesca bastimi avergli additati. Essi non furono che seguaci gregari di quelle insegne.<sup>1</sup>

Per il nostro discorso vale la pena di ricordare un'incisione intitolata *Venere che punisce Amore* (FIG. 16), un esemplare della quale è conservato nella Collezione del Fine Arts Museums di San Francisco, che potrebbe testimoniare un interesse di Giovanni Luigi Valesio all'illustrazione del poema. E proprio in rapporto a illustrazioni di proprie opere, lo cita il Marino stesso in una lettera da Parigi del gennaio 1620 a Giovan Battista Ciotti, editore della *Galeria*, scritta mentre si stava stampando l'*Adone*. Qui il poeta confessa che proprio per la mancanza, a Parigi, di maestri del suo talento ha preferito rinunciare a illustrare interamente la *Sampogna*:

Il pensier mio era d'istoriarla tutta, ornandola di figure d'intaglio dolce o almeno all'acqua forte proporzionate alle favole e ai soggetti. Ma qui ha pochi maestri, che posseggano eccellenza di disegno: ed infine non si ritrovano per tutto i Tempesti, i Reni, i Valesi, né i Morazzoni.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Storia pittorica della Italia dell'Abate L. LANZI, Antiquario della R. Corte di Toscana*, Bassano, Remondini, 1795-1796, tomo II, parte II, p. 92 (cito dall'edizione pubblicata in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi\\_storia\\_pitt1795\\_vol2ii.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795_vol2ii.pdf)).

<sup>2</sup> Lettera 138, in MARINO, *Lettere*, cit., pp. 257-259: la citazione a p. 257.

Si ricordi che il Reni e il Morazzone sono menzionati nelle ottave del canto vi dell'*Adone* relative alla galleria di pitture, dove compare anche il Valesio.<sup>1</sup> Nel 1614, con un libello stampato a Bologna, *Parere dell'Instabile Accademico Incaminato [...] in difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*, il Valesio aveva tra l'altro preso pubblicamente le difese del poeta, nella polemica suscitata da Ferrante Carli contro un sonetto della *Lira*.<sup>2</sup> Lo ricorderà con gratitudine e fierezza lo stesso Marino, ancora in una lettera del gennaio 1620 a Claudio Achillini:

Più mi giova che prima dal conte Lodovico Tesauo, tesoro veramente non meno d'incomparabil gentilezza che di scelta e peregrina erudizione, e poi dal Capponi, dal Dolci, dal Forteguerra e dal Valesio, cime e fiori degl'ingegni elevati, sia stata abbracciata la mia difesa contro l'altrui opposizioni con sì dotte risposte, che non mi nuoce l'essere stato sindacato con oltraggiose e mordaci *Esamine* dai fiscali della poesia.<sup>3</sup>

Con queste premesse, di amicizia e intesa intellettuale, oltre che per ragioni cronologiche e di affinità artistica, sarebbe più comprensibile pensare a questo secondo Valesio come all'autore del frontespizio dell'*Adone* e dell'incisione ricavata dal tardo ritratto mariniano. Manca tuttavia finora una prova documentaria che consenta di dirimere con sicurezza la questione: basti dunque aver sollevato il problema. La paternità del frontespizio di questa edizione veneziana non interferisce, del resto, né con la lettura che ne ho dato all'inizio – che comunque attesta nell'autore dell'immagine una profonda, quasi simpatetica conoscenza del poema fino agli ultimi canti – né con un'ultima considerazione che vorrei qui proporre: un'ipotesi sul modello iconografico che mi sembra di poter riconoscere dietro alla figura di Adone, così come appare sul frontespizio di questa edizione, e che potrebbe anche rendere ragione, almeno in parte, dell'anomalia introdotta dall'assenza di Venere.

