

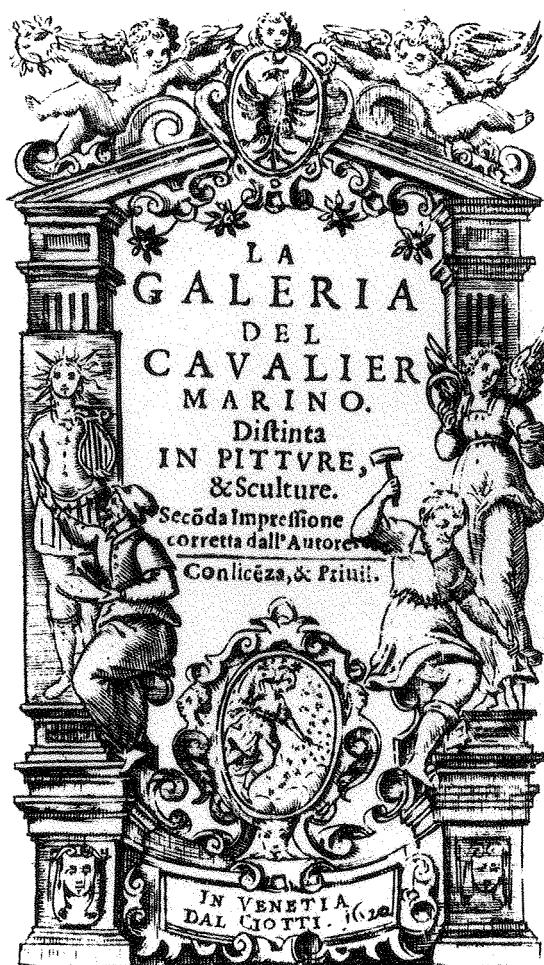
La bella Elena ed il suo doppio nella *Galeria* del Cavalier Marino
Victor Ieronim Stoichita

La pubblicazione de "La Galeria" del Cavalier Marino nel 1619 è fatto rigidamente contemporaneo alla comparsa e alla diffusione dei quadri rappresentando delle "gallerie di pittura", che ad iniziare dalle allegorie di Jean Brueghel e dei suoi collaboratori andranno a cristallizzarsi in un genere pittorico a sé stante, quello definito dei "Cabinets d'amateur".¹ La galleria descritta nel testo di Marino e quelle riprodotte, da un punto di vista pittorico, nelle allegorie di Brueghel, presentano molti punti in comune.² Uno di questi punti concerne il fatto che si ha in due casi a che fare soprattutto con delle gallerie di pittura, giacché la scultura è relegata, sia in Marino che nelle prime gallerie dipinte, in una specie di appendice. Il frontespizio dell'edizione veneziana del 1620 della "Galeria" (fig. 1), la cui stampa fu controllata direttamente dall'autore,³ è a questo proposito parzialmente ingannevole, giacché potrebbe suggerire a un primo, ma superficiale approccio, l'esistenza di un certo equilibrio tra la pittura e la scultura. Le due arti sono personificate, sulla sinistra e sulla destra del frontespizio, da due artiste intente a terminare, l'una un quadro, l'altra una statua. Marino ha, tuttavia, lasciato trasparire il vero rapporto quantitativo tra le due arti, quale esso appare nel corpo del testo, grazie a una "argutezza" di ordine tipografico. Così

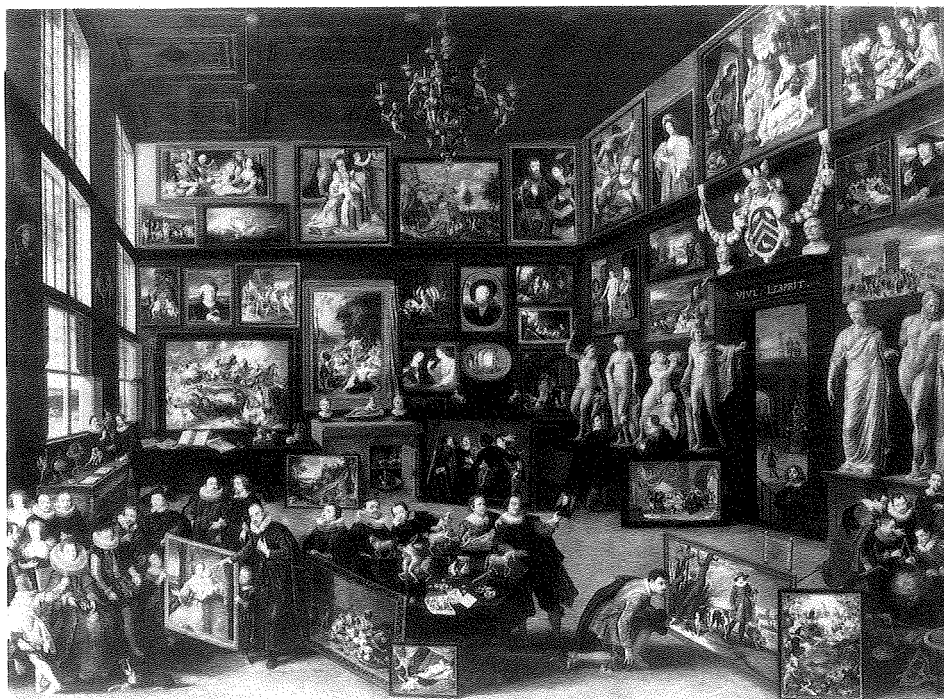
LA
GALERIA
DEL
CAVALIER
MARINO
Distinta
IN PITTURE,
& Sculture, etc.

lascia trasparire sulla pagina del titolo, attraverso la concatenazione e la sproporzione tra le maiuscole della PITTURA e le minuscole della scultura, l'economia interna dell'intero libro. E, effettivamente, quest'ultimo contiene la descrizione poetica di 322 dipinti, ma solo di 36 statue. Si tratta qui dello stesso rapporto che, *mutatis mutandis*, viene ugualmente a verificarsi nei quadri in cui siano riprodotte delle "gallerie d'arte".

