

IN CORSO D'OPERA

*ricerche dei
dottorandi
in storia dell'arte
della Sapienza*

4

a cura di

Elisa Albanesi

Damiana Di Bonito

Luca Esposito

Maria Onori

Campisano Editore



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA
ANTROPOLOGIA RELIGIONI
ARTE SPETTACOLO

Il volume è stato finanziato con i fondi del Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte della Sapienza Università di Roma, coordinatrice prof.ssa Manuela Gianandrea.
Il testo ha superato la procedura di accettazione per la pubblicazione basata su meccanismi di revisione soggetti a *referees* terzi

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2022 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 979-12-80956-06-4

IN CORSO D'OPERA

Ricerche dei dottorandi
in Storia dell'Arte della Sapienza

a cura di

Elisa Albanesi, Damiana Di Bonito, Luca Esposito, Maria Onori

4



Campisano Editore

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare Irene Boyer, Irene Caracciolo, Gianluca Petrone, Lunarita Sterpetti con cui abbiamo condiviso la felice esperienza dell'organizzazione di *In Corso d'Opera 4. Giornate di studio dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza* (Aula Venturi, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo - sezione Storia dell'arte, 24-25 giugno 2021); la Coordinatrice del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, prof.ssa Manuela Gianandrea, insieme all'intero Collegio dei docenti, per non aver mai fatto mancare il proprio supporto in tutte le tappe di questo progetto. Un sentito ringraziamento al direttore del Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, prof. Gaetano Lettieri per averci accordato la massima disponibilità nella realizzazione delle giornate di studio e ai tecnici per averci aiutato a gestire le questioni di carattere pratico. Desideriamo ringraziare i docenti che hanno accolto con grande entusiasmo l'invito a partecipare come moderatori e tutto il pubblico che ha contribuito alla riuscita dell'iniziativa; i referees, per l'attenzione e la cura con cui hanno letto tutti i saggi del seguente volume; i curatori delle precedenti edizioni per i preziosi consigli; lo staff della casa editrice Campisano e in particolare il suo direttore, Graziano Campisano. Infine, un sentito ringraziamento a tutti i nostri colleghi per averci accordato la loro fiducia e aver contribuito alla nascita di questo volume.

Indice

pag.	7	<i>Manuela Gianandrea</i> , Presentazione
	9	<i>Elisa Albanesi, Damiana Di Bonito, Luca Esposito, Maria Onori</i> , Introduzione
		RICONOSCERE: L'ARTISTA AL CENTRO
	13	<i>Beatrice Tomei</i> , <i>La Strage degli Innocenti</i> : Paggi, Reni e alcune considerazioni sul gusto mariniano
	23	<i>Kelly Galvagni</i> , L'illusorio Maestro della Betulla. Ipotesi ricostruttive per la prima maniera dughettiana
	33	<i>Francesco Rotatori</i> , Un secolo di studi sulla grafica di Gio. Benedetto Castiglione Genovese: 1923-2021
	43	<i>Elisa Genovesi</i> , Alle radici dell'arte moderna. I soggiorni parigini di alcuni allievi di Toti Scialoja
	53	<i>Sara De Chiara</i> , <i>La Cancellazione d'artista</i> (1968) di Cesare Tacchi: tra annullamento e reinvenzione dell'artista
	63	<i>Paolo Berti</i> , <i>Logos e logging</i> : per una geografia della ripetizione
		INTERPRETARE: L'OPERA AL CENTRO
	75	<i>Irene Caracciolo</i> , San Nicola in viaggio da Myra a Bari alle Alpi: gli affreschi romanici di Verzuolo in Piemonte
	83	<i>Giacomo D'Andrea</i> , <i>Tapisseries peintes</i> . Declinazione in pittura dell'arazzo come <i>imprimatur regio</i> . Il caso del <i>Trionfo della Morte</i> di Palermo
	93	<i>Célia Zuber</i> , L'immagine obliqua. La <i>Madonna di San Gregorio</i> nella Cappella Salviati tra <i>imago</i> e storia
	103	<i>Luca Esposito</i> , La figura di spalle come segno del tempo. Su alcuni ritratti del Cinquecento italiano
	113	<i>Helen Glanville</i> , <i>L'Estrema Unzione</i> di Nicolas Poussin dipinta per Cassiano dal Pozzo: alcuni spunti per una lettura sincretica
	123	<i>Irene Boyer</i> , Tra comportamento e discorso identitario: gli <i>Apologhi</i> (1972) di Luciano Fabro
		TRAMANDARE: DALL'ARCHIVIO ALL'OPERA, DALL'OPERA ALLA COLLEZIONE
	135	<i>Damiana Di Bonito</i> , Sant'Aspreno al Porto a Napoli. La memoria antiquaria delle origini
	145	<i>Francesco Bottero</i> , La lastra dell'Annunciazione del Metropolitan Museum dalla chiesa di San Pier Scheraggio in Firenze: ritrovamento e contrabbando

- 155 *Maria Onori*, «Por él fué tan conocido, que su apellido se ignora». Proposte sull'identità di Enrique de las Marinas
- 165 *Ilaria Serati*, La questione del VII tomo della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* di Giovanni Gaetano Bottari. Da Roma a Bergamo, passando per Venezia e Firenze
- 175 *Camilla Federica Ferrario*, Adolfo Venturi e la ditta fotografica Anderson: tracce di un rapporto nei materiali d'archivio
- 185 *Stefania Gagliardini*, Sant'Agata de' Goti: «Non spazio per dire ma spazio del dire»