Mi pare in effetti che dietro questa immagine di Adone si possa cogliere senza troppa difficoltà il profilo di un'altra figura rappresentata in maniera analoga in pittura: la figura di un giovane santo. La cosa non stupisce se si considera l'impressionante sincretismo di sacro e di profano, di pagano e di cristiano dispiegato dal Marino nel poema, come è largamente mostrato nel commento all'*Adone* di Giovanni Pozzi e della sua scuola, e poi confermato in successivi studi.<sup>4</sup> Per l'immagine di questo frontespizio penso in particolare alla rappresentazione di san Giovanni Battista in giovane età, con il corpo in parte scoperto e con in mano una lunga asta che finisce con una croce: l'esempio memorabile può essere quello del *San Giovanni Battista* di Leonardo conservato al Louvre (FIG. 17). Nei rifacimenti di bottega successivi il santo appare anche inserito in un paesaggio agreste, come in una tavola anonima oggi alla Pinacoteca

<sup>1</sup> Cfr. sopra e nota 1 a p. 309; il Reni è nominato con un'argutezza in vi, 57, 6: «Reni, onde 'l maggior Reno al'altro cede» (MARINO, *L'Adone*, cit., I, p. 319).

<sup>2</sup> Cfr. G. L. VALESIO, *Parere dell'Instabile Accademico Incaminato Intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca Contra una particella, che tratta della Pittura nelle ragioni del Conte Lodovico Tesauo In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino*, Bologna, Per Vittorio Benacci, 1614. Dell'opuscolo si veda ora l'edizione *on line* a cura di U. Pfisterer, [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385/pdf/Pfisterer\\_Fontes3.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385/pdf/Pfisterer_Fontes3.pdf), con un'ampia introduzione (il testo è alle pp. 25-28). Su questo episodio della carriera del Marino, cfr. anche MARINO, *L'Adone*, cit., II, p. 336. Il *Parere* è riprodotto in K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio*, cit., pp. 135-137, con un breve commento alle pp. 44-46.

<sup>3</sup> Lettera 137, in MARINO, *Lettere*, cit., pp. 238-256: la citazione a p. 241.

<sup>4</sup> Si veda almeno G. POZZI, *L'elemento agiografico ed ascetico-cristiano*, in MARINO, *L'Adone*, cit., I, pp. 62-64; e il commento ivi, II, pp. 621, 653 e 655 (commento a xvi, 237; xviii, 151-152, 155 e 173). Su alcuni caratteri cristologici di Adone, cfr. anche F. GUARDIANI, *La fortuna di Adone*, in IDEM, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 45-59: in part. 52-57.

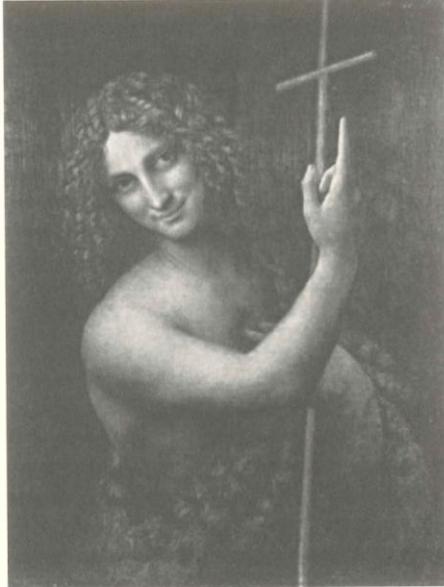


FIG. 17. LEONARDO DA VINCI,  
*San Giovanni Battista*  
(Paris, Musée du Louvre).

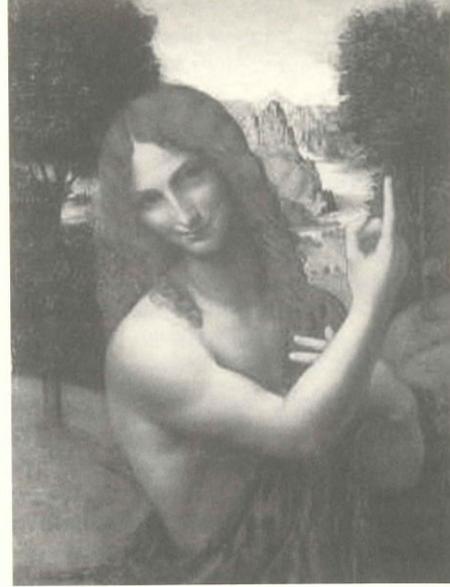


FIG. 18. Anonimo leonardesco,  
*San Giovanni Battista*  
(Milano, Pinacoteca Ambrosiana).