In Jan Brueghel, per esempio, il primo piano è occupato prevalentemente dalla teoria dei quadri, mentre le statue sono esposte in una specie di corridoio annesso. Nei "Cabinets" posteriori, come per esempio, in quello di Cornelis van der Geest, riprodotto da Willem van Haecht nel 1628 (fig. 2),⁴ la scultura è talvolta meglio integrata, senza tuttavia che questa integrazione sconfini nel rapporto quantitativo che favorisce, ancora e sempre, la pittura. Il dialogo tra le due arti è talvolta abilmente tematizzato nella buona tradizione del "paragone".⁵ Pertanto sarà alquanto difficile che la collocazione di una pudica statua di Venere nelle immediate vicinanze di un quadro allora famoso di Van Eyck (oggi perduto), raffigurante una *Donna al Bagno*, sia stata dettata dal caso. Sappiamo da fonti antiche che nel quadro di Van Eyck lo spettatore poteva, grazie alla presenza di uno specchio convesso, vedere contemporaneamente il nudo di fronte e di schiena.⁶ La presenza di una statua, su cui un visitatore



1. Frontespizio della *Galeria* del Cavalier Marino, Venezia, 1620



2. Willem van Haecht, *La Galleria van der Geest*, 1628, olio su tavola, 100 x 130 cm, Anversa, Rubenshuis

attira espressamente la nostra attenzione, rinforza il paragone e lo rende più arguto e complesso.

Faremmo fatica se volessimo stabilire ad ogni costo chi sia il responsabile diretto di questa messinscena. Lo stesso collezionista (Van der Geest)? Il pittore (Van Haecht) che pone la propria collezione, per così dire, in immagine? Importante ci sembra, piuttosto, l'esistenza stessa di una concatenazione degli oggetti artistici in previsione della creazione di effetti teorici ed estetici.

Qualche cosa di questa intenzione è comunque preannunziata da Marino, quando nella prefazione della "Galeria" dichiara i propri intenti:

"... è da sapere che l'intentione (sic) principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo universale sopra tutte le materie, che possono essere rappresentate dalla Pittura, & dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi Poetici, che ala (sic) giornata gli sono venuti in fantasia".⁷

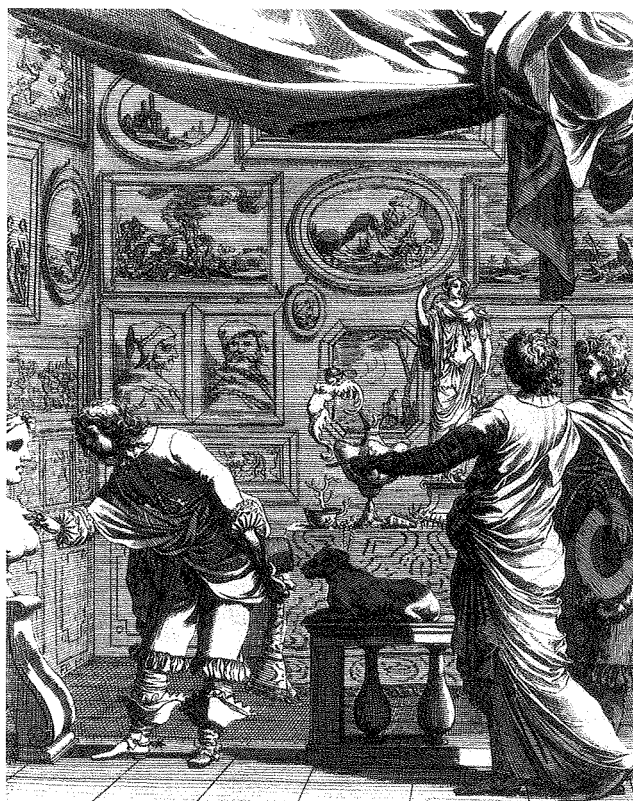
Facendomi forte di questo preambolo propongo ora una lettura *ad hoc* nella speranza di riuscire a evidenziare alcuni aspetti dell'estetica di Marino rimasti ancora un poco oscuri, ed anche le sue implicazioni storic-artistiche. A questo scopo dovremmo passare ad analizzare tre madrigali che Marino dedica a una delle statue immaginarie popolanti la sua galleria. È già un fatto significativo che a questa statua, che rappresenta Elena di Troia, il poeta consacrò non uno

bensì tre poemi, il che, in considerazione del numero ridotto delle sculture commentate (36 in tutto) non è un elemento privo di significato.

Primo madrigale:

*Deh chi mi torna in vita?
E perché com'or son, non fui di marmi
quando Paride mio venne a mirarmi?
Ché s'io tal era allora,
stata sarei, quanto al pregar costante, tanto al rapir pesante.
Ma tal qual sono ancora,
son (come fui già viva) anco scolpita
degn a d'esser rapita.⁸*

È interessante constatare la facilità con cui Marino concepisce i propri versi secondo due diverse maniere. La prima è quella della tradizione codificata del madrigale, che gli offre (e che lo obbliga a) “una espressione lapidaria di un pensiero ingegnoso o galante”.⁹ La seconda è quella degli “elogia” di statue,



3. Claude Mellan e François Duquesnoy, *Venere*, tavola per la *Galleria Giustiniana*, I, pl. 39

4. Frontespizio del *Cabinet de M. de Scudéry*, Parigi, Augustin Courbé, 1647

così come era stata concepita dalla tradizione e come era stata rimessa in circolazione dalla recente riedizione delle "Imagines" di Filostrato e delle "Descriptiones" di Callistrato.¹⁰ Il topos del "simulacro spirante e parlante" deriva probabilmente direttamente da Callistrato, è onnipresente e, anche se il topos dell'immagine animata è tutt'altro che inesistente nelle "ekphrasis" di Filostrato o di altri, la sua presenza inevitabile negli elogi delle statue sottolinea il carattere di oggetti tridimensionali delle sculture, la loro capacità di occupare lo spazio esistenziale, in quanto esseri viventi. Questo fatto avrà delle ripercussioni importanti. Così, un poco più tardi quando, durante gli anni '30 del Seicento, Vincenzo Giustiniani vorrà fare conoscere la propria collezione a un pubblico più vasto, le incisioni che ornano i due volumi della sua "Galeria" (fig. 3) presenteranno dei complicati effetti di animazione, un fatto correttamente messo in luce e sottolineato da Elisabeth Cropper e da Charles Dempsey.¹¹ Più tardi ancora, quando François Chauveau realizzerà il frontespizio del "Cabinet de M. de Scudéry" (1646, fig. 4) la posa dei visitatori che vi sono rappresentati suggerisce che lo spazio del "cabinet" è uno spazio di discussione e di dibattito artistico e sottolinea il fatto che la statuaria, dal canto suo, sollecita non tanto il solo senso della vista ma anche e soprattutto quello del tatto.¹²