RICOSTRUIRE: OPERE, CONTESTI E FORME DELLA MEMORIA

- 197 *Sabina Rosenbergová*, Le decorazioni perdute dell'arco absidale della chiesa di Santa Maria in Pallara a Roma e i suoi committenti laici
- 207 *Giulia Anna Bianca Bordi*, L'arredo liturgico medievale della Basilica di San Nicola a Bari: note per una rilettura critica e qualche nuova riflessione
- 219 *Francesco Spina*, La committenza di Esteban de Muniera nella Cappella delle Grazie in Sant'Adriano al Foro Romano
- 229 *Daniele Lauri*, Un argenteo nell'orbita di Antonio Arrighi: Lorenzo Morelli e tre "trionfi" perduti per Gian Gastone de' Medici
- 239 *Gianluca Petrone*, Per un intermezzo meridionale di Agostino Ciampelli: ipotesi, precisazioni e nuove proposte
- 249 *Elisa Albanesi*, L'impressione del futuro. La fantascienza nell'arte italiana degli anni Sessanta

APPARATI

- 261 Indice dei nomi
- 273 Indice dei luoghi
- 278 Referenze fotografiche

La *Strage degli Innocenti*:
Paggi, Reni e alcune considerazioni sul gusto mariniano
Beatrice Tomei

Una testimonianza torinese e un dubbio attributivo

Il codice manoscritto Varia 288.15, conservato alla Biblioteca Reale di Torino, è noto agli studi su Giovan Battista Marino fin dal 1891, ma solo in anni recenti è stato oggetto di un'analisi attenta¹. Al suo interno, si trovano 72 componimenti dedicati a opere d'arte che il poeta riversa nella *Galeria* del 1619, edita a Venezia per Giovan Battista Ciotti. Dalla versione manoscritta a quella a stampa i versi riportano interventi autoriali di peso diverso, limature o modifiche, a volte di sola forma, altre, invece, di sostanza; alterazioni testuali che ad ogni modo scardinano i meccanismi della scrittura mariniana mettendone a nudo, in alcuni casi più di altri, le criticità. Tra gli esempi più interessanti, per gli interrogativi che ne derivano, è quello di un madrigale per una *Strage degli innocenti*, sulle cui trasformazioni è necessario che si torni a riflettere ancora.

Nell'antigrafo torinese il componimento si presenta come segue:

«*La strage degl'Innocenti di mano del Paggi.*

Ah PAGGI, e perche 'l fai?

La man, che forme angeliche dipigne,

Tratta hor' opre sanguigne?

Non vedi tu, che mentre il sanguinoso

Stuol de' fanciulli ravivando vai,

Nova morte gli dai?

O nela crudeltate anco pietoso

Fabro gentil, ben sai

Ch'ancor Tragico caso è caro oggetto,

E che non v'è l'horror senza il diletto»².

Ma nell'edizione a stampa Marino interviene sul testo modificando la *Strage* di Paggi ne *La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni*, per cui riformula:

«Che fai GUIDO? che fai?

La man, che forme angeliche dipigne,

tratta or opre sanguigne?

Non vedi tu, che mentre il sanguinoso

stuol de' fanciulli ravivando vai,

nova morte gli dà?

O ne la crudeltate anco pietoso

fabro gentil, ben sai

ch'ancor tragico caso è caro oggetto,
e che spesso l'orror va col diletto»³.

Com'è evidente, i versi restano pressoché invariati, mentre l'intervento del poeta risulta incisivo nell'*incipit* del componimento, dove il nome di Paggi scompare nella versione definitiva consegnata ai torchi delle stampe.

Per l'anomala sparizione dell'artista ligure dal testo gli studiosi hanno prontamente fornito una spiegazione basata su evidenze testuali, indicandovi uno dei tanti esempi di riscrittura di cui è ricco il cantiere poetico mariniano e concludendo che il madrigale, nato per omaggiare Paggi, con la virata *in extremis* a favore di Reni palesi il desiderio di Marino di dimostrarsi al passo con le novità offerte dal mercato artistico⁴. L'ipotesi, senz'altro plausibile se ci si attiene alle varianti testuali, non tiene tuttavia conto di quanto era già stato pronunciato sul tema da Elizabeth Cropper nel 1992, la quale, invece, in assenza della *lectio* torinese, osservava la somiglianza tra le poetiche di Reni e Marino, parimenti volte a esprimere il "drammatico lirismo" e il "paradossale fascino" per la bellezza che si rivela nell'orrore della tragedia degli Innocenti⁵. Questa evidenza non viene meno alla luce della testimonianza torinese, la quale, al contrario, rivelando la genesi del testo, dimostra che esiste un'effettiva coesione semantica tra il madrigale e l'opera di Reni. Ciò che quindi si cercherà di dimostrare in queste pagine, con il supporto della tradizione letteraria coeva a Marino, è che l'esercizio di riscrittura e autocitazione per il quale si distingue l'attività creativa del poeta in questo caso giustifica, più che invalidarla, l'analogia percepita tra la tela del bolognese e il testo della *Galeria*.

I pittori e la loro fama: divino Guido, Paggi erudito

È d'altronde evidente che il poeta guardi a Reni con lo stesso occhio dei letterati contemporanei: ne sono prova i versi del madrigale stesso in cui Marino condensa, efficacemente, i caratteri salienti della sua pittura. Non alludo alla conclusione del testo, dove il poeta richiama la magistrale impresa dell'artista di ottemperare gli opposti di *orrore e diletto*⁶ nella composizione cruenta, ma bella, della *Strage*, quanto alla formula con cui definisce Reni il pittore delle «forme angeliche»⁷, tramutando un comune *topos* poetico in un'espressione di tutt'altro valore semantico. In questa sono già contenuti i prodromi di quella riflessione sulla "delicatezza" delle forme reniane che animava il dibattito intellettuale del tempo: quella "delicatezza" che la letteratura indicava, e avrebbe continuato a indicare negli anni a seguire, più propriamente con il termine di *grazia*. D'altronde, è proprio in virtù delle "graziose" forme di Reni che la sorpresa di Marino si fa più forte di fronte alla tela, al punto da legittimare anche le domande retoriche di apertura («Che fai GUIDO? Che fai?/La man, che forme angeliche dipigne./tratta or opre sanguigne?»)⁸. Più che un semplice aggiustamento in fase di scrittura, il passaggio da Paggi a Reni sembrerebbe quindi un ripensamento con cui l'autore riporta il testo a una versione antecedente in cui le figure posate di Guido erano sentite già più *angeliche* rispetto a quelle della concitata tela del pittore genovese.

