ATTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

GENOVA UNIVERSITY PRESS

I diversi fuochi della letteratura barocca

Ricerche in corso

RICERCA

Il volume raccoglie i contributi presentati nel corso di un convegno genovese ideato da Franco Vazzoler per sollecitare nuova attenzione, nuove riflessioni e nuovi progetti intorno ad alcune delle sue passioni dominanti: il teatro, l'arte e la letteratura del Seicento.
Le voci degli intervenuti hanno animato i «diversi fuochi della letteratura barocca» genovese e nazionale, con temi e argomenti che muovono dal comico-giocoso al politico-satirico, intrecciando pittura, scena, mito e romanzo ed evocando nomi come quelli di Giovan Battista Marino e Giovan Battista Andreini, Francesco Fulvio Frugoni, Anton Giulio Brignole Sale, Giovanni Vincenzo Imperiale, Luca Assarino e Maiolino Bisaccioni.
Nello spirito della parola agìta, tanto amata da Franco Vazzoler, chiude il volume un omaggio del Pubblico Dormitorio Massuero & figli. La pubblicazione degli atti del convegno vuole dunque essere un segno della viva gratitudine di allievi e colleghi.

ISBN-13: 978-88-97752-88-2

€ 20,00

In copertina: Gio. Benedetto Castiglione,
L'uscita degli animali dall'arca, particolare,
Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.

I diversi fuochi della letteratura barocca

DE FERRARI GENOVA UNIVERSITY PRESS

Genova University Press
Collana ***Atti***

Il presente volume raccoglie i contributi pensati e presentati per il convegno di studi *I diversi fuochi della letteratura barocca: ricerche in corso* che ha rappresentato il momento conclusivo del Progetto di Ricerca di Ateneo *Nuove linee critiche sul barocco letterario genovese. Approfondimenti ed edizioni dei testi* (2013-2015) coordinato da Franco Vazzoler. Il gruppo di ricerca, che ha organizzato insieme a Vazzoler il convegno, era formato da: Quinto Marini, Alberto Beniscelli, Giorgio Bertone, Simona Morando, Luca Beltrami, Veronica Pesce e da Giordano Rodda, Emanuela Chichiriccò, Andrea Lanzola, Alessandro Ottaviani, Matteo Navone, Carla Bianchi.

I DIVERSI FUOCHI DELLA LETTERATURA BAROCCA: RICERCHE IN CORSO

Atti del convegno di studi
Genova, 29-30 ottobre 2015

a cura di
Luca Beltrami, Emanuela Chichiriccò, Simona Morando

DE FERRARI

GENOVA UNIVERSITY PRESS

GENOVA UNIVERSITY PRESS

È IL MARCHIO DI UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

EDITO DA DE FERRARI

Questo volume è stato sottoposto alla revisione di un comitato scientifico formato dai curatori e da Alberto Beniscelli ed è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS)

Grafica e impaginazione: Elena Menichini

DE FERRARI

Realizzazione editoriale, 2017 - De Ferrari Comunicazione S.r.l.
Via D'Annunzio, 2/3 - 16121 Genova
Tel. 010 5956111 - 010 587682 - 010 460020
Fax 010 0986823 - cell. 348 7654815
info@deferrarieditore.it

L'editore rimane a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate. I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Sommario

Alberto Beniscelli
Premessa 7

Myriam Chiarla
La poesia comico-giocosa nel Seicento italiano: uno sguardo panoramico e un'ipotesi di ricerca 11

Mauro Sarnelli
Alcina nel mondo delle heroides*. Prolegomeni di lettura* 21

Matteo Navone
Il Misogallo *di Vittorio Alfieri e la satira secentesca* 49

Luca Beltrami
Tra «muta lingua» e «cor loquace»: echi neoplatonici nell'Accademia dei Mutoli di Genova 63

Francesco Sberlati
Da Genova ad Algeri. Dinamiche narrative nella Nave *di Maiolino Bisaccioni* 80

Giordano Rodda
«Pria di sguinzagliar' il cane». Aspetti dell'intertestualità nel Cane di Diogene *di Francesco Fulvio Frugoni* 113

Veronica Pesce
Quali ritratti per la Galeria*?* 127

Su Giovan Battista Andreini

Fabrizio Fiaschini
*Una lettura libertina dell'*Adamo *di Giovan Battista Andreini* 143

Emanuela Chichiriccò
«Punto non m'è discaro l'andare colà a provar mia fortuna». Giovan Battista Andreini comico per la corte di Francia 159

Su Anton Giulio Brignole Sale

Carla Bianchi
Per l'edizione digitale del Teatro *di Anton Giulio Brignole Sale* 183

Quinto Marini
Per una nuova edizione delle Instabilità dell'ingegno *di Anton Giulio Brignole Sale* 188

Su Luca Assarino

Lauro Magnani
Luca Assarino, "sensi" e "stupore": lo sguardo di un esperto d'arte seicentesco 215

Simona Morando
Luca Assarino, tra Genova e la modernità, verso i Raguagli di Cipro 231