È in questa prospettiva, quella di un'animazione retorica e poetica della statua, che si dovrà intendere il discorso in prima persona a cui si abbandona la statua di Elena della "Galeria" di Marino. Il primo madrigale, che fa parte, non dimentichiamolo, di una serie di tre, è anche quello più semplice: l'arte della scultura restituisce la vita a Elena, che tuttavia rimpiange di non essere stata fin dal principio di marmo per resistere alle insistenze di Paride. Ma questo non avrebbe risolto molte cose – dice la parte finale – giacché anche la statua, potrebbe diventare oggetto di desiderio e potrebbe a sua volta incitare al rapimento. Un tale spostamento erotico potrebbe essere considerato alla stregua di un sintomo di una agalmofilia¹³ puramente retorica se non si manifestasse – e con forza – nel secondo madrigale:

*Son la famosa figlia
del sommo Giove e de la bella Leda.
Or volga in me le ciglia
l'irato sposo, e veda
se lo scarpel de l'Arte, che m'intaglia,
nel pennel di Natura il pregio agguaglia.
Conceda pur, conceda
l'altra al troiano, e senza sangue e morte
una n'abbia l'amante, una il consorte.*¹⁴

Ora non è più il fatto che la statua posseda la vita e la parola a sorprendere, ma il contenuto del discorso, che inizia con un dilemma e si conclude con una soluzione concettuale. Riassumendo: la statua che parla (uscita dallo scalpello dello scultore) è ben viva, proprio come la "vera" Elena (frutto dei pennelli della Natura). La formula "pennel di Natura" opera un'abile traslazione

del discorso sul piano del paragone, ma per evidenziare un elemento che non viene citato direttamente nel testo, ma solo sottinteso: la "vera Elena", la più bella tra i mortali, è perfetta come un'opera d'arte (nel caso, come una pittura). La sua statua, invece, eguaglia il modello in base ai due principali criteri dell'apprezzamento delle opere d'arte: la "similitudo" e la "venustas", e lo spettatore ideale di questo exploit mimetico e estetico, abilmente invocato nel testo, è proprio Menelao (l'irato sposo), a cui si offre ugualmente la soluzione dei suoi tormenti.

La parte finale del madrigale può leggersi, su un primo livello, come un abile "concetto", che verrebbe a risolvere, mediante una retorica della rappresentazione, il conflitto storico della guerra di Troia. Dal momento che si dispone di "due Elene", non sarebbe dunque possibile che senza guerra (senza sangue e morte) "una n'abbia l'amante, una il consorte"?

Con la sua consueta abilità, Marino risponde alla domanda: chi mai potrebbe forse assillare lo spirito del lettore (o dello spettatore) "quale Elena e a chi?" Oppure più esattamente: "a chi la statua e a chi l'Elena in carne e ossa?" La reiterazione dell'esortazione – "conceda" – rafforza la doppia azione, ma mentre nell'ultimo verso tutto sembra risolversi nell'accomodamento più semplice tra i vari possibili (una n'abbia l'amante, una il consorte), è il penultimo verso a darci senza scampo la vera soluzione, giacché contiene l'indicazione del "doppio perfetto" della statua come "l'altra". La formula "senza sangue e morte" trova in questa statua un secondo campo di riferimento.

È questa "altra Elena", il suo simulacro perfetto ed eterno (in quanto opera d'arte), ma senza vita ("senza sangue e morte"), ad andare da Paride, e questo fatto lascerebbe, nella soluzione di Marino, allo sposo di diritto, dunque a Menelao, l'Elena vera, quella che è unica. C'è qui un po' di "inganno" barocco, nella soluzione finale ("una n'abbia l'amante, una il consorte"), dal momento che il lettore sa che in realtà una delle due – quella che è concessa a Paride – non è che un simulacro, un'opera prodotta dallo scalpello dell'Arte.

Il primo impulso che si propone al lettore della "Galeria" è quello di vedervi uno dei tanti "motti faceti", tanto frequenti nella stilistica del madrigale e tanto abilmente sfruttati dallo stesso Marino, sotto forme e in alcuni contesti diversi, mentre è intento a percorrere la sua "Galeria".¹⁵ Ed è effettivamente questa lettura a dominare le interpretazioni della "Galeria", in generale, ma soprattutto la lettura del secondo "madrigale della Bella Elena".

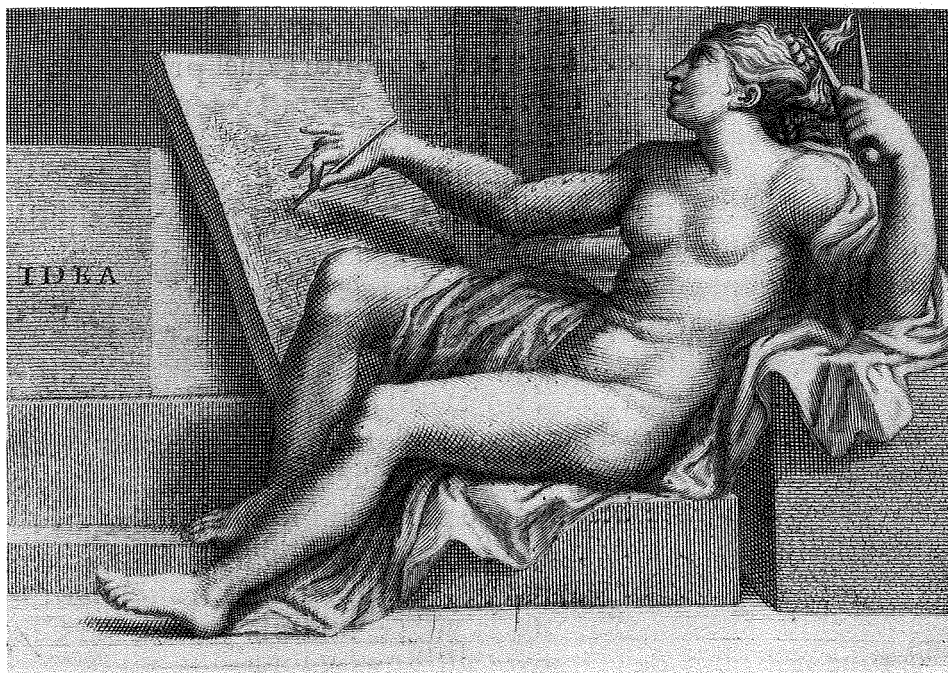
La tentazione di fermare qui il mio tentativo interpretativo sarebbe forte, ma due fatti mi incitano a spingermi oltre. Il primo sta nel fatto che nella concatenazione dei due primi madrigali di Marino si assiste allo sviluppo concettuale e narrativo del tema del valore di doppio della statua di Elena. Il secondo deriva dal fatto che questo tema riappare in un altro famoso scritto del Seicento che utilizza anch'esso l'artificio delle "due Elene", in quel caso ben lungi da qualunque gioco concettuale, e in un contesto puramente teorico. Si tratta del notissimo elogio che fa Bellori del "Ratto di Elena" di Guido Reni (1631, fig. 5) nella sua *Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* (1664, fig. 6).