La comparsa di Varia ha però messo in discussione la perfetta adesione delle parole mariniane alla tela di Reni, in cui piuttosto si è voluto vedere una forzatura compiuta a posteriori dalla critica. Il principale responsabile di questa operazione è stato indicato in Carlo Cesare Malvasia⁹, il biografo bolognese che, nella vita del pittore redatta nel-

la *Felsina Pittrice* del 1678, usa il componimento mariniano per dare prova della fama riscossa dall'artista all'interno dei circoli letterari coevi. Per Malvasia, da marinista di formazione, la scelta di avvalersi dei versi del poeta napoletano non era certo accidentale, ma, a sua difesa, bisognerà considerare che il lettore della *Galeria* – dalla stampa della raccolta fino alla scoperta della testimonianza torinese – non poteva certo immaginare quale palinsesto nascondesse la stesura del madrigale e, poiché ignaro di un possibile riferimento a Paggi, era portato ad accettare la corrispondenza tra il testo e la tela del bolognese così per come Marino la presentava. Per quanto quindi le pagine di Malvasia abbiano rafforzato il binomio Marino-Reni¹⁰, ciò non significa che questo non fosse già solido nei primi anni del secolo.

Fonti letterarie precedenti alla stampa della *Felsina* trasmettono d'altronde una percezione univoca dell'opera di Reni e riproducono un'immagine dell'artista che il testo mariniano condivide. Se ne ha prova nella raccolta collettanea de *Il Trionfo del pennello*, libretto di matrice bolognese, edito nel 1633, dove le penne di Giovan Battista Manzini, Virgilio Malvezzi e Claudio Achillini concorrono con altre per tessere gli elogi del pittore¹¹. Reni viene definito in questi testi l'artista delle «cose celesti», colui che spalanca «a suo talento i Claustri della mente divina, per rubarne le più belle Idee»¹², perfino, per gioco iperbolico, diviene creatura celeste egli stesso attraverso le parole di Achillini che recita: «Hor quale meraviglia arà se Guido essendo un *Angelo* per le bellezze del Corpo, e dell'Anima, e dipingendo dipinga figure Angeliche?»¹³. Procedendo a ritroso, Giovan Francesco Maia Materdona, poeta accademico umorista, nel 1629 aveva già sfruttato la medesima immagine¹⁴ per descrivere la natura del pittore e, nella prima parte delle sue *Rime*, parlando di un ritratto di donna di Reni lo definiva «Huomo non già, ma de' più eccelsi Chori/*Angel* ti credo, e tanto più, che scerni/Es-ser tutti divini i tuoi lavori»¹⁵. Ancora prima, non si dimentichi la «divina destra/di Guido» di cui parlava il poeta bolognese Giovanni Capponi in un componimento apparso nella *Polinnia* del 1620; vicinissimo, com'è evidente, alla pubblicazione della *Galeria* mariniana¹⁶. La fama della *grazia* di Reni quindi, attraverso una casistica ampia di accezioni linguistiche unanimemente condivise e fin troppo reiterate dai poeti per essere considerate semplici espedienti retorici, aveva attecchito negli ambienti culturali di primo Seicento.

D'altronde, ben prima che ne arrivasse a parlare Malvasia, non saranno sfuggite agli occhi dei contemporanei le citazioni iconografiche del soggetto raffaellesco inciso da Marcantonio Raimondi di cui è ricca l'opera del bolognese¹⁷: dal soldato che tira a sé la donna afferrandola per i capelli e la madre fuggitiva sull'estrema destra che si volta a osservare la scena, all'infanticida colto nell'atto di sferrare il colpo sul piccolo martire che il pittore elegge a punto focale della scena, trasformando il pugnale nell'ombelico della tela, il fermo-immagine in cui si sublima il momento del consumarsi della tragedia. Una questione di stile dunque, ma anche di memoria figurativa fece sì che in tempi rapidi il mito del pittore “di paradiso” trovasse eco nelle penne seicentesche e che la maniera di Guido rientrasse nella categoria a cui appartengono i nomi di Perugino, Leonardo, Raffaello e Correggio, vale a dire quella dei pittori a cui si attribuiva la straordinaria capacità di infondere alle loro figure quella «visual grace» che Richard Spear ha efficacemente definito «a singular complement to beauty that brings art to the peak of perfection»¹⁸. In questo modo, quando l'aura di totalizzante bellezza che

avvolge la pittura e la fisionomia di Guido giunse ai biografi aveva già acquisito una categoria di giudizio che le loro pagine resero, in ultimo, definitiva¹⁹.