Pubblico Dormitorio Massuero & figli
Il primo che mangiò. Per Franco Vazzoler 251

Lauro Magnani

Luca Assarino, "sensi" e "stupore": lo sguardo di un esperto d'arte seicentesco

La splendida descrizione belloriana del dipinto raffigurante *Diana e la gara delle sue ninfe*, di Domenichino,[1] mostra come la riuscita e l'efficacia dell'*ekfrasis* derivino, al là della qualità dell'espressione letteraria, dall'esattezza, dalla precisione propria di un esperto d'arte, dall'esperienza del biografo e del trattatista della figurazione: si supera in questo modo quell'aspetto retorico e di forma bloccata spesso ricorrente nella modalità con cui il letterato utilizza gli strumenti del linguaggio nel confronto dell'arte sorella, giocando intorno alla consueta vicenda dell'*ut pictura*.

Prima della "riproducibilità" tecnica dell'opera d'arte dell'epoca contemporanea, la descrizione, liberata dall'esercizio stilistico, mostra tutta la sua concreta necessità nel tentativo di comunicazione a distanza di un soggetto figurato, ovviando alla non presenza di questo; necessità reale anche quando la presenza fosse surrogata da un disegno, o da un'incisone che, pur aiutando a ricostruire la struttura figurativa del soggetto, non fornisce informazioni circa il fondamentale aspetto cromatico: è giustificata quindi pienamente la insistita tradizione intermediale dal momento in cui non esisteva o esisteva solo parzialmente una alternativa trans modale in analogia, come l'attuale rapporto fotografia / immagine dipinta, o cinema / immagine dipinta e infine immagine dipinta / riproduzione digitale con tutte le sue applicazioni. Assistiamo così alle fortune di una tradizione verbale nata attorno all'immagine, che si fa processo critico e capacità di analisi, interpretazione, contestualizzazione del soggetto, fino all'efficacia di un circuito di parole che ricreano e interpretano criticamente il soggetto, ricostruendo, da ultimo con l'esuberanza del linguaggio longhiano, un parlante avatar del dipinto esaminato.

La descrizione che esula dalla trattatistica e, più recentemente, dalla critica, difficilmente può offrire per lo storico dell'arte motivi di specifico interesse al di là di quello documentario: la citazione letteraria può fornire utili elementi per la costruzione della fortuna dell'artista, l'inserimento della citazione del dipinto in un catalogo poetico può valere in funzione della ricostruzione di committenze e collezioni, o può offrire significativi spunti per una interpretazione iconografica.

Seppur un po' apoditticamente credo si possa dire che quasi sempre solo il letterato-critico, da Vasari a Bellori appunto, o comunque il letterato-esperto d'arte sappia aggiungere, con il *medium* del linguaggio, informazioni utili alla comprensione della rappresentazione pittorica: è da verificare insomma se l'intervento del letterato, al di là di geniali intuizioni di sensibilità emotiva e di percezione, suggerisca elementi aggiuntivi alla lettura dell'opera da parte dello storico dell'arte anche quando riesce ad andare al di là di espressioni retoriche e celebrative.

Lavorando alle introduzioni dei testi di alcuni miei allievi − da ultimi il volume di Giacomo Montanari *Libri, dipinti statue*, [2] e la monografia di Anna Manzitti su *Borzone*[3] − tutti comunque impegnati nel rapporto pittura - scrittura, ho avuto modo, così come nel nostro comune recente lavoro sulla cultura libertina,[4] di tornare sull'argomento. Nella lettura dell'opera di Castiglione in adesione a testi letterari-filosofici, come quelli di Mascardi, di Marino, di Gelli, si è sottolineato il nesso significativo tra fonti letterarie e loro tradizione, testi letterari storici o filosofici coevi da un lato e scelte del committente e dell'artista dall'altro.[5] D'altro canto, nel caso di Borzone così come in quello del Grechetto, il ruolo della mediazione del letterato nella valutazione dell'artista, nella sua fortuna critica, sembra da indagare soprattutto nella vena più profonda, cioè nell'aspetto di comprensione e di approccio all'opera laddove la testimonianza diretta offerta dal comunicatore coevo riesce a emergere dalle pastoie di una ripetuta formula retorica.

È proprio in questo senso che da tempo ho subito la fascinazione di una figura come Luca Assarino, sulla base di un prezioso spunto offertomi da Franco Vazzoler.