5. Guido Reni, *Il ratto di Elena*, 1631, olio su tela, 253 x 265 cm, Parigi, Louvre

*“Vantavasi pero Guido dipingere la bellezza non quale egli si offeriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell’idea; onde la sua Helena rapita al pari dell’antica di Zeusi fu celebrata. Ma non fu così bella costei, qual da loro si finse, poiché si trovarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene ch’ella mai navigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni. Stimasi pero, che Homero ne suoi poemi adorasse una donna che non era divina, per gratificare i Greci e per rendere più celebre il soggetto suo della guerra Troiana”.*¹⁶

La prima parte dell’asserzione non lascia punti oscuri, dal momento che si tratta di un’allusione, assolutamente conforme alla poetica classica della “selectio”, della “combinatio” e della “superatio”, inaugurata dal mitico dipinto che Zeusi avrebbe realizzato per i crotonesi¹⁷ e continuato dall’estetica della “certa idea” di Raffaello,¹⁸ di cui il quadro di Guido e il testo di



6. Charles Errard, *Idea*, 1672, incisione per Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite*, Roma, 1672

Bellori segnano, ognuno a suo modo, la vetta. La seconda parte dell'asserzione resta pertanto velata di mistero e già Panofsky, nel 1924, ne faceva notare la singolarità:

*“È addirittura divertente (geradezu köstlich) che al racconto omerico delle origini della guerra di Troia si muova l'obbiezione che Elena, altro non essendo che una donna vera, non potesse essere bella abbastanza da motivare una conflagrazione decennale (...). In realtà la guerra non sarebbe sorta per la bellezza, necessariamente imperfetta d'una donna reale, ma per la bellezza perfetta d'una statua che Paride avrebbe rapita portandola a Troia (...). Gli antichi non avrebbero mai sognato che sarebbe venuto un tempo in cui il mito sarebbe stato impugnato in base all'argomento che soltanto un'opera d'arte, più bella ch'ogni vera donna, potesse essere ricompensa a dieci anni di lotta”.*¹⁹

Né Panofsky, né tanto meno altri dopo di lui, per quanto io ne sappia, hanno fatto notare che il motivo del doppio statuario di Elena compare già in Marino. Trovo la coincidenza alquanto straordinaria e l'apparizione in due testi (tanto lontani l'uno dall'altro sia per l'epoca in cui furono scritti sia per lo spirito che li anima) piuttosto inquietante per giustificare un'indagine più attenta.

Ma prima di sperimentarmici, meglio procedere a una lettura del terzo madrigale di Marino:

*Gelido e freddo marmo
 ne l'immagine viva
 de l'Adultera Argiva
 d'Asia e d'Europa il fiero incendio esprime.
 Pensi ingegno sublime
 se la bella ch'io dico
 fu de l'impero antico,
 dandosi in preda a la mortal rapina
 o reina, o ruina.*

La stilistica concettuale di questo madrigale opera mediante strumenti specifici. La dittologia sinonimica (gelido e freddo marmo) sottolinea la materialità dell'oggetto contemplato e crea una duplice forte opposizione.²⁰ La prima riguarda la paradossale "vita" di questa fredda immagine di marmo, la seconda allude all'incendio di Troia, di cui ha forse potuto essere la causa. Come nel caso del primo madrigale, c'è un sintagma ("il fiero incendio esprime") che forse può essere letto su due registri diversi. Che un tale fuoco sia suscitato dal "gelido e freddo marmo" viene a formare, nei due registri di lettura, la "meraviglia" del "concetto". Assai diversa se confrontata coi due primi madrigali è la chiusa, affidata qui a un gioco allitterante che sulla base del rapporto paranomastico *reina/ruina* invece che offrire una possibile soluzione chiude lasciando aperto un dilemma.

Si possono comprendere meglio le intenzioni di Marino e la posta di questi tre madrigali se ci si ricorda che la poetica barocca della facezia non era affatto, a dispetto della "leggiadria delle acutezze", esente da più profonde preoccupazioni.²¹ È Emanuele Tesauro a fare il punto, ne "La Filosofia Morale" (1673), con dei riferimenti diretti alla stilistica marinista. Il passo in cui Tesauro analizza il rapporto tra motti faceti e motti seri mi sembra avere una certa importanza in questo contesto:

*"se ne' Motti seriosi è più di sodezza; ne' Motti faceti è piu di acutezza: in quegli è più di giudicio; in questi è piu d'ingegno, peroche quelli nascono dalla verità delle cose; questi si partoriscono della fecondità dell'intelletto; il qual riconoscendoli per propri parti, maggiormente ne gode".*²²

Non credo affatto di ingannarmi volendo supporre che nei "madrigali di Elena" i "motti faceti" che rientrano nell'ordine dell'evidenza, occultino i "motti seri". La ricerca della "sodezza", del "giudizio", della "verità delle cose" può essere condotta in porto solo a patto che si esca dal circolo ludico della stilistica barocca e si vada a trovare un terreno solido altrove. Questo terreno concreto, in grado di offrire un fondamento ad alcuni aspetti importanti della poetica del doppio, è dato dalla storia del concetto di simulacro e dall'iconografia del Ratto di Elena. Tra i due esiste un rapporto talmente stretto, che vale la pena soffermarsi brevemente.²³ Prima di affrontare questo ultimo punto della mia relazione, mi sia concessa una breve osservazione d'ordine

metodologico che riguarda la difficoltà, ma anche la necessità, di individuare il punto in cui estetica, poetica e iconografia si incontrano. Le considerazioni che ne derivano intendono dimostrare i vantaggi che si potrebbero ricavare da una lettura dei tre madrigali di Marino intesi come manifestazione "concettista" di una tematica già iconograficamente codificata dalla tradizione.