E così come l'immagine di Reni resta fedele a se stessa nel tempo, anche il profilo del pittore ligure non subisce significative alterazioni²⁰. Nella prima biografia dell'artista redatta da Raffaele Soprani nel 1674²¹, Paggi viene ricordato come un eccellente copista, un prolifico disegnatore e un teorico delle arti, le cui opere «erano con premura cercate da que' cittadini [...] non tanto per la bellezza, e delicatezza loro, quanto per *l'erudizione poetica*, e storica, ch'egli in esse mostrava»²². Con questa significativa descrizione in cui *l'erudizione* dell'artista prevale sulla *delicatezza* delle sue opere, Soprani recuperava in realtà l'eredità delle fonti di inizio secolo, le quali già rievocavano lo stile dotto delle invenzioni di Paggi. Così, ad esempio, lo definiva Giovanni Soranzo nel 1604²³: «Patrizio Genovese, d'ottimi, e d'esemplari costumi, *consumatissimo nello studio* delle buone lettere, e per la cognizione del disegno, e della pittura Eccellentissimo»²⁴. La figura di un Paggi teorico nasce quindi in realtà molto presto e si motiva a partire da alcuni episodi determinanti della biografia dell'artista: di lui si ricorda non solo l'impegno nella trattatistica d'arte²⁵, ma soprattutto il ruolo da pioniere avuto in seno alla scuola di pittura nata a Palazzo Doria²⁶, dove, di ritorno da un'esperienza fiorentina presso l'Accademia del Disegno, l'artista rientrava nelle vesti di *Picturae studiosus*²⁷. Da casa Doria, la fama di un Paggi teorico per effusioni esterne attecchisce nell'immaginario collettivo coevo, tanto che perfino la *Pittura Trionfante* del 1615 di Giulio Cesare Gigli, dalla più distante area veneta, non si sottrae al fascino di ricorrere all'aggettivo «studioso» per definire il pittore genovese²⁸. Quanto a Marino allora, che proprio in quegli anni intrecciava e consolidava i contatti con Giovan Carlo, soggiornando a più riprese nel suo palazzo, non vi è motivo di credere che abbia osservato la pittura di Paggi con strumenti tanto diversi da quelli forniti dall'ambiente di casa Doria.

La scrittura (e la riscrittura) della Strage: l'eredità del XVI secolo

La fortuna letteraria degli artisti è dunque in linea con il ritocco mariniano, anzi più della storia delle due opere è utile a ricondurre il madrigale ad un dedicatario piuttosto che a un altro. La tela di Paggi, commissionata da Giovan Carlo Doria – legata ai beni di famiglia fino al 1644 e attualmente dispersa²⁹ – risale al 1604³⁰ e Marino con buona probabilità deve averla vista nel 1608³¹ in occasione di un soggiorno in casa del collezionista genovese. L'incontro con la *Strage* reniana, la famosa pala voluta dai Berò oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, è invece più complesso. Grazie a Malvasia sappiamo che i committenti versarono un pagamento per l'opera già nel 1610, ma che questa verosimilmente venne conclusa tra la fine del 1611 e l'inizio del 1612³². In quel momento Marino stava vivendo un periodo delicato per la sua carriera: entrato a servizio di Carlo Emanuele di Savoia nel 1608 e inimicatosi in poco meno di un anno alcuni tra i più validi membri della corte, proprio mentre la pala veniva ultimata e mostrata al pubblico entrava nel carcere torinese per ordine del Duca. Perciò l'incontro tra Marino e la *Strage*, nel caso in cui fosse avvenuto di persona e non tramite riproduzioni grafiche del soggetto, deve essere successivo alla sua scarcerazione, e più precisamente tra

il 1612 e il 1615³³, quando invece lo sappiamo già sulla via della fuga verso la Parigi di Maria de' Medici. Ad ogni modo, la critica ha circoscritto la stesura del manoscritto torinese a un periodo compreso tra il 1613 e il 1619³⁴, a riprova che quando venne redatto, entrambe le opere esistevano già. Poiché quindi il ripensamento del poeta non corrisponde ai momenti di realizzazione delle due tele, bisognerà intenderlo come il risultato di una scelta ponderata, dettata piuttosto dalle necessità compositive della raccolta poetica.

Nel manoscritto torinese si riversano dopotutto, anche se mutati di pochi e non sempre significativi dettagli, componimenti non solo già scritti, ma perfino già editi, apparsi in una raccolta di *Rime* che Marino aveva dato alle stampe nel 1602³⁵. Il codice di Torino dimostra quindi che il poeta, per costruire la sua *Galeria*, attinge a piene mani da materiale preesistente e conferma così il senso “figurale” della sua scrittura, intesa come un insieme di tasselli sottratti a un mosaico più ampio (l'intero *corpus* poetico mariniano) potenzialmente in grado di riconfigurarsi in infinite diverse combinazioni³⁶. In questo metodo si intravede l'eredità di una letteratura nata al crocevia tra gli insegnamenti dei trattati di mnemotecnica e le nuove necessità di visualizzazione del testo imposte dallo strumento tipografico della stampa³⁷, alla luce dei quali il *modus operandi* del poeta si posiziona in continuità con le teorie del trattato dell'aportiano³⁸ e la pratica creativa di Anton Francesco Doni – casi, entrambi, per i quali la scrittura ha origine dalla continua interscambiabilità tra immagine e testo. È ormai nota l'abilità di Doni³⁹ di riadattare illustrazioni e parti testuali in contesti del tutto nuovi⁴⁰, in cui il materiale di riuso viene in un certo qual modo “riattivato” dopo essere stato privato del suo originario significato. Un metodo che illumina il lettore sulle infinite capacità polisemantiche dell'immagine e della parola, e che risponde, soprattutto, alle richieste di un mercato librario fattosi sempre più veloce, a cui l'autore cercava di far fronte dando in pasto alle editorie materiale già noto sotto nuove spoglie. È in parte da queste tipologie di assemblaggio del testo – che assorbono il meccanismo della costruzione tipografica al punto da elevarlo a metodo – che ha inizio quel *frazionamento* della pagina scritta che contraddistingue anche il cantiere poetico mariniano. Il manoscritto torinese dimostra quindi che Marino per mettere ordine al proprio materiale in vista della stampa studia gli incastri e le successioni più adatte a raggiungere un insieme organico, per il corretto funzionamento del quale anche la forzatura di qualche singola parte è ammissibile, e coinvolge tanto le nuove, quanto le vecchie fasi di scrittura. È così che un *S. Francesco* di Federico Barocci nel sesto componimento dell'autografo torinese può trasformarsi in un *S. Francesco* di mano di Camillo Procaccino nella *Galeria*, restando tutto sommato invariato nelle parti interne del testo. Talvolta, la penna mariniana è perfino vittima di qualche ripensamento: una *Maddalena piagnente* ricordata come di mano di *Rafaello* nell'autografo è in realtà la stessa, dissimile per sole poche varianti, che nelle *Rime* del 1602 rispondeva al nome di *Luca da Genova* e che, infatti, nella *Galeria* del 1619 torna pentita al suo legittimo autore, *Luca Cangiasi*⁴¹. Non è difficile credere, a questo punto, che questo effetto boomerang abbia toccato anche il madrigale della *Strage*.