Ambrosiana (FIG. 18). Che Giovanni Battista possa essere rappresentato anche in forme di provocante erotismo lo dimostra, senza lasciar dubbi, lo splendido *San Giovanni Battista* di Caravaggio conservato alla Pinacoteca Capitolina, dove il giovane santo abbraccia un montone, quasi variante maggiore dell'agnello che compare frequentemente nelle immagini del Battista fanciullo. Non è difficile ora notare che nel frontespizio dell'*Adone* questi due attributi del santo, la croce e l'agnello, appaiono sostituiti rispettivamente dall'asta e dal cane, con ardita, quasi blasfema contaminazione culturale.

Ma è soprattutto su un quadro preciso che vorrei richiamare l'attenzione, un *San Giovanni Battista*, ritrovato qualche anno fa in una collezione privata di Ginevra (FIG. 19), ma del quale erano note riproduzioni in copie e incisioni, che è stato attribuito dallo storico dell'arte e collezionista Sir Denis Mahon ad Annibale Carracci (1560-1609), dunque a un maestro della cerchia bolognese e poi romana entro cui si muovevano, o con cui erano in contatto, sia Francesco sia Giovanni Luigi Valesio. Dipinto da Annibale Carracci verso la fine della vita, intorno al 1608-1609, per Corradino Orsini, il quadro entrò nel 1660 nella Collezione del Cardinale Flavio Chigi, nipote di papa Alessandro VII, che lo acquistò dal marchese Marzio Orsini, pronipote e ultimo erede di Corradino, morto senza discendenti diretti nel 1623.<sup>1</sup> Anche qui la figura seminuda del giovane santo, ricoperta solo in parte da un mantello buttato su una spalla che poggia largamente sul

<sup>1</sup> Ricavo queste notizie da D. MAHON, *Il San Giovanni Battista di Annibale Carracci dipinto per Corradino Orsini, in Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio* (Roma, Musei Capitolini, 19 ottobre 2001-febbraio 2002), Milano, Electa, 2001 (il saggio è pubblicato anche in versione elettronica in [http://www2.comune.roma.it/museicapitolini/pinacoteca/saggio\\_mahon.htm](http://www2.comune.roma.it/museicapitolini/pinacoteca/saggio_mahon.htm)).

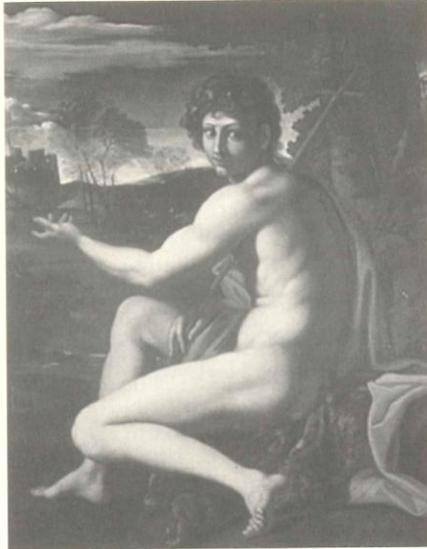


FIG. 19. A. CARRACCI,  
San Giovanni Battista  
(Ginevra, Collezione privata).



FIG. 20. G. L. VALESIO,  
Giovanni Battista  
(Collezione privata).

terreno, siede in un paesaggio agreste tenendo in mano un'asta che termina in una la croce. Il dipinto mostra in effetti una prossimità così forte con l'immagine del frontespizio dell'*Adone*, che sembra difficile credere che non sia stato in qualche modo presente all'autore di questo frontespizio.