Diverse fonti, tra cui naturalmente Platone, nel Fedro, 243 A, e nella Repubblica, 586 C, raccontano la storia del poeta Stesicoro il quale, reso cieco da Elena per via delle sue maldicenze, compose una ritrattazione – una Palinodia – grazie alla quale riacquistò la vista. La Repubblica lascia intendere che Stesicoro avrebbe utilizzato la finzione di un "eidolon", di un doppio perfetto, per partire con Paride/Alessandro alla volta di Troia, mentre la vera Elena sarebbe rimasta fedele a Menelao.²⁴

Invocare nella discussione presente la tradizione del contro-mito di Stesicoro non serve ad evitare le difficoltà, la prima essendo quella riconducibile alla grande complessità del concetto di "eidolon".²⁵ La parola è totalmente assente da un'altra variante del racconto dell'innocenza di Elena, quello che ci viene raccontato da Erodoto, nelle "Storie" II, 112-120. Anche secondo Erodoto Elena non sarebbe mai andata a Troia. Affascinata da Paride, ma avendo fatto naufragio in Egitto per via dei venti contrari, ella vi ha atteso, sotto la protezione del re Proteo, la fine della guerra e l'arrivo di Menelao. Lo storico, di cui invano si è cercato di capire in cosa egli fosse debitore a Stesicoro, non fa parola di un "doppio" di Elena che si sarebbe messo in marcia verso Troia ingannando i suoi rapitori, ma cita che Paride avrebbe fatto scalo in Egitto non soltanto con la sua preda femminile ma anche con innumerevoli tesori. È partendo da questi due versioni del contro-mito di Elena che Euripide concepì il suo omonimo dramma tardivo in cui si racconta dell'incontro, 7 anni dopo la caduta di Troia, tra Menelao e la sua sposa, che l'avrebbe atteso in castità, in Egitto, mentre la guerra di Troia sarebbe stata condotta da un doppio ingannatore fabbricato da Hera.²⁶

Elena

Guardami: cosa ti manca? Chi può giudicare meglio di te?

Menelao

Certo, le assomigli: non lo nego.

Elena

E dunque a chi darai retta, se non ai tuoi stessi occhi?

Menelao

Il problema è che ho un'altra moglie.

Elena

Io non sono venuta a Troia: era solo un'immagine (*eidolon*).

Menelao

E chi può mai formare corpi dotati di sensi?

Elena

L'aria, con cui gli dèi hanno fabbricato la tua compagna di letto

Menelao

Qual dio? Stai dicendo cose paradossali!

Elena

È stata Era a fare lo scambio, perché Paride non mi avesse.

Menelao

Come potevi stare qui e a Troia nello stesso tempo?

Elena

Il nome può stare ovunque, il corpo no.²⁷

Qualcosa di questa variante storica emerge in molte rappresentazioni del “Ratto di Elena” che ci hanno lasciato sia il Medioevo che il Rinascimento, e che illustrano o si ispirano direttamente alle varianti più recenti, per esempio il “Roman de Troie” di Benoît de Saint-Maure o l’“Historia Destructionis Troiae” di Guido delle Colonne.

Quasi tutte le miniature che illustrano i manoscritti della “Historia Descriptionis Troiae”, studiati approfonditamente da Hugo Buchta,²⁸ collocano la scena dell’incontro nel tempio, da entrambi i lati di una statua nuda di Venere, che in tal modo diventa l’idolo protettore dell’adulterio. Questo motivo ritorna di nuovo nella pittura del Quattrocento, come per esempio nell’anonimo Maestro veneziano delle “Storie di Elena” (fig. 7).²⁹

Il tema della statua (che d’altronde rappresenta Venere e non Elena) non sfocia, come nell’antica iconografia, in quella del doppio perfetto, ma vi sono suggeriti degli esempi o dei parallelismi complessi.

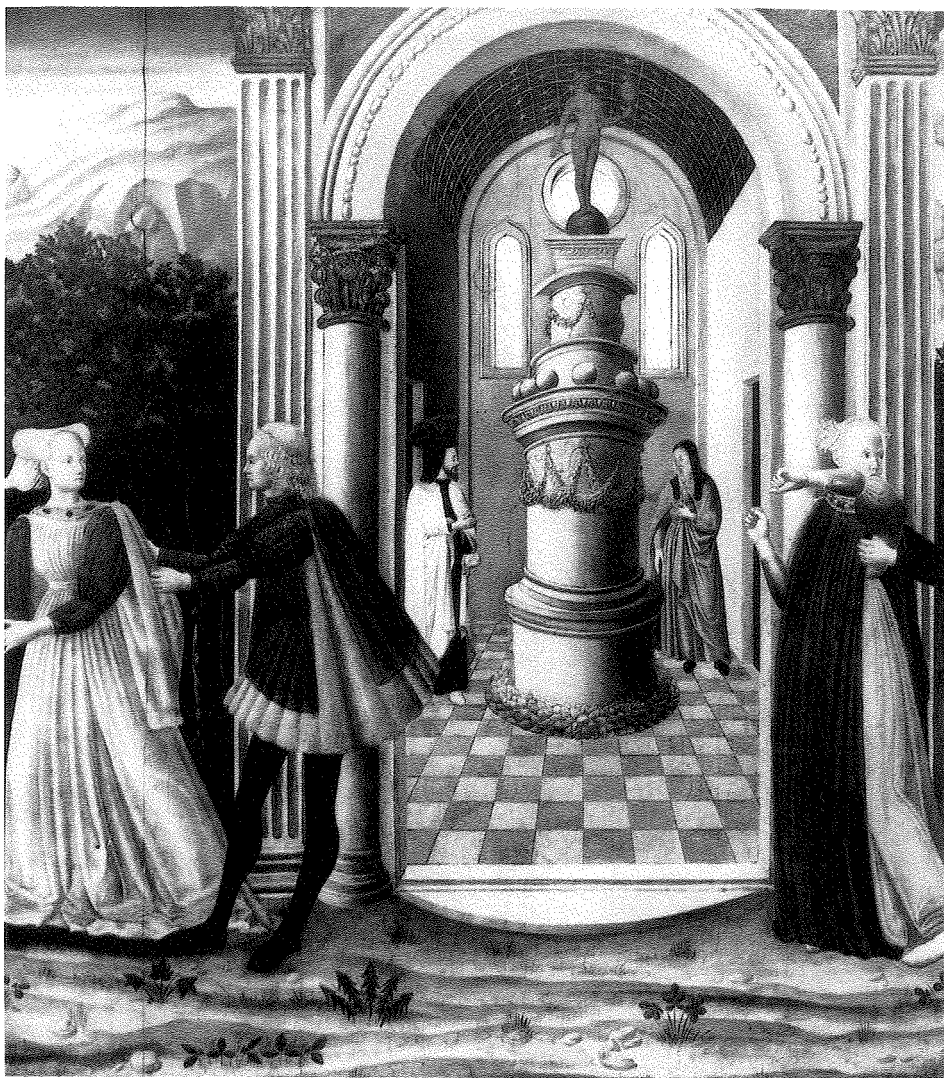
È questo il caso di una delle illustrazioni che si trovano nella “Historia Destructionis Troiae” conservate presso la Biblioteca Nazionale de Madrid (fig. 8). Mentre sull’estremità destra della pagina, Elena sta per essere imbarcata *manu militari* sulla nave che la sta aspettando, al centro, la statua di Venere sembra animarsi in un ultimo movimento di resistenza, quando uno degli assalitori è già sul punto a caricarsela sulla schiena per portarla verso la nave. Si assiste in altre parole alla scena di un doppio rapimento, quello di Elena e quello dell’idolo. Nulla dice il testo circa il significato di questo doppio narrativo e ci si potrebbe limitare qui a vedere il semplice capriccio di un abile illustratore, capace di aggiungere al testo, per il tramite dell’immagine, più colore e più movimento alla scena.