Il contesto e un'ipotesi per il manoscritto di Torino

La stesura della *Galeria* si protrasse dopotutto per anni⁴² e quando Marino la consegnò alle stampe era vistosamente cambiata rispetto alle ambizioni originarie. Scrivendone a Guido Coccapani nel 1613 il poeta discorre di un lavoro tutto torinese, nato all'interno della corte sabauda⁴³ per essere «dedicato a questa altezza serenissima»⁴⁴, Carlo Emanuele. Tuttavia, in una fase finale della sua gestazione, la *Galeria* vira su altri dedicatari e, in luogo del Duca, sul frontespizio compaiono i nomi di Giovan Carlo Doria e Luigi Centurione. Tra i retroscena che spiegano il cambiamento dei destinatari si intuiscono le necessità vissute dal poeta in un momento delicatissimo che lo vide transitare dalla corte torinese a quella francese di Maria de' Medici e, a seguire, a cercare riparo sotto l'ala di Luigi XIII. La *Galeria* di cui Marino parla al Coccapani è dunque chiaramente il progetto che avrebbe dovuto affermare il prestigio del poeta alla corte sabauda, ma che riesce, a conti fatti, solo in parte: rallentato dagli eventi e sottratto al contesto torinese, cade in secondo piano al momento in cui nasce il bisogno di rendere omaggio alla corona di Francia.

È però proprio la decisione di dedicare il testo a Giovan Carlo ad acuire le perplessità sulla sparizione di Paggi dalla raccolta: svaniti i propositi di indirizzare la *Galeria* a Carlo Emanuele, se davvero il madrigale fosse nato per omaggiare la tela del pittore genovese, perché non mantenere il nome dell'artista ligure nella versione finale del testo che proprio a Giovan Carlo era indirizzato? Almeno due motivi⁴⁵ avrebbero potuto ancorare il nome di Paggi alla raccolta di poesie pensate per il genovese: il ruolo di protettore e mecenate che quest'ultimo assumeva rispetto al pittore, e la storia collezionistica della tela, la quale, come si è detto, nasceva proprio su committenza di Giovan Carlo. Se inoltre si tengono a mente le parole mariniane che aprono la *Galeria* non si dovrà trascurare che il poeta, nel consegnare al Doria «un'opera di pitture [la *Galeria*] molto proporzionata a V. S. illustrissima» ricordava quanto «se ne diletta, che non solo con magnifiche spese ne ha gran quantità accumulata de' più eccellenti maestri del mondo, ma, per nutrire questa bell'arte, con la raccolta di diversi giovani studiosi *ne ha stabilità un'academia* nella propria casa»⁴⁶. Marino rendeva dunque omaggio non solo alla sua collezione, ma menzionava anche l'iniziativa di formazione e promozione di maestranze locali che era nata in casa sua, e di cui proprio Paggi era stato protagonista. La scelta di omettere l'elogio dell'artista ligure dalla pubblicazione della *Galeria* è, a questo punto, più forte di quanto possa sembrare, soprattutto se si considera il prestigio di cui godeva l'opera che, come le fonti riportano, era considerata tra i pezzi migliori della pinacoteca del collezionista.

Non c'è altra spiegazione, dunque, se non quella di credere che il ripensamento mariniano in favore di Reni sia dovuto all'incompatibilità percepita dal poeta tra il testo e l'iconografia della tela ligure, alla quale, è plausibile credere a questo punto, Marino abbia fatto riferimento solo in una fase intermedia e transitoria di scrittura, di cui l'autografo conservato a Torino sarebbe la testimonianza. Possibile allora che il manoscritto torinese conservi la prima idea di una *Galeria* "genovese", un progetto della raccolta in chiave ligure a cui il poeta avrebbe lavorato quando, inaspriti i rapporti a corte sabauda e reduce dal periodo di carcerazione a cui lo costrinse proprio Carlo Emanuele, sentiva ormai maturi i tempi per cercare protezione altrove. Va quindi da sé che, rivol-

gendosi a Giovan Carlo, Marino abbia pensato di mettere in risalto quello che era considerato il fiore all'occhiello della sua raccolta di pitture⁴⁷, per poi tornare sui suoi passi quando, intrapresa la via della Francia, trovò accoglienza favorevole presso la corte di Maria de' Medici e, rientrata ormai l'impellenza di esagerare la "genovesità" della dedica, ricondusse il madrigale al suo legittimo destinatario, a cui meglio rispondeva il richiamo alle «angeliche» forme contenuto nel secondo verso. Se dunque la correzione da Paggi a Reni risponde, in parte, a una delle tante trasformazioni testuali dell'insieme-*Galeria*, è giusto vedervi anche un'esplicita scelta tra *stili* che chi era avveduto e addentro ai fatti d'arte, come lo era Marino, non poteva di certo compiere ingenuamente. Nelle parole del madrigale si concentra, in conclusione, il comune sentire delle élite intellettuali del tempo, di cui il poeta si fa a suo modo ambasciatore, arricchendo, e non inconsciamente, il vocabolario dell'estetica seicentesca.