Con Franco Vazzoler ci si era riproposti di studiare aspetti di quel contesto arte/letteratura, forse già a partire dall'esperienza comune del Convegno savonese dedicato a Chiabrera nel 1988 *L'altro fuoco del barocco italiano*,[6] vissuta con Franco Croce e con gli altri amici italianisti. L'indicazione del collega, nei colloqui che seguirono, andava a sottolineare proprio il ruolo di Assarino. Nel 1994 Vazzoler pubblicò sulla nostra rivista «Studi di storia delle arti» il saggio '*anche dagli scogli nascon pennelli ...*': *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento*.[7]

Emergeva l'attenzione del letterato verso artisti appunto come Paggi, Borzone e Fiasella nella *Stratonica*, Orazio De Ferrari e ancora Borzone, Sarzana, Gio Battista Monti nei *Ragguagli di Cipro*, o all'intera scuola di Genova nel *Capriccio poetico* di Camillo Filippi che allora Vazzoler sospettava essere Assarino stesso. Vazzoler già sottolineava l'attenzione acuta di Assarino, per Borzone nelle *Lettere*, nei *Zampilli di Ippocrene* e nelle dediche degli *Argomenti*

dei *Giuochi di Fortuna* del 1655 per i Castiglione − Gio Benedetto e Salvatore −, per Gio Andrea De Ferrari, per Giovanni Battista Carlone e per Giovanni Howart. Vazzoler aveva dato una lettura completa della qualità dell'intervento dell'Assarino e della sua capacità di rapportarsi con gli artisti della scuola genovese: d'altro canto, negli anni della scoperta e della rivalutazione della grande decorazione barocca genovese, si tendeva a considerare il gusto dell'Assarino valutandolo in relazione alla mancata citazione da parte sua dei nuovi talenti emergenti della generazione barocca, Valerio Castello e Domenico Piola. Forse questo, in un momento di celebrazione del pieno barocco genovese, aveva spinto a considerare l'aggiornamento del letterato intenditore in ragione dell'attenzione da lui prestata a "singoli pittori" e le assenze nel panorama dell'Assarino come sintomo di una mancata sensibilità verso un nuovo gusto che cominciava a mostrarsi. Nel considerare gli spunti critici di Assarino si privilegiò quindi l'utilizzo della fonte letteraria in senso contenutistico - iconografico, piuttosto che come chiave per leggere una aggiornata e sensibile modalità di accostamento al dipinto. Assarino nasce nel 1602, Orazio De Ferrari nel 1606, Gio Andrea De Ferrari nel 1598, Borzone nel 1590, Castiglione nel 1609. Difficile che Assarino potesse parlare di artisti nati nel 1624 e nel 1627, come Valerio e Domenico, che stavano dando le prime prove in quegli anni e su una linea nuova non necessariamente consolidata.

Credo che la genialità dell'Assarino stia nella sua capacità di esporre la modalità di lettura delle opere che più lo coinvolgono, quelle di Castiglione e di Borzone, viste da un intellettuale coevo, un "esperto" che si pone il problema di analizzare l'efficacia di quelle immagini, lavorando sul tema del rapporto opera d'arte osservatore. Si tratta di due artisti protagonisti dell'ambiente intellettuale frequentato da Assarino, pittori costruiti con una precisa strategia di marketing culturale: Castiglione pittore − filosofo e Borzone pittore − letterato sono personaggi generati all'interno di un ambiente culturale raffinato e avvertito che cerca un surplus rispetto alla figura tradizionale dell'artista, caricando il personaggio e la sua opera di valenze altre, interculturali e intermediali.

Nel caso di Borzone, possiamo agevolmente scorrere le reazioni coeve alla sua opera, utilizzando le fonti letterarie che ampiamente di lui si interessano e che Anna Manzitti ha catalogato nel suo volume, dal Cavalli, al Giustiniani, al Morando, al Peri, dalle espressioni poetiche, alle lettere, alle dediche:[8] quasi tutto, comprese le stesse poesie e lettere di Borzone, appare però retorica e banale occasione di sfoggio erudito e di reciproca celebrazione. Tra tanti emerge e si distacca Assarino.

Si possono osservare le tele di Borzone utilizzando brani tratti in particolare dalle *Diverse Lettere*, qui nell'edizione del 1639 e dagli *Zampilli d'Hippocrene*

del 1642. Sono gli occhi del letterato a guidarci "in diretta" sulle opere di Borzone e fra i suoi personaggi e a suggerirci il significato di una modalità espressiva. Le sue parole sono capaci di esprimere perfettamente come può darsi un approccio coerente a quelle raffigurazioni, così come lo sono, lo vedremo, per Castiglione nell'indicarci il trascorrere delle pupille sui particolari. La scoperta sensibilità − rarissima − di Assarino per il fare artistico, la problematicità con la quale pone il suo linguaggio a servizio di quello artistico, non per sostituirlo in una gara, ma per capire e spiegare, gli permettono di entrare nel mondo del pittore e nell'ambiguità della pittura, con lucidità sconcertante: è il *pathos*, il coinvolgimento patetico la chiave di lettura dell'opera del Borzone che il letterato ci offre:

> voi […] hora effeminando gli animi colle morbidezze d'un corpo […] hora raccapriciando i sensi colla fierezza d'uno spettacolo […] destate à vostro senno ne' cuori de' circostanti affetti di gusto, di miserie, di compassione, e di sdegno.[9]