Può essere a questo punto interessante ricordare che Giovanni Luigi Valesio è a sua volta autore di un disegno (FIG. 20), venduto a un'asta di Christie's a Londra nel luglio del 2005 con il titolo di *Giovanni Battista*: rappresenta un giovane seduto in un paesaggio, con la parte inferiore del corpo coperta dal solito drappo che anche qui tocca terra, e con in mano un'asta, dove però, curiosamente, sembra mancare (ancora?) proprio la croce. L'assenza della croce rende il disegno in qualche modo polivalente, interpretabile e utilizzabile sia come soggetto sacro sia come soggetto profano. La pratica di un possibile doppio utilizzo, cristiano e mitologico, della figura del giovane san Giovanni è del resto attestata in altri illustri precedenti. Basti ricordare il *Bacco* di Leonardo conservato al Louvre, che in origine era sicuramente un san Giovanni Battista seduto in un paesaggio agreste (FIG. 21), come hanno mostrato le analisi radiografiche,<sup>1</sup> e che pure potrebbe essere stato presente, tramite disegni o riproduzioni, all'autore del frontespizio dell'*Adone*.

Il ricorso all'iconografia di san Giovanni Battista per il frontespizio, cioè per la sede più esposta del libro, sollecita qualche riflessione e qualche domanda, anche se non è facile fornire risposte univoche. Anzitutto mi pare significativo che venga subito esibito

<sup>1</sup> Si veda in proposito E. VILLATA, *Due precisazioni e una ipotesi sul 'San Giovanni Bacco' di Leonardo*, in *Tutte le opere non son per istancarmi*. Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti, a cura di F. Frosini, Roma, Edizioni Associate Editrice Internazionale, 1998, pp. 481-494, e tavole [con apparato di fotografie del dipinto] a pp. 523-528.



FIG. 21. LEONARDO DA VINCI, *Bacco*  
(Paris, Musée du Louvre).

to – sulla soglia dell'opera e in un luogo da cui nessun lettore può prescindere – il forte sincretismo e la spregiudicata contaminazione di temi e motivi classici e cristiani messi in atto nel poema. Il rinvio iconografico al Battista, segnalato già in apertura del libro, carica per esempio la scena del concorso di bellezza, da cui Adone esce vincitore, di significati sacrali di matrice cristiana: quando una colomba sfuggita ai sacrifici viene a posarsi sulla sua spalla (*Adone*, xvi, 195) compare un segnale implicito – difficilmente non riconoscibile ai lettori contemporanei – che rinvia alla scena del battesimo del Cristo.<sup>1</sup> Nell'edizione di cui qui ci occupiamo questo segnale appare rafforzato proprio dalla convergenza di testo e immagine. Di nuovo si può dire che l'autore di questo frontespizio è qualcuno che dimostra una lettura attenta, e sottilmente interpretativa, del poema, rivelando una consonanza profonda con le più complesse armoniche del testo.

A partire da questa interpretazione dell'immagine, si può aggiungere che il frontespizio di questa edizione dell'*Adone*, nel riferimento che ho mostrato a san Giovan-

ni Battista, contiene anche un omaggio – criptico ma preciso – a un Autore ormai all'Indice. Insinua infatti, provocatoriamente, uno stretto rapporto onomastico con il nome del Marino, appunto Giovan Battista: non iscritto nei frontespizi originali della prima edizione, dove compare solo il cognome, e neppure registrato in questo frontespizio figurato, ma alluso, indirettamente, nel rinvio iconografico a un santo che porta lo stesso nome. Una maniera di dire per immagini quello che non si può scrivere in parole.

<sup>1</sup> Cfr. MARINO, *L'Adone*, cit., I, p. 1009, e il commento relativo ivi, II, pp. 604-605 e 618.

M. A. T.



I margini del libro