NOTE

¹ Il codice (Torino, Biblioteca Reale, Varia 288, n. inv. 14547) è ricordato da Angelo Borzelli, Giuseppe Rua, Emiliana Foglio e, nel 1979, da Marzio Pieri. Recentemente è stato oggetto degli studi di Carlo Caruso e Marco Landi. Si vedano A. Borzelli, *Il Cavalier Marino con gli artisti e la Galeria*, Napoli 1891, p. 29; G. Rua, *Poeti della corte di Carlo Emanuele I*, Torino 1898, p. 147; G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Padova 1979, 2 voll., *Il codice di Torino*, vol. II, pp. 245-253, da qui in avanti *Galeria* 1979, vol., p.; C. Caruso, *Saggio di commento alla Galeria di G. B. Marino. 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, in «Aprosiana», X (2002), pp. 71-89; A. Colombo, *Gli autografi torinesi di G. B. Marino*, in «Philologica», II (1993), 2-3, pp. 101-141; e M. Landi, *Ecfraisi mariniane: La Galeria nell'autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino*, in «L'Ellisse: studi storici di letteratura italiana», XII (2017), 1, pp. 145-212, in seguito LANDI 2017.

² Per il testo del madrigale nella lezione torinese rimando a LANDI 2017, p. 175.

³ Si veda *Galeria* 1979, vol. I, p. 56.

⁴ Lo sostiene Carlo Caruso in C. Caruso, *Orrore and Diletto: G.B. Marino's La Strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni*, in «Letteratura & Arte», VII (2009), pp. 101-116; concorda con le posizioni dell'autore anche Richard Spear in R. E. Spear, *Malvasia's "Guido Reni" translated and annotated*, in «Kunstchronik», LXXIV (2001), 6, pp. 294-304.

⁵ Cfr. E. Cropper, *Marino's Strage degli Innocenti: Poussin, Rubens, and Guido Reni*, in «Studi secenteschi», XXXIII (1992), pp. 137-164, traduco da p. 158.

⁶ La dicotomia è stata ampiamente argomentata in E. Cropper, *Marino's Strage...*, cit., e C. Caruso, *Orrore and Diletto...*, cit.; ripresa anche in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. A critical edition and annotated translation*, a cura di L. Pericolo, E. Cropper, vol. IX, *Life of Guido Reni*, London 2019, t. 1, p. 90, da qui in avanti *Life of Guido Reni*, t., p.; cfr. anche S. Pepper, 'Bacchus and Ariadne' in the Los Angeles County Museum: The 'Schizzo' as Artistic Mode, in «The Burlington Magazine», CXXV (1983), 959, pp. 68-75. Fondamentale anche il rimando a W.R. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

⁷ Cfr. *Galeria* 1979, vol. I, p. 56.

⁸ *Ibidem*, v. 1.

⁹ C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, Bologna 1841, 2 voll.; il testo di Marino è riportato nella vita di Guido Reni, vol. II, p. 18; si veda anche *Life of Guido Reni*, t. 1, p. 56.

¹⁰ Mi riferisco ancora a C. Caruso, *Orrore and Diletto...*, cit., soprattutto a p. 111 ss.

¹¹ *Il Trionfo del pennello. Raccolta d'alcune Composizioni nate a gloria d'un ratto d'Helena di Guido*, Nicolò Tebaldini, Bologna 1633, per il testo si veda anche A. Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen: The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997, Appendix, pp. 205-225. Sull'opera e le sue vicende collezionistiche si veda soprattutto S. Pierguidi, *Il capolavoro e il suo doppio: il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma 2012.

¹² Cito ancora da *Il Trionfo del pennello...*, cit., p. 40.

¹³ *Ibidem*, p. 54, corsivo mio.

¹⁴ Tra questi recuperi a posteriori rientra anche il Domenichino descritto da Malvasia, che di Reni ricorda la «mano d'angiolo» e le «arie di paradiso». Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice...*, cit., vol. II, p. 232.

¹⁵ *Rime di Gianfrancesco Maia Materdona. Distinte in tre parti*, Evangelista Deuchino, Venezia 1629, pp. 74 e 75, corsivo mio.

¹⁶ Cito dal madrigale *Per la B. V. col figlio che dorme Pittura del Sig. Guido Reni*, in G. Capponi, *Polinnia poesie nuove di Giovanni Capponi. Divise in amori, lodi, imenei, nenie, divozioni, scherzi, e versi sciolti*, Evangelista Deuchino, Venezia 1620, p. 278.

¹⁷ Per un regesto sintetico delle fonti visive che la critica ha individuato nella composizione reniana si veda la scheda di F. Valli, in J. Bentini, G.P. Cammarota, D.S. Kelescian, A. Stanzani (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 5 voll., (2004-2013), vol. III, *Guido Reni e il Seicento*, Venezia 2008, pp. 50-57, n. 31; per i nuclei concettuali che compongono l'iconografia della Strage, in un'ottica che attraversa la letteratura e l'arte dalla fine del Quattrocento al Barocco, si veda C. Cieri Via, *La Strage degli Innocenti dal racconto figurato al dramma barocco: variazioni sul tema*, in F. Baldassarri, A. Agresti (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemmo*, Roma 2017, pp. 139-148; per l'incisione di Raimondi cfr. H.I. Shoemaker (a cura di), *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, The Spencer Museum of Art, 16 novembre 1981-3 gennaio 1982), Lawrence, Kansas 1981, pp. 96-99, n. 21, si vedano anche le pp. 108-109, e P. Rouillard, *Marc-Antoine Raimondi: les Massacres des Innocents*, in «Nouvelles des Estampes», (2001-2002), 179-180, pp. 12-32.

¹⁸ R. Spear, *The "divine" Guido: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven 1997, p. 111.

¹⁹ Tra questi, Giovan Battista Passeri e Giovan Pietro Bellori, oltre che Malvasia. Si vedano G.B. Passeri, *Die Künstlerbiographien*, a cura di J. Hess, Leipzig 1934; e G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 2009, soprattutto p. 487.