Borzone, dichiara Assarino, con le sue invenzioni che stupiscono, assoggetta «le potenze di più speculativi cervelli». Sembra di seguire le moderne teorie di un'immagine agente; stare tra i dipinti dell'artista può portare a soggiacere «a sì fatte commozioni»; i «naufragi della mente» ammaliata dalle immagini di Borzone portano il riguardante a «una specie di follia», per cui «hoggi me ne sono uscito stimolato dall'amore, domani infuriato dall'odio, l'altro lacerato dall'ambitione, e l'altro oppresso dalla malinconia».[10] Non solo l'osservatore è chiamato dall'artista a compatire, ma i personaggi stessi sono richiamati «dall'altra vita a patir di nuovo». E tutto si dà all'interno di quello spazio virtuale creato dall'artista: «l'angusto confine d'un quadrangolo filato», confine in realtà violato dallo spettatore che si sente interpellato dai personaggi, entra nello spazio della rappresentazione, esercita la sua compassione, aspetta di essere chiamato a partecipare a quell'osservato spettacolo. È il caso del *Belisario cieco*, oggi a Chatsworth, visto nello studio di Borzone (fig. 1), «stetti gran pezza osservando se avvedutosi della compassione ch'io gli avea si fusse voltato a me a dimandarmi la mendicata elemosina […]. E pensai finalmente ch'ei non mi chiedeva perché sendo cieco non gli era possibile il vedere effigiato nel mio volto il desiderio ch'avea di compiacer la sua dimanda».[11] Stupisce quasi di non essere visto dai protagonisti, come il cavaliere che osserva il Belisario cieco, protetto dall'armatura contro gli strali di un *pathos* che invece travolge, evidentemente, la sensibilità di un pubblico colto come il letterato genovese e lo porta a constatare la precarietà del destino umano, in cui «non v'è fermezza alcuna». Il naturale di Borzone si fa convincente e coinvolgente teatro, «spazio vero, agibile», come notava Pesenti,[12] ma non nella realtà della scena calcata dagli attori, quanto piuttosto nella virtualità dell'immagine.

Una lucidissima teorizzazione della virtualità nasce dalla penna di Assarino, stimolata dagli "inganni" di Borzone. Analizza così la «felice vertigine» che inganna il cervello e fa credere tridimensionale il bidimensionale, «che in una superficie piana, sono corpi rilevanti»,[13] e che spinge ad attendere ad un dialogo con quei fantasmi che l'osservatore stesso, soggiacendo all'inganno dell'artista, rende vivi fino a sostituire, dialogando con loro, la mancanza del dialogo desiderato con i personaggi reali, «aspettiamo da quegli occhi, da quella bocca, quegli sguardi, e parole che non possiamo haver dall'Originale».[14] Gli affetti sono quindi coinvolti dalla visione, ma anche i sensi e lo spazio: in quei «quattro palmi di tela» finiamo per essere sedotti dalla *mimesis* del pittore, i nostri pensieri alla vista di «una selva dipinta» si ricreano gustando l'ombra «di quegli alberi, in cui solo verdeggia la finzione»[15] e crediamo di sentire un ruscello, gli uccelli che cantano, il senso di sete come quello di frescura. Così vaga, lo spettatore, nel luogo illusivo del dipinto e crede di percorrere, spazi ampi «che stancherebbero ogni gran corridore». «Inganni agli occhi nostri» sono le opere degli artisti che seducono, «innocenti Magie» e «si cercano e si comprano» quali cose rare, proprio come le opere del Borzone, «tavole che producono huomini», «nuovi Mondi in cui si intrattenga la nostra hummanità». Con intuizioni così prossime alle considerazioni della neuroscienza sulla "risonanza" dell'immagine percepita, Assarino ricorda a questo proposito tra le "portentose pitture" del Borzone, gli "infortuni" di Belisario la cui contemplazione fa «malenconichir me stesso»,[16] i patimenti di Marsia scorticato il cui sangue veramente pare «inondi ad innaffiar la compassione di chi il rimira».[17] La domanda retorica del letterato riprende la considerazione che il Cardinal Paleotti faceva per sottolineare l'efficacia dell'immagine religiosa resa al "naturale" e "verisimile":[18] chi vedendo la tortura rappresentata potrà rimanere insensibile, e nel vedere e nel «por mente a quel coltelo piantato nella coscia del Semicapro, non gli paia d'udire i gridi e insieme a lui patire?»[19] Lo notava già Vazzoler questo insistito coinvolgimento emotivo,[20] potremmo parlare oggi di individuata qualità di immagine agente rilevata dall'empatia dell'appassionato spettatore, insieme capace di analizzare affetti ed effetti con la lucidità dell'osservazione oggettiva, quasi scientifica.

È il caso di Assarino che analizza l'opera di Grechetto rivolgendosi a lui nelle dediche dei *Giuochi di fortuna:*

> Quante volte, affissandosi le pupille degli spettatori nella morbidezza delle carni, nelle piegature de' panni, nella moltitudine di quell'erbe, nelle corteccie di que' tronchi, nel pelo di que' quadrupedi e nelle piume di quegli uccelli onde voi vi compiacete di formare il contenuto de' vostri quadri, perdute affatto sull'osservare con quale inimitabile diligenza avete espresso le vene,

> le cartilagini e le punte d'una foglia, l'asprezze ineguali d'una scorza d'albero, le morbidezze palpabili d'un pelo o d'una lana, i lumi cangianti d'una piuma […] rimangano astratte immobili e trasecolate.[21]

Catturata l'attenzione attraverso la mimetica rappresentazione, una fase successiva porta l'osservatore su un secondo livello di attività, una investigazione, questa, più compiutamente intellettuale:

> Qual più nobile passatempo […] di chiunque vanta aver buon gusto che quella di fargli vedere dentro il quadrangolo d'una vostra tela… che quell'invoglio di panni, quel mucchio d'armi, quella congerie d'arredi casalinghi, si distingua, si riordini, s'assesti, e si ponga à luogo?

