

Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

GIACOMO MONTANARI

Francesco Fulvio Frugoni
Libri barocchi tra Genova,
Torino e l'Europa





II – ANTICO E MODERNO. PARIGI, ROMA, TORINO. 1670-1760

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2015-2018: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2012-2015: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Marco Carassi, Marco Demarie, Cristina Olivetti, Stefano Pannier Suffait

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2014

Tema del Bando 2014: *Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino. 1670-1760*

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Valeria Di Giuseppe Di Paolo, Giacomo Montanari, Sara Piselli, Alessia Rizzo, Claudia Tarallo

Tutor dei progetti di ricerca: Andrea Bacchi, Maria Giulia Aurigemma, Arnaldo Bruni, Chiara Gauna, Lauro Magnani

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808075

2.2 Giacomo Montanari, *Francesco Fulvio Frugoni. Libri barocchi tra Genova, Torino e l'Europa*

© 2017 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2014 – II EDIZIONE

La collana digitale promossa dalla Fondazione 1563 e dedicata agli *Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco* presenta la seconda edizione, composta da cinque importanti volumi di cui tre dedicati a temi storico artistici, uno ad argomento di storiografia artistica e l'ultimo di ambito letterario. Sono il frutto del lavoro di altrettanti giovani ricercatori provenienti da tutta Italia, selezionati dal bando 2014 dedicato al tema *Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino 1670-1760*, volto ad indagare, nella consueta accezione pluridisciplinare, la dialettica del rapporto tra antico/moderno quale problema centrale della cultura europea e le sue espressioni in età barocca.

La pubblicazione dei volumi individuali in forma digitale ha l'obiettivo di mettere a disposizione delle istituzioni culturali e dei ricercatori percorsi di ricerca originali e di alto livello rispondenti al tema proposto dalla Fondazione e svolto dai borsisti nel corso di un anno e con l'affiancamento di un tutor specialista. Obiettivo non secondario è quello di produrre, a ridosso della conclusione della borsa, un titolo che possa andare ad arricchire il curriculum dei ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Bando per borse di Alti Studi sul Barocco è giunto ad oggi alla quinta edizione e rappresenta un appuntamento primaverile ormai consolidato monitorato con attenzione da accademie, scuole di dottorato e istituti culturali italiani e stranieri, presentatori dei loro migliori allievi. Le numerose candidature arrivate sulla piattaforma digitale nel corso degli anni hanno spinto la Fondazione 1563 a mantenere rigorosa una linea di selezione di ricerche di eccellenza, a incrementare la vocazione di internazionalizzazione e diffusione delle ricerche attraverso la scelta di progetti aperti ai confronti internazionali e di tutor specialisti attivi in accademie e istituti europei, a valorizzare il lavoro attraverso incontri e seminari tra studiosi di diverse generazioni e afferenti a differenti discipline.

Vale la pena di sottolineare in questa sede come, nell'ambito del Programma di Alti Studi sul Barocco e grazie anche all'accurato lavoro dei curatori del Progetto *Antico e Moderno*, i proff.ri Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, si sia consolidata una comunità di specialisti multidisciplinari che guardano alla Fondazione con interesse e speranza per il futuro delle discipline umanistiche e per la ricerca in generale. La Fondazione sente oggi ancora maggiore la responsabilità derivante da queste aspettative, implementando sforzi e risorse per raggiungere il suo più importante obiettivo.

Il Presidente
Rosaria Cigliano

Torino, aprile 2017

GIACOMO MONTANARI

Francesco Fulvio Frugoni
Libri barocchi tra Genova,
Torino e l'Europa

Prefazione
LAURO MAGNANI



GIACOMO MONTANARI è laureato in Lettere Classiche e ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Storia e conservazione dei Beni Culturali artistici e architettonici presso l'Università degli Studi di Genova. Ha pubblicato articoli su riviste di respiro internazionale come *Paragone* e il *Buletin del Museo del Prado*, su tematiche legate alla scultura barocca e al rapporto tra la letteratura e le arti figurative, e ha recentemente pubblicato il volume *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo* (Genova 2015). Collabora con il Comune di Genova alla gestione didattico-scientifica del Patrimonio UNESCO del *Sistema delle Strade Nuove e dei Palazzi dei Rolli* e con l'Università degli Studi di Genova per i corsi di Storia dell'Arte Moderna e Iconografia e Iconologia.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Lauro Magnani
1	Libri barocchi. Il rapporto tra letteratura e arte figurativa nella seconda metà del XVII secolo tra Torino e l'Europa: il caso di Francesco Fulvio Frugoni
3	Letteratura e arti figurative: un dibattito 'antico' in chiave 'moderna'
6	1.1. <i>La communitas studiorum genovese: l'antico e la natura come modelli</i>
17	1.2. <i>L'ἔκφρασις come espediente letterario: da Anton Giulio Brignole Sale e Luca Assarino a F. F. Frugoni o De la gloria minor de l'arti mute</i>
35	1.3. <i>Francesco Fulvio Frugoni: un letterato 'barocco' tra Genova e Torino</i>
44	1.4. <i>Frugoni e Dauphin: ulteriori indizi di un sodalizio culturale</i>
53	1.5. <i>Frugoni tra Venezia e Genova: l'Epulone e Giovanni Andrea Carlone</i>
60	Conclusioni
63	Tavole
93	Bibliografia
127	Appendice