²⁰ Dopo le ricerche degli anni Ottanta, P.M. Lukehart, *Contending Ideals: The Nobility of G. B. Paggi and the Nobility of Painting*, tesi di dottorato di ricerca, John Hopkins University, 1987, 2 voll.; F.R. Pesenti, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1980. Le ricerche più aggiornate su Paggi sono di V. Frascarolo, *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella «contrada di Porta Nuova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista, in Collezionismo e spazi del collezionismo: temi e sperimentazioni*, L. Magnani (a cura di), Roma 2013, pp. 101-116; Ead., *Gio. Bapt. Paggius Genuensis F.: La Nobilissima scienza della pittura di Giovan Battista Paggi*, in «Venezia arti», XXVI (dicembre 2017), pp. 185-196; e V. Frascarolo, *I quadri "di chiaro scuro finti di bronzo" di Giovan Battista Paggi*, in *La Cappella di Nostra Signora delle Vigne a Genova (secoli XVII-XIX)*, Genova 2018, pp. 60-65; sulla produzione grafica M. Newcome-Schleier, *Castiglione's teacher Giovanni Battista Paggi*, in «Paragone. Arte», XXXVI (1985), 419-423, pp. 193-201; Ead., *Drawings by Paggi, 1577-1600*, in «Antichità viva», XXX (1991), 4-5, pp. 14-23 e Ead., *Drawings and paintings by G.B. Paggi*, in «Antichità viva», XXXIV (1995), 1-2, pp. 14-21.

²¹ R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*, Casamara, Genova 1768, 2 voll.; da qui in avanti SOPRANI-RATTI 1768.

²² *Ivi*, p. 122; corsivo mio.

²³ Legato agli intellettuali di casa Doria, Giovanni Soranzo è stato più volte indicato tra i consiglieri iconografici del pittore ligure; cfr. V. Frascarolo, *Gio. Bapt. Paggius Genuensis...*, cit., e V. Farina, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002, oltre FARINA 2002.

²⁴ Cito dalla dedica che apre il poemetto sacro *Adamo*, al cui interno, nella prima edizione del volume (1604), compaiono 16 canzoni tra cui *Gli Innocenti*, omaggio all'omonima opera dell'artista. Le canzoni verranno poi espunte dal volume nella sua seconda edizione del 1606. Cfr. G. Soranzo, *Dell'Adamo. I duo primi libri. Con Sedeci Canzoni per diversi*, Giuseppe Pavoni, Genova 1604.

²⁵ Paggi fu autore di un trattato sull'arte il cui testo non è pervenuto, ne parla SOPRANI-RATTI 1768, pp. 107-108.

²⁶ Alla vicenda ha riservato uno spazio esaustivo F.R. Pesenti in *La pittura in Liguria...*, cit., pp. 9-32; sull'argomento è poi tornata a riflettere V. Farina, la quale ha chiarito l'utilizzo del termine "scuola": secondo la studiosa l'Accademia aveva l'aspetto di una «bottega artigiana», dove Paggi raccoglieva la propria collezione a scopo didattico per la formazione degli aspiranti artisti, FARINA 2002, pp. 97-118. Si veda anche il carteggio tra il pittore e il fratello Girolamo contenuto in G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Hildesheim 1976, vol. I, pp. 190-219, anche in P. Barocchi, *Scritti d'arte nel Cinquecento*, Milano 1971, vol. I, pp. 190-219.

²⁷ La formula («Jo. Bapt.a Paggius, patritius Genuensis, Picturae studiosus, inventor») è riportata in due incisioni di Cornelis Galle, di passaggio per la città di Genova tra il 1601 e il 1603. Se ne è occupata Jamie Gabbarelli in J. Gabbarelli, *Cornelis Galle I Between Genoa and Antwerp*, in «Print Quarterly», XXXIV (2017), 1, pp. 20-31. La medesima dicitura per l'artista genovese è ripetuta in un'incisione di Jan Baptiste Barbé, si veda V. Frascarolo, *Gio. Bapt. Paggius Genuensis...*, cit., p. 185.

²⁸ «Lo studioso Giambattista Paggi/E quegli là, che con sicur pennello/Mille pingé al suo nome aurati raggi,/Adeguand'egli ogn'intelletto bello, E di costoro i principali saggi», cfr. G.C. Gigli, *La Pittura Trionfante*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme 1996, p. 47.

²⁹ Per le vicende collezionistiche cfr. M.C. Galassi in *La Strage degli Innocenti di Giovan Battista Paggi per*

Gio. Carlo Doria: un abbozzo inedito e qualche ipotesi per una "nobile gara", in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia*, Milano 2000, pp. 369-377 (369); per la pubblicazione degli inventari di casa Doria si veda FARINA 2002; ma anche P. Boccardo, *Gio. Carlo Doria e la serie degli Apostoli di G. C. Procaccini*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», X (1988), suppl., 28/30, I-IV.

³⁰ Le fonti indicano il 1606 come anno di realizzazione della tela, per questo SOPRANI-RATTI 1768, p. 133; alla medesima cronologia fa fede anche M.C. Galassi, *La Strage...*, cit. Tuttavia, un poemetto di Giovanni Soranzo del 1604 («*Gli Innocenti*») dedicato all'opera di Paggi costringe a far retrocedere la data di due anni, cfr. FARINA 2002, pp. 71-72. Per il testo di Soranzo si veda *Delle rime di Giovanni Soranzo, Al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Principe di Piemonte dedicata*, Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, parte I di IV, Milano 1606, p. 160.