Distinguere, ordinare, sistemare, classificare, la stimolazione visiva data da immagini di qualità pittorica alta (fig.2), "un piacere per l'occhio", sembra tradursi in una applicazione intellettuale: le parole scelte in sequenza richiamano i termini di una "ars memoriae"; un procedimento, che muove dalla vista «a stimolare la fantasia e suscitare pensieri».[22] La preziosa testimonianza coeva, ante 1655, permette di accostarci, oggi, ai termini della pittura di Castiglione così come veniva percepita nell'ambiente intellettuale.[23]

Allora torniamo proprio dalla proposta di Franco Vazzoler di considerare lo scritto del letterato genovese, i *Sensi d'Humiltà e di stupore havuti dal Sig. Luca Assarino al Cardinal Giulio Sacchetti e le Pitture di Guido Reni,* pubblicato a Bologna nel 1639 e a Genova nel 1646.[24] Lo scritto, esplicitamente già nel titolo nell'edizione bolognese, è rivolto al Cardinal Giulio Sacchetti, uno dei protagonisti della coeva attività di un moderno collezionismo: proprio l'inventario del 1639 elenca già circa settecento straordinari pezzi che i fratelli Sacchetti ordinarono dal 1649 nel palazzo acquistato in via Giulia. Il brano che vorrei considerare è una prova di come l'Assarino si ponga in quell'ambiente artistico raffinato, fatto di consuetudini tra artisti e mecenati («ebbi occasione di principiare amicizia con Guido Reni»).[25]

Il letterato descrive una visita nell'atelier dell'artista bolognese:

> […] Finalmente giunto a fissar gli occhi in Guido considerai la canitie del suo capo dentro le latebre del quale Iddio havea costituite le officine, ove si doveano fabbricare i modelli c'haveano à servire per eternar l'humanità. E ben vidi , che a ragione egli era tutto bianchezza, perché ove si vedeano nidifica tanti raggi, che animavan l'ombre della pittura, non era diritto , che si scorgesse altro, che albori.[26]

Al di là degli «abiti ufficiali dell'oratore di gala»,[27] sembra di intuire proprio una capacità critica che appare così rara, sotto la comune «enfasi»[28] che proprio al letterato genovese viene rimproverata. Quell'espressione descrittiva del Reni vecchio, «era tutto bianchezza», pare, in una inversione di tempi, un'intuizione longhiana. Si può instaurare così un botta e risposta tra Longhi che vedeva nell'ultimo Reni «digitazioni sempre più lievi […] vecchie larve in aria d'argento sotto agli angeli soffiati in rosa e biondo entro un polverio di paradiso, un anelito ad estasiarsi dove il corpo non è che un ricordo mormorato, un'impronta»[29] e Assarino che non vedeva «altro che albori» in quelle stanze dello studio

> tutt'intorno alle quali vedeansi cataste di quadri sotto sopra abbozzati e confusi come quei , che esendo stati riposti senz'ordine aveano ottenuta la confusione per legge […] Sembraimi le loro tele tante tende militari entrate nel campo della gloria a danni del tempo e dell'oblio […] tante bandiere tolte alla mortalità, tanti veli da coprir gli anni, tante fascie da stringere e legare i secoli.[30]

È l'esaltazione della maniera ultima di Reni, la più difficile: la definizione antica di "maniera chiara" recepita da Gnudi[31] individua la materia diafana e estenuata di alcuni ultimi capolavori, quasi una "maniera bianca" che trova riscontro nella ripetuta impressione di un biancore diffuso espressa da Assarino nello studio e tra le opere del vecchio artista.

A differenza dei tanti letterati coevi "oratori di gala" ho l'impressione che Assarino inauguri e ricerchi da una parte un linguaggio che ha i caratteri della critica artistica e che emerge spesso anche nell'enfasi celebrativa «io mi figurai un huomo impastato d'Apelle, un Angelo c'havesse per essenza la simmetria, un Dio che Divinizzasse nel disegno»[32] e, dall'altra, punti a sottolineare un coinvolgimento emotivo che riporta l'esperienza estetica come personale, in una dimensione dove il dipinto è potentemente agente:

> Mi voltai a mirar un'altra tela dentro il cui miracoloso quadrangolo, stava inchiodata una bellissima Fortuna [...]. Era questa figura così viva, ch'io non potei à meno di gridare, nello scoprir che si fece di una mia nemica si grande.[33] (fig. 3)