Prefazione

La ricerca condotta da Giacomo Montanari presso la Fondazione 1563 si inserisce pienamente in una linea metodologica perseguita con molta chiarezza in questi anni nelle diverse attività di indagine storico artistica intraprese e che ho potuto spesso seguire nel loro svolgimento, in particolare attraverso l'esperienza del Dottorato. Il punto di partenza era stata l'oggettiva constatazione che la biblioteca privata costituisca una preziosa testimonianza culturale che, se adeguatamente studiata, possa fornire elementi di assoluto interesse nell'indagare il rapporto committente-artista e nella lettura, oggi, del prodotto di comunicazione costituito dal manufatto artistico con un uso consapevole degli strumenti culturali che i protagonisti di allora, appunto committente, artista, pubblico di una determinata classe sociale, potevano avere a disposizione in quello specifico frangente.

L'assunto iniziale è stato approfondito dal Dottor Montanari in questi anni da una seria ricostruzione dei patrimoni bibliotecari, attraverso lo studio archivistico, d'altro canto affrontando il problema presenza del testo-conoscenza effettiva del tema culturale, indagando la rispondenza tra i testi evocati e le scelte di particolari tematiche di condiviso interesse tra committente e artista in funzione di individuati programmi iconografici.

È partendo da questa base oggettiva che il tema di questa ricerca si proponeva di andar oltre la generica e naturalmente condivisa affermazione del rapporto letteratura-arti figurative, nello specifico di un momento storico e nella diffusione tra capitali della cultura europea: è quindi riaffermando e sperimentando un metodo che Montanari è partito da una rievocazione di ambiente culturale, procedendo proprio dal concreto delle biblioteche seicentesche e dalla *communitas studiorum* di cui queste sono specchio, individuando in questi ambienti alcune figure emblematiche di intellettuali, di letterati che nella loro produzione affermano con particolare forza il rapporto tra parola e immagine. Sono essi stessi nella loro *perigrinatio* nei luoghi del potere europeo a costituire la guida attraverso i centri di un'Europa barocca e i loro testi a dettare la possibilità di lanciare ponti concreti con la produzione figurativa, ponti che trovano come accogliente basamento sulla sponda opposta artisti che condividono le medesime frequentazioni aristocratiche e la medesima committenza "educata", attraverso il libro, a cogliere analoghe stimolazioni culturali e sensibilità che si verificano, nella ricerca, espresse sui due versanti, pittorico e letterario.

E qui si pone la forzatura "genovacentrica" dello studioso che nel costruire l'itinerario di una serie di personalità di levatura transnazionale e di vocazione cosmopolita, pur considerando la rilevanza della corte sabauda come uno dei poli di questo percorso europeo, indica nel comune riferimento ai circoli culturali della Genova repubblicana della prima metà del Seicento una particolare modalità formativa, in un ambiente "di grandissima fertilità intellettuale", così ben rappresentato dall'Accademia degli Addormentati, stimolato proprio dalle modalità di un rapporto che potremmo definire orizzontale con le figure di aristo-

cratici che condividono direttamente il dibattito e la militanza culturale di quei protagonisti: è questo il caso di Francesco Fulvio Frugoni che viene eletto come figura chiave in questo percorso.

Ma già prima di questi risulta fondamentale la poliedrica figura di Anton Giulio Brignole Sale, aristocratico, committente, letterato e, in special modo, il vivacissimo attivismo di Luca Assarino che palesa, al di là delle più consuete espressioni del consueto e retorico “tennistico” scambio di colpi tra letteratura e arti figurative, un’effettiva straordinaria capacità di comprensione dei termini di un dibattito sull’arte e nell’arte pittorica.

Tra *ekphrasis* e baluginanti intuizioni è Assarino infatti a definire e a esplicitare nei suoi scritti, come emerge anche dai testi presentati da Giacomo Montanari, i caratteri più significativi di una voluta ambiguità tra spazio della realtà e della rappresentazione che, attraverso un affermato naturalismo, agevola il coinvolgimento empatico dello spettatore: caratteri espressi nella pittura dei nuovi protagonisti emersi proprio in quella situazione genovese e che, ad un tempo supera la dimensione locale, in particolare con Fiasella, Castiglione, Orazio De Ferrari.