³¹ A questa data si fa risalire il primo viaggio genovese di Marino. Per la vita del poeta rimando alla monografia di E. Russo, *Marino*, Roma 2008, e al compendio delle biografie mariniane alle pp. 350-353, a cui aggiungo la riedizione di G.B. Baiacca, *Vita del Cavalier Marino*, Giacomo Sarzina, Venezia 1625, in C. Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bologna 2011. A testimonianza che i soggiorni genovesi del poeta non erano né radi né casuali anche una lettera indirizzata a Ferrau Fenzoni del 2 marzo 1613 scritta da Torino dopo il «ritorno ch'io ho fatto di Genova, dove mi sono trattenuto forse per tre mesi per alcuni negozii importanti», cito da F. Giambonini, *Cinque lettere ignote del Marino*, in O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Perdojetta (a cura di), *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova 1988, pp. 307-330.

³² Sulla storia della tela rimando alle schede contenute in S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara 1988, pp. 230-231, e S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier (a cura di), *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, catalogo della mostra (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1 dicembre 1988-26 febbraio 1989), Frankfurt 1988, p. 454. Per un commento aggiornato si veda *Life of Guido Reni*, t. 2, p. 125 nota 121, e pp. 265-266 nota 135.

³³ L'epistolario informa della sua presenza a Lione a partire dal maggio del 1615, si veda G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1966, p. 189-190, n. 111.

³⁴ La cronologia di Varia si è rivelata molto ostica da definire, fornisce però un *terminus post quem* la firma del «Cav. Marino» che sigla la c. 20r e che necessariamente costringe a postdatare il documento al 1609; la nomina al cavalierato del SS. Maurizio e Lazzaro cade all'11 gennaio 1609. Per questo e le varie ipotesi sulla data di stesura del documento si veda LANDI 2017, pp. 158-160.

³⁵ G.B. Marino, *La Lira*, a cura di M. Slawinski, Torino 2007, 3 voll.

³⁶ Una poesia «nutrita di memoria» la definisce E. Russo, *Marino*, cit., p. 325, a cui rimando con particolare riguardo per il capitolo XI, pp. 317-339. Sulla prassi di riuso e metamorfosi di testi già scritti anche G.B. Marino, *Lettera Claretii*, in E. Russo (a cura di), *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova 2005, pp. 110-184. Sul "furto" come prerogativa poetica mariniana anche la lettera ad apertura della *Sampogna*, G.B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Parma 1993, p. 40 ss.

³⁷ Già Francesco Guardiani e Alessandro Martini in *Il manierismo e Giovan Battista Marino*, in «Colloquium Helveticum», (1994), 20, pp. 51-69, allargavano la lente di ingrandimento delle loro osservazioni sul "manierismo" in letteratura al contesto tipografico cinquecentesco, con esiti tuttavia incentrati sul ruolo della forma madrigalesca nella poesia mariniana. Per una panoramica sul tema che abbracci l'arco cronologico del XV e XVI secolo si veda G. Mazzacurati, M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma 1987.

³⁸ Sul trattato di Della Porta cfr. L. Bolzoni, *Riuso e riscrittura di immagini: dal Palatino al Della Porta, dal Doni a Federico Zuccari, al Toscanella*, in G. Mazzacurati, M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture...*, cit., pp. 171-206.

³⁹ Su Doni cfr. G. Masi, *Una soma di libri: edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, atti del seminario (Pisa, Palazzo della Giornata, 14 ottobre 2002), Firenze 2008; M. Plaisance, *Il riuso delle immagini ne I Marmi del Doni*, in A. Guidotti, M. Rossi (a cura di), *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, Roma 2000, pp. 9-18, e, *ivi*, A. P. Mulinacci, *Quando "le parole s'accordano con l'intaglio": alcuni esempi di riuso e riscrittura di immagini in Anton Francesco Doni*, pp. 111-140; G. Rizzarelli, *Riuso di immagini e creazione di testi nei Marmi di Anton Francesco Doni*, in G. Venturi, F. Cappelletti (a cura di), *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, Firenze 2009, pp. 325-340; ma anche S. Maffei, *Tortuose storie di parole e immagini: un'impresa di Anton Francesco Doni*, in «Bollettino Roncioniano», IV (2004), pp. 5-18. Considerazioni sulla poetica doniana e sulla «facilità» e modernità della sua scrittura in P. Cherchi, *Polimatia di riuso: mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma 1998.

⁴⁰ Testi e immagini nella prassi compositiva di Doni erano soggette a medesimo trattamento: «[...] il materiale impresistico – alla stregua dei testi e delle illustrazioni xilografiche – circola all'interno delle opere di Doni, mediante travasi e riadattamenti che collegano testi a stampa (doniani e non) e manoscritti, creando un vero labirinto»; cito da A. P. Mulinacci, *Un "labirinto piacevole": le "libere imprese" di Anton Francesco Doni*, in *Una soma di libri*, cit., pp. 167-235 (179).

⁴¹ LANDI 2017, pp. 186-187.

⁴² Cfr. E. Russo, *Marino*, cit., pp. 179-188.

⁴³ A corte sabauda Marino era arrivato nel 1608 grazie all'intercessione del cardinal Pietro Aldobrandini. Sugli anni di passaggio dalla corte romana di Clemente VIII Aldobrandini a quella sabauda di Carlo Emanuele si veda il puntuale resoconto documentario offerto da C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma 2008.

⁴⁴ Cito da G.B. Marino, *Lettere*, cit., pp. 82-83, n. 82.

⁴⁵ Alcuni rimaneggiamenti sui testi poi stampati nella *Galeria* a favore di Giovan Carlo Doria e sugli artisti a lui prossimi sono stati commentati anche in FARINA 2002, p. 48.

⁴⁶ Cito da *Galeria* 1979, vol. I, p. 7, mio il corsivo.

⁴⁷ Si ricorda che la tela vantava il prezzo più alto dell'intera collezione Doria (1000 scudi), come riporta l'inventario dei beni del collezionista genovese del 1621 (si veda FARINA 2002, p. 125).