Nei *Sensi d'humiltà*, appaiono lucidamente perseguiti il giudizio e l'empatia in un uso maturo, come si notava inizialmente nel Bellori, della tecnica dell'*ekfrasis*. Una capacità descrittiva da intenditore si palesa nel confronto tra parole ed opera dinnanzi al Bacco e Arianna, commissionato a Reni e Albani per la Regina d'Inghilterra tramite il Cardinal Barberini che passò la commis-

sione al Cardinal Sacchetti, legato a Bologna tra 1637 e 1640. È in grado con la parola di analizzare i voluti contrasti nella stesura pittorica, l'addensarsi e il distendersi della pennellata tra tessiture materiche e campiture di levigata morbidezza:

> Miravasi in essa un'Arianna così vezzosamente lagrimosa, che'l pennello di Guido havea in quel volto fatto parer bella anche la disperazione. Havea costei per iscabello la ruvidezza d'un sasso sovra di cui mostrandosi quasi tutta nuda […] mentr'ella non poteva essere né più candida, nè più fedele.[34]

Lo scopo di Assarino è quello di fornire, nell'*ekfrasis*, accanto alla riconoscibile capacità critica il *surplus* di una interpretazione psicologica della rappresentazione alla quale però coopera la qualità individuata del colore:

> Stavanle d'avvante in piede Venere, e Bacco quasi parimente nudi, se non quanto l'allegro Dio havea intornolo svolazzo d'un manto rosso per mostrar, che già egli cominciava ad ardere tutto.[35]

Informazioni interessanti come tutta la descrizione offerta dall'Assarino del grande perduto dipinto con 19 figure di grandezza maggiore del naturale, che patì le drammatiche vicende della guerra civile inglese e non arrivò probabilmente mai in Inghilterra, mentre fu nelle raccolte di Enrichetta Maria fuggita in Francia nel 1647: passato in raccolta Particelli d'Hémery il dipinto scandalizzò, come già il Barberini anche i nuovi proprietari con le sue esplicite nudità, così ben intese da Assarino nella loro erotica eloquenza, fino a essere fatto a pezzi.[36] La copia parziale del dipinto conservata in Accademia di San Luca (fig. 4), la piccola copia di Montecitorio (fig.5) e, ancor più, il frammento di Arianna della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig.6)[37] possono essere letti con le parole di Assarino : il trionfo della bellezza di Arianna attraverso la sua nudità e la bianchezza delle sue carni. Il letterato sottolinea questi caratteri: l'amore che sta per nascere tra Arianna e Bacco se

> si potrà chiamar bambino, non dubitar, che gli manchi latte da nutricarsi per divenir grande, perche ogni volta, ch'ei si porrà à suggere con gli occhi il candore delle tue carni, egli si ciberà per maniera, che in breve verrà Gigante.[38]

Assarino nella sua preziosa descrizione dettaglia la presenza di 12 figure della tela, offrendo significativi dati, anche per le cromie notate, per ricostruire l'aspetto dell'originale. Fedeltà alla struttura compositiva, formale e cromatica contenuta nell'*ekfrasis* dell'Assarino insieme alla volontà di una interpretazione psicologica degli atti dei protagonisti, Arianna, Venere, Bacco, l'Ubria-

chezza, «torbida e traballante», «trafitta dalle punte di gelosia che le facea conoscere ch'ella non era più l'anima di lui»,[39] i Satiri, gli Amorini. Insomma emerge la propensione a considerare sempre il dipinto uno spazio virtuale e coinvolgente in cui i personaggi vivono una rinnovata esistenza nella quale l'appassionato osservatore è pienamente coinvolto sicché il quadro si fa «miracoloso quadrangolo»,[40] in una continua sottolineatura dell'*agency* del dipinto.

«Questi erano i miei sensi»,[41] spiega Assarino, nel trascorrere con gli occhi sui dipinti dello studio di Guido Reni: un coinvolgimento ben espresso da parole meditate che segnalano il diretto collegamento tra esperienza fisica e intellettuale: «Astratta tutta l'anima mia nel circolo delle pupille».[42] Così visione attenta dell'esperto d'arte, morale, sentimento coincidono, davanti alla tela raffigurante Erodiade[43] (fig. 7):

> Raccapricciaimi tutto in vedere con quanta crudeltà essa stendendo il braccio prendesse per li capegli quella venerabile testa […] prezzo della leggiadria d'un ballo […] nell'osservare fu quasi vicino a sgridarla col rimproverarle l'horribilità del sacrilegio commesso […] ma veggendo nel color della porpora ch'ella vestia, simboleggiata l'ira del suo perfidissimo cuore, temei anche i suoi sdegni dipinti.[44]

Una vera dimostrazione del potere dell'immagine in una "esperienza simulata" come direbbero i teorizzatori di una neuro estetica.