Sarebbe senza dubbio errato attribuire al Cavalier Marino un’erudizione iconografica che avrebbe potuto far sì che gli fossero familiari gli sviluppi di un tal motivo, ma è senz’altro lecito considerarlo informato dell’importanza del topos e della statua animata nella tradizione del contro-mito di Elena, ed è perciò quella la tradizione che si lega in filigrana ai suoi madrigali.

È significativo, nel presente contesto, considerare come le rappresentazioni cinquecentesche del “Ratto di Elena” già contengano in nuce, a livello iconografico e – ciò che è ancor più importante – anche a livello della retorica della rappresentazione, degli elementi che emergeranno poi nella “Galleria”.

Il più importante esempio in questo contesto è il grande dipinto in cui il Ratto di Elena” è raffigurato e che si deve al pennello di Maarten Van Heemskerck, datato 1535 (fig. 9, 10). Impossibile analizzare in tutti i dettagli questa

complicatissima composizione.³⁰ Ci limiteremo a dire che risente di un paradigma cumulativo, lo stesso che governava in quello stesso periodo la formazione delle *Wunderkammern*³¹ e che porterà, tempo dopo, alla formazione delle tassonomie più o meno di fantasia, come nel caso della "Galleria" di Marino. Al centro di questa composizione, la scena del rapimento. Il corteo si dirige verso destra dove, nel porto, sono in attesa le navi all'ancora che trasporteranno verso Ilio non solo la splendida figlia di Zeus e di Leda ma anche dei tesori. Tra questi tesori, collocata in primo piano sotto gli occhi stessi dello spettatore, c'è una grande statua di bronzo dorato e levigato. La sua posizione in seno



7. Maestro delle Storie di Elena, *Il ratto di Elena*, particolare, Baltimora, Walters Art Gallery

constituta ab ipius finibz modico fletu distaret nec mora equi paratur
 2 comites 2 Elena cu suis comitibz i regio apparatu equos ascendens

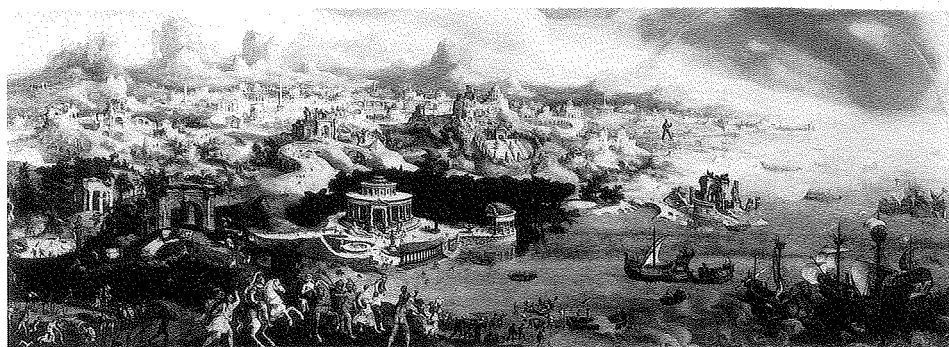


8. *Il ratto di Elena*, in *Historia Destructionis Troiae*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17805, fol. 43

alla scenografia del quadro segnala che si tratta di un particolare di “rilievo”, di un particolare che lo spettatore non può non vedere, che deve per forza andare a osservare da vicino. Si tratta, come voleva la tradizione, di una statua di Venere, qui raffigurata semi distesa, con la mela d'oro in mano. Ma il paragone che si instaura con la bella Elena è fin troppo evidente per poter sfuggire a qualcuno. Ad eccezione del materiale con cui la statua rubata è fabbricata (bronzo dorato e non marmo), quasi tutti gli altri elementi che faranno più tardi la loro comparsa nella formulazione poetica di Marino sono già all'opera. Rinuncio a tracciarne qui un elenco per approfondire il linguaggio specifico sfruttato dal pittore nel dialogo che egli imposta tra donna e statua.

Il primo elemento di questo dialogo si pone al livello dell'allusione intradiegetica: la “statua” di Venere (però sarebbe meglio ricorrere qui a espressioni diverse come “agalma” o “simulacrum”), con la mela in mano, è un accenno analettico al concorso di bellezza che fu all'origine della guerra di Troia e al prezzo simbolico assegnato da Paride alla più bella tra tutte le dee. Così, questa statua di bronzo dorato diventa un simulacro d'un ordine assolutamente speciale dal momento che rappresenta, in tutto il suo splendore, la più bella tra tutte le abitanti dell'Olimpo. Quanto a Elena, si tratta della più bella abitante della terra. L'una di carne, l'altra di bronzo, esse sono imparentate dalla loro stessa bellezza e si ritrovano trascinate in un gioco di corrispondenze che lo spettatore è invitato a scoprire. La corrispondenza più acuta di tutte è probabilmente quella che tematizza, suggerisce, vela (e svela) il desiderio.

Nella descrizione che di Elena fa Guido delle Colonne e che è, come si è già detto più volte, a fondamento del quadro di Heemskerck,³² le metafore della



9. Maerten van Heemskerck, *Paesaggio con il ratto di Elena*, 1535-1536, olio su tela, 147,4 x 383,8 cm, Baltimore, Walters Art Gallery

10. Maerten van Heemskerck, *Paesaggio con il ratto di Elena*, particolare

bianchezza (*frons lactea et niuosa*, ecc.) e quella dello splendore (*crinium aureorum cumulus*) si intrecciano. Esiste anche un brano in cui il bronzo viene citato e, se ne deduce, soprattutto per le sue caratteristiche proprie e per la durezza, la fermezza. Si tratta del punto in cui Guido dalla descrizione del corpo visibile passa alla descrizione del corpo “immaginabile”, cioè alla descrizione del corpo nudo di Elena. È in questo punto che l'autore evoca i seni della bella Elena, che, come si può indovinare, sono “come due frutti di bronzo” (*duo poma surgencia aeris natura*)³³, per chiosare subito dopo su questa metafora nuova e temeraria:

"Infine, contemplando la sua alta statura armoniosa egli riflette e comprende che le parti del suo corpo che ne sono celate sono di una bellezza ancora più grande, quindi riflette e osserva che la natura in nulla si è sbagliata quando ne ha messo in forme il suo apparire".