Nel contemplare il dipinto di un Cristo agonizzante sulla croce «occupò in guisa lo stupore tutta la serie de' miei sensi, che non potendo io essercitar'atto alcuno d' intelletto, attesi solo à credere d'essere veramente sulla cima del Calvario».[45] È la constatazione che potrebbe essere propria di un moderno considerare sulla forza dell'immagine: il dipinto agisce, tocca dentro, con tale forza che a fatica l'osservatore riprende il controllo intellettuale di quell'esperienza. Assarino può così meditare sull'efficacia dell'immagine, sull'esperienza dei diversi sensi − «Osservai quanto divario è dalle parole ai fatti e quanta differenza si prova dall'essere al parere» −, sul loro inganno, sull'ambiguità

> tanto mi concentrai in così fatta riflessione di mente, che giunsi à passo di non saper distinguere se […] Guido […] meritasse […] ò infinita loda, ò infinito indelebile biasimo per aver fatto così vero un Cristo.[46]

Il timore è che l'intelletto sia «trasmigrato alla vita d'un altro mondo» in una virtualità che sostituisce la realtà quindi. L'esperienza della vista allo studio di Reni è scioccante e necessita di una rimeditazione sul ruolo dell'artista:

«Posimi sovra una sede à digerir col caldo d'un'esatta applicazione il cumulo de' stupori, di cui s'era pasciuto fin'all'hora il mio intelletto». Chi è quest'uomo che comprende in sé «tutte le scienze del dipingere», «Humanista delle tele, Rettorico de gl'occhi, Filosofo d'ombre, e lumi, e Theologo del disegno?»[47] Chi è se non un Creatore del virtuale, che ha «la possibilità di creare un altro Mondo»? «A chi, il Niente si professa più obligato, che a Guido mentr'ogni volta, ch'egli è arrivato sulla punta del di lui pennello, ha acquistato l'essere»?[48] Cosa lo differenzia da Dio se non che le cose create dall'Onnipotente hanno l'essere e il parere e quelle dell'artista solo il parere? È il caso di meditare su questo mondo dell'apparenza, considera seriamente e ironizza insieme Assarino, se il Mondo paga questo inganno «migliaia di Ducatoni».[49] A questo punto l'encomiastica celebrazione dell'artista prende il posto della lucida considerazione della sua arte, lanciandosi a considerare, tra le meraviglie di una universale *wunderkammer*, il miracolo di «una tela humanata» come quelle di Reni.[50]

Così, chiudendo il suo scritto, Assarino si allontana dal «palagio di incanti»[51] dello studio del pittore bolognese.

A noi rimane la domanda di chi fosse questo personaggio che oltre a tradurre nella realtà la retorica affermazione di una vita spericolata alla maniera di Vasco Rossi − «la voglio piena di guai» − appare, più di una volta, straordinariamente efficace nel suo modo di avvicinarsi alle problematiche artistiche, tanto da spingere a indagare − e va ancora fatto − perché proprio lui sappia mostrare caratteri così vividi nella capacità di lettura dell'opera pittorica coeva, al di là di una possibile dote di intuizione e sensibilità esasperata in una condizione *borderline*. C'è qualcosa nella sua esperienza, nella sua formazione culturale, che gli permette come io credo di andare oltre la banale retorica, di comprendere così acutamente i processi pittorici degli artisti a lui coevi e di compassionare con i suoi neuroni più vivacemente rispetto ad altri, più pronto a rivivere tra sinapsi e cervello l'effetto specchio prodotto dall'immagine proposta? O è o pura seduzione e inganno di un barocco rivissuto in epoca del digitale e del virtuale?

fig. 1 - Luciano Borzone, *Belisario cieco (Date obolum Belisario)*, Chatsworth, Chatsworth House, Collezione del Duca di Devonshire.

fig. 2 - Gio Benedetto Castiglione, *L'uscita degli animali dall'arca*, particolare, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.

fig. 3 - Guido Reni, *Fortuna*,
Roma, Accademia di San Luca

fig. 4 - Antonio Giarola, copia di bottega da Guido Reni, *Bacco e Arianna*,
Roma, Accademia di San Luca

fig. 5 - Copia di dimensioni ridotte dall'originale di Guido Reni, *Le nozze di Bacco e Arianna*, Roma, Palazzo di Montecitorio

fig. 6 - Guido Reni, *Arianna*, frammento da *Le nozze di Bacco e Arianna*,
Bologna, Pinacoteca Nazionale

fig. 7 - Guido Reni, *Salomè con la testa del Battista*,
Chicago, The Art Institute

NOTE:

[1] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, ed. fac-simile, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Genova», n. 4, pp. 422-426.
[2] G. Montanari, *Libri dipinti statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librarie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, GUP - De Ferrari, 2015, *Prefazione*, pp. I-IV.
[3] A. Manzitti, *Luciano Borzone 1590 - 1645*, Genova, Sagep, 2015, Introduzione, pp. 11-13.
[4] L. Magnani, *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere 'filosofico'*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del Convegno di Genova, 5 -7 maggio 2011, a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Manziana (Roma),Vecchiarelli Editore, 2014, pp. 215-234.
[5] A sottolineare in questo senso una stretta contiguità che vede al centro il ruolo della biblioteca, si veda il testo citato di Giacomo Montanari e il suo recente scritto nella collana "Alti studi sull'età e la cultura del Barocco", edizione digitale a cura della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, in corso di pubblicazione. Si veda in questa linea di attenzione la relazione di Luca Beltrami in questo stesso convegno.
[6] *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi di Savona, 3 - 6 novembre 1988, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1993.
[7] F. Vazzoler, '*anche dagli scogli nascon pennelli ...*': *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1655,* «Argomenti di storia delle arti» 7, 1991 - 1994, pp. 35-61.
[8] A. Manzitti, *Luciano Borzone 1590 - 1645*, *Appendice*, pp. 67-85 cit.
[9] L. Assarino, *Diverse lettere e componimenti di Luca Assarino con un saggio del Demetrio ch'ora egli stà scrivendo*, in Ferrara, per Giuseppe Giron, 1639, p.149.
[10] *Ivi*, pp. 149-150.
[11] *Ivi*, p. 151.
[12] F. R. Pesenti, *La pittura in Liguria artisti del primo Seicento*, Genova, Sagep, 1986, p.69.
[13] L. Assarino, *Zampilli di Ippocrene*, Genova, 1642, pp. 25-29.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] L. Assarino, *Diverse lettere* cit., p.151.
[17] L. Assarino, *Zampilli di Ippocrene* cit., p. 29.
[18] G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna, Benacci in volgare in edizione provvisoria nel 1582 dal tipografo vescovile Alessandro Benacci.
[19] L. Assarino, *Zampilli di Ippocrene* cit., p. 29.
[20] F. Vazzoler, '*anche dagli scogli nascon pennelli ...*' cit., p. 44.
[21] Mi servo qui della trascrizione di Franco Vazzoler del testo di L. Assarino, *Giuochi di Fortuna*, nell'edizione del 1655; il testo fu riedito nel 1656 presso i Giunti a Venezia. L'edizione del 1655 reca infatti le dediche *A cinque de' più celebri pittori della Liguria*, cfr. F.Vazzoler, '*anche dagli scogli nascon pennelli ...*' cit., pp. 56-57.
[22] *Ibidem.*
[23] Si può vedere la lettura che avevo proposto in rapporto alla tela di Castiglione con Cristo che scaccia i mercanti dal tempio del Museo del Louvre: L. Magnani, *Le Christ chassant les marchands du temple de Giovanni Benedetto Castiglione au Musée du Louvre*, «Revue du Louvre et des Musées de France» 3, 2003, pp.50-59 .
[24] *Sensi d'humiltà e di stupore havuti dal Sig. Luca Assarino insieme con l'Ercole Novello del medesimo, e le pitture di Guido Reni*, Genova, Gio: Maria Farroni, 1646; L. Assarino, *Sensi d'humilta e di stupore havuti dal Sig. Luca Assarino intorno le grandezze dell'Eminentissimo Cardinal Sachetti e le pitture di Guido Reni*, Bologna, Monti e Zenero, 1639.
[25] *Diverse lettere e componimenti di L. Assarino, con un saggio del Demetrio* cit., p. 93.
[26] *Sensi d'humiltà* […], ed. 1646 cit., p.39.
[27] E. Raimondi, *La letteratura a Bologna nell'età del Reni*, in *Guido Reni 1575 -1642*, Catalogo della Mostra (Bologna, Los Angeles, Fort Wort), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. CXLI.

[28] A. Emiliani, *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, *ivi*, p. XCVII.
[29] R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, « L'Archiginnasio» XXX, 1-3, 1935, p. 3.
[30] *Sensi d'humiltà* […], ed. 1646 cit., pp. 39-40.
[31] C.Gnudi, *Introduzione*, in *Guido Reni*, Firenze, Vallecchi Editore, 1955, p. 29.
[32] *Ivi*, p. 39.
[33] *Ivi*, p. 43.
[34] *Ivi*, pp. 40-41.
[35] *Ibidem*.
[36] C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, Barbieri, 1678, vol. 2, parte IV.
[37] Per tutta la vicenda, analizzata già da G.C. Cavalli nel suo volume su *Guido Reni* del 1955 (pp.93-94) e per i soggetti citati si veda *L'Arianna di Guido Reni*, Catalogo della Mostra (Roma - Bologna 2002-2003), a cura di S. Guarino, Milano, Electa, 2002.
[38] *Sensi d'humiltà* cit. , p. 41.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ivi*, p.43.
[41] *Ivi*, p.44.
[42] *Ivi*, p.43.
[43] Probabilmente Assarino interpreta erroneamente un dipinto raffigurante Salomè, datato *post* 1639, oggi conservato all'Art Institute di Chicago; si veda a proposito Scheda n. 71, a cura di C. Casali Pedrielli, in *Guido Reni* cit.
[44] *Ivi*, p.44.
[45] *Ivi*, p.45.
[46] *Sensi d'humiltà* cit., p.46.
[47] *Ibidem*.
[48] *Ivi*, p.47.
[49] *Ibidem*.
[50] *Ivi*, pp.48-49.
[51] *Ivi*, p. 51.