*"Et demum staturam eius eque proceritatis attendens prestanciori forma putat et concipit esse membra latencia, dum uere putet et patenter inspiciat in eius compositione persone naturam in aliquo nullatenus delirasse".*³⁴

La ripresa operata da Heemskerck è di un'ingegnosità del tutto manierista. Secondo la leggenda, "il frutto della discordia" era una mela, non certo di bronzo bensì d'oro. Dandole, nella rappresentazione, la materialità, che in altre parole è la materialità indifferenziata della statua nella sua interezza, l'artista opera uno scivolamento in cui l'allusione analettica (prima funzione di questo frutto) cede il passo a una seconda e forse più importante funzione, cioè alle allusioni suscitate dal rapporto di similitudine tra la mela e i seni, similitudine manipolata con una innegabile abilità. Il frutto è messo in evidenza dall'artista ed è percepito dallo spettatore come un vero e proprio trofeo, come un segno che deve essere colto, cioè interpretato in tutta la sua complessità; i seni sono – nello spirito del "decorum" e della "convenientia" – celati per metà. Vi è qui un gioco sottile, in cui la nudità si mostra e al medesimo tempo si nasconde. Si cela sufficientemente perché lo spettatore possa percepire la forma perfetta del torace di Elena, e non sufficientemente perché egli possa apprezzare il gioco poetico delle comparazioni erotiche.

Ma è soprattutto opportuno sottolineare il fatto che tutto ciò si produce in Heemskerck in nome di un "paragone" tra Elena e Venere, che viene messo in atto per mezzo di "transfert", cioè per il tramite di ingegnose trasmutazioni manieristiche, giacché nel gioco proposto dall'immagine colei che è immortale svela ciò che colei che è mortale mantiene velato.

Ignoro se Marino avesse potuto avere conoscenza diretta di quel quadro e sono propenso a ritenere di no. Di più: se posto in questo modo, l'interrogativo mi appare piuttosto ingannevole, giacché più importante dei rapporti diretti mi sembra essere la preesistenza di un'espressione iconografica; oppure, se proprio si vuole, la preesistenza di una comune matrice stilistica delle antitesi iconografiche e pittoriche, che trova espressione figurativa nel quadro di Heemskerck e l'espressione letteraria la più compiuta nel testo di Marino.

NOTE

¹ S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1957; MATTHIAS WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17 Jahrhunderts zu Antwerpen*, Colonia, 1957. Si veda anche: THEODOR VON FRIMMEL, *Gemalte Galerien*, Berlino, 1896; URSULA ALICE HÄRTING, *Studien zur Kabinettmalerei des Frans Francken II, 1581-1642*, Hildesheim /Zurigo /New York, 1983, specialmente p. 143 e sg.; ZIRKA ZAREMBA FILIPEZAK, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987; M. DÍAZ PADRÓN/ M. ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, (catalogo di mostra), Madrid, Prado, 1992; ELISABETH ALICE HONIG, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven /Londra,

1998, p. 170-212 e VICTOR I. STOICHITA, *L'Invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nelle pittura europea* (1993), Milano, 1998, p. 110-151.

² Vedasi: GERALD ACKERMAN, "Gianbattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory", *Art Bulletin*, 43 (1961), pp. 326-336 e MARIANNE ALBRECHT-BOTT, *Die Bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos Galleria*, Wiesbaden, 1976.

³ Per tutta la questione riguardante la prima edizione si veda la "nota al testo e al commento" di Mario Pieri, nella da lui curata edizione di Giovanni Batista Marino, *La Galleria*, tomo I, Padova, 1979, pp. XLVII-LIV.

⁴ *Pictures within Pictures* (catalogo di mostra) Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut), 1949, n° 22; Speth-Holterhoff, 1957, p. 98-104; Winner, 1957, p. 35-40; J.S. Held, "Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Patron and His Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, p. 53-84 (ripubblicato con un'appendice inedito in: J.S. Held, *Rubens and His Circle*, Princeton, 1982, p. 35-64); J. De Co, "Nog Cornelis Van der Geest. Een tekening uit zijn verzameling, thans in het Museum Mayer van den Bergh", *Antwerpen*, V (1959), p. 196-199; N. De Poorter, "Willem van Haecht. De Kunstkamer van Cornelis Van der Geest", *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, IX (1971), n° 16; François Baudoin, *P.P. Rubens*, Anversa, 1977, p. 283-301; Filipczak, 1987, p. 47 e ss.; Stoichita, 1998, p. 139-151.

⁵ Si veda, in generale, Lars O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (= Stockholm Studies in History of Art, 26), Stoccolma, 1974 y L. Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, 1982; Katharina Barbara Lepper, *Der "Paragone". Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350-1480*, Bonn, 1987 e il Catalogo de la mostra *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, a cura di Ekkehard Mai, Krut Wettengl ed Andreas Büttner, Monaco di Baviera / Colonia, 2002.

⁶ "posteriorum corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expresit. Ut et terga quemadmodum pectus videas : Bartholomaei Facii de viris illustribus liber.. (1456). Si veda: Michael Baxandall, "Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De viris illustribus*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), p. 90-107 (qui p. 103).

⁷ GIOVANNI BATISTA MARINO, *La Galleria*, a cura di Matrio Pieri, tomo I, Padova, 1979, p. 3.

⁸ MARINO, 1979, tomo I, p. 280.

⁹ ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italiensichen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg / Berlino/ Zurigo, 1967.

¹⁰ *Philostratus, Images / Callistratus, Descriptions*, a cura di Arthur Fairbanks, Cambridge Mass./ Londra, 1979, specialmente, p. 377-423.

¹¹ ELIZABETH CROPPER / CHARLES DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996, p. 32 ss. e 79-82. Si veda anche RUDOLF PREIMESBERGER, *Liebe zu Skulptur und Malerei, Vincenzo Giustiniani (1564-1637): Ein Sammler und seine Sammlung*, nel Catalogo de la mostra *Wettstreit der Künste*, Monaco di Baviera, 2002, p. 99-109.

¹² Un'eccellente vista di insieme del problema ci dà HANS KÖRNER, "Der fünfte Brüder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert", in: *Artibus et Historiae*, 42 (2000), p. 165-196.

¹³ LUCIA BOSSI, *Agalmophilie*, in: Théo-Antoine Hermanès / Hans-Christoph von Imhoff / Monique Veillon, *L'Amour de l'Art. Hommage à Paolo Cadorin*, Milano, 1999, pp. 82-87. Per un contesto più largo: M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, 1992 e B. HINZ, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Monaco di Baviera, 1998.

¹⁴ MARINO, 1979, tomo I, p. 281.

¹⁵ SCHULZ-BUSCHHAUS, p. 210 e ss. Per un contesto più largo: A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, 1975.

¹⁶ GIAN PIETRO BELLORI, *Idea*, in: Gian Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, 1976, p. 24 ss. Si vedano anche i nostri contributi: "A propos d'une parenthèse de Bellori: Hélène et l'Eidolon", *Revue de l'Art*, 1988, pp. 61-63 e *Helena von Troja und Ihre Doppelgängerin*, in: A. Nova / Anna Schreurs (a cura di), Benvenuto Cellini, Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Colonia, 2003, pp. 349-376.

¹⁷ CICERO, *De inventione*, II, II, 1-3. Sulla fortuna di questo tema si veda: PASQUALE SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nelle letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, 1997 e François Leclercle, *La Chimère de Zeuxis*, Tubinga, 1987.

¹⁸ Si veda E. CAMESASCA (a cura di), *Raffaello. Gli scritti*, Milano, 1994, p. 166. Per i problemi filologici collegati all'autenticità o meno di questa lettera: JOHN SHEARMAN, "Castiglione's Portrait of Raphael", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVIII (1994), p. 69-97. Per la fortuna del detto: Matthias Winner, "...una certa idea. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zei-

chnung", in: Matthias Winner (a cura di), *Der Künstler über sich selbst*, Weinheim, 1992, p. 511-551; O. BÄTSCHMANN, "Giovanni Pietro Bellori's Bildbeschreibungen", in: G. Boehm / H. Pfothenhauer (a cura di), *Beschreibungs-kunst - Kunstbeschreibung*, Monaco di Baviera, 1995, pp. 279-311 e ELISABETH CROPPER, "L'Idea di Bellori", in: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, tomo I, Roma 2000, pp. 81-86.

¹⁹ ERWIN PANOFKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlino, 1993, p. 63, trad. it. a cura di Edmondo Cione, Firenze, 1975, p. 84.

²⁰ MARINO, 1979, tomo I, p. 281.

²¹ Particolari in SCHULZ-BUSCHHAUS, 1967, pp. 218-222.

²² APUD SCHULZ-BUSCHHAUS, 1969, p. 221.

²³ Attingiamo qui a nostro saggio "Helena von Troja und ihre Doppelgängerin".

²⁴ J. VÜRTHEIM, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, Leida, 1919; G. DEVEREUX, *Tragédie et Poésie Grecques. Etudes Ethnopsychanalytiques*, Parigi, 1975, pp. 179-182; K. BASSI, "Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus", *Arethusa*, 26 (1993), pp. 51-75; N. AUSTIN, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca/Londra, 1994, spec. pp. 90-117; G. BAUDY, "Blindheit und Wahsinn. Das Kultbild im poetologischen Diskurs der Antike: Stesichoros und die homersiche Helena", in: G. von Graevenitz / St. Rieger / F. Thürlmann (a cura di), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübinga, 2001, pp. 31-57.

²⁵ Particolari in: JEAN-PIERRE VERNANT, *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, Parigi, 1965, p. 251-264; JEAN-PIERRE VERNANT, *Religions, histoires, raisons*, Parigi, 1979, pp. 105-137; JEAN-PIERRE VERNANT, "De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence", in: *Rencontres de l'Ecole du Louvre. Image et signification*, Parigi, 1983, pp. 25-37; JEAN-PIERRE VERNANT, "Psyché: Simulacre du corps ou image du divin", *Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, 44 (1991), pp. 223-230. Si veda anche: S. SAÏD, "Eidolon. Du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot", in *Rencontres de l'Ecole du Louvre. L'Idolâtrie*, Parigi, 1990, pp. 11-67.

²⁶ Euripide, *Elena*, a cura di Massimo Fusillo, Milano, 1999. Si veda anche: RICHARD KANNICHT, *Euripides Helena*, due tomi, Heidelberg, 1969. Per un contesto più largo: M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (Firenze, 1998), pp. 31-58. Per i problemi iconografici: LILLY B. GHALI-KAHIL, *Les Enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, due tomi, Parigi, 1955 e la stessa, "Hélène", in: LIMC IV (Zurigo / Monaco di Baviera 1998, coll. 498-563. Interessanti commentari di fonti in: J.-L. BACKÈS, *Le Mythe d'Hélène*, Parigi, 1984 ed in: Barbara Cassin, *Voir Hélène en toute femme*, Parigi, 2000, spec. pp. 114-137. Cassin vede la "tragicommedia" di Euripide come una drammatizzazione della eulogia sofista di Gorgias. Si veda: GORGAS VON LEONTINOI, *Reden, Fragmente und Testimonien*, a cura di Th. Buchheim, Amburgo, 1989, pp. 3-17 e 159-173.

²⁷ Euripide, *Elena*, a cura di Massimo Fusillo, Milano, 1999, p. 97-99.

²⁸ HUGO BUCHTHAL, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, Londra / Leida, 1971.

²⁹ E.S. KING, "The Legend of Paris and Helen", *The Journal of the Walters Art Gallery*, II (1939), pp. 55-72.

³⁰ Per dei particolari, si veda: ILJA VELDMAN, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam-Maarsen, 1977; R. GROSSHANS, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin, 1980, pp. 116-119; M. DEMUS-QUATEMBER, "Ricordo di Roma. Mirabilia Urbis Romae und Miracula Mundi auf einem Gemälde von Martin van Heemskerck", *Römische Historische Mitteilungen*, 25 (1983), pp. 203-223; *Fiamminghi a Roma. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, 1508-1608*, catalogo della mostra, Roma/Bruxelles, 1995, pp. 216-218; M. STRITT, "Elena di Roma. Il paesaggio fantastico di van Heemskerck", *FMR*, 137 (2000), pp. 114-128.

³¹ ADALGISA LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, 1998; H. BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlino, 1993.

³² VELDMAN, 1977; GROSSHANS, 1980, p. 119; LEONARD BARKAN, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven / Londra, 1999) pp. 179-189.

³³ GUIDO DE COLUMNIS, *Historia Destructionis Troiae*, a cura di N.E. Griffin, Cambridge, Mass., 1936, f. 38v (p. 71).

³⁴ GUIDO DE COLUMNIS, 1936, f. 39r (S. 73).