Se già Assarino, nel suo nervoso e politicamente equivoco peregrinare, aveva sottolineato il percorso e i legami tra Genova e Torino, con Frugoni altrettanto se non ancor più significativamente aperto alla frequentazione di ambienti culturali europei, il tracciato da Genova alle corti europee – già con Anton Giulio Brignole Sale a Madrid e poi a Parigi e a Monaco – trova nella corte sabauda un punto di riferimento fondamentale, prima dell’ultima esperienza veneziana. Efficace, a questo proposito, la capacità di Montanari di riproporre l’itinerario frugoniano, certo sulla base degli studi relativamente recenti di Marini e di Quaranta, soprattutto riaffermando metodologicamente l’utilità di un continuo riscontro sul versante della produzione artistica, individuando cioè la rifrazione tra i due linguaggi, tra libro e immagine, attraverso gli scritti del letterato barocco e le opere degli artisti da lui frequentati e impiegati in committenze nei luoghi in cui il Frugoni si impegna nel tentativo di far emergere un suo protagonismo nel dibattito culturale: è il caso del rapporto con la corte dei Grimaldi a Monaco e con il naturalismo di un artista come Orazio de Ferrari.

Significativamente, in questo senso, la rilettura operata da Montanari nel rapporto testo-fenomeno figurativo tende a far considerare, nel contesto dell’*Heroina intrepida*, il brano come la descrizione dell’autopsia del cadavere di Aurelia Spinola, la consorte del suo mecenate monegasco, ancora nella naturalistica propensione ispirata dalle scelte del pittore genovese, piuttosto che sulla scorta di uno “splendore del macabro” come evidenziato da ultimo da Quaranta. Ma proprio per questo la figura del letterato emerge come plurale, come capace di diverse letture, come immagine di quel convivere di diversi modi di vedere che rendono superate e inapplicabili etichette predefinite: così nell’analisi dell’esperienza del Frugoni presso la corte torinese – solo tratteggiata, per differenze, la presenza dominante del Tesoro – appare significativo l’approccio ad un artista tanto diverso, come Charles Dauphin. La discussione proposta da Montanari verte in questo senso intorno al “libro barocco” del Frugoni de-

dicato ai *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paula*, ma aldilà della triangolazione tra incisione antiporta tratta dal disegno dell'artista francese, edizioni del testo e momento della sua realizzazione e le opere del Dauphin dedicate al santo fondatore dei Minimi, emerge la volontà di sottolineare nel linguaggio del letterato ad un tempo la voluta fedeltà ai modelli classici e la volontà di proporre l'efficacia di un "moderno" stupore di fronte alla creazione artistica, fatto di naturalismo, *mimesis*, empatia, che l'intellettuale non "lascia solo nelle mani degli artisti del pennello".

Infine al rientro del Frugoni a Genova prima della finale andata a Venezia, ancora il possibile riflesso tra l'opera del letterato e il linguaggio espressivo di un artista viene proposto da Montanari nel rapporto tra l'*Epulone*, un tardo scritto del genovese, un dramma in forma di commedia morale e una grande tela del pittore Giovanni Andrea Carlone, rientrato da Roma negli stessi anni in cui il letterato pubblicava a Venezia il suo testo, con una complessa e rara iconografia basata appunto sul tema di Lazzaro e sulla punizione di Epulone.

Exempla quindi, come nota Montanari, quelli evidenziati, punti di contatto, tra i due linguaggi artistici, letterario e figurativo, ancora episodici come ammette lo studioso, ma significative prove di un metodo che conferma l'utilità di coniugare le testimonianze rapportate tra loro di letteratura e arti figurative con una immersione nella "pregnanza dei contesti culturali".

Questo studio, condotto presso la Fondazione 1563, ha confermato quindi la capacità dello studioso di coniugare la ricerca storico artistica con una acuta capacità di lettura dei testi, un tassello significativo nella sperimentazione di una metodologia che sembra dare risultati positivi nella sua produzione critica di questi due ultimi anni, concretatisi inoltre nella partecipazione all'Annual Meeting della Renaissance Society of America (Boston 31 marzo – 2 aprile 2016) con una relazione dal titolo *Grechetto and Paggi's library: reading and painting about natural philosophy in the XVIIth century*, conferma della rilevanza dei suoi studi in questa specifica linea.

LAURO MAGNANI

LIBRI BAROCCHI.
IL RAPPORTO TRA LETTERATURA
E ARTE FIGURATIVA NELLA SECONDA METÀ
DEL XVII SECOLO TRA TORINO E L'EUROPA:
IL CASO DI FRANCESCO FULVIO FRUGONI

«We tend to think that to compare poetry with painting is to make a metaphor, while to differentiate poetry from painting is to state a literal truth»¹

Letteratura e arti figurative: un dibattito 'antico' in chiave 'moderna'

Nell'Italia del Cinquecento la teoria umanistica della pittura poggia sul postulato classico che l'oggetto di studio che conviene all'umanità sia l'uomo stesso. Tutti i critici del tempo assumono che la pittura, come la poesia, sia imitazione dell'azione umana, e ne segue che essa debba assomigliare all'arte sorella nel soggetto, nel contenuto umano e nel fine². Perché le intenzioni del pittore siano paragonabili a quelle del poeta in profondità, potenza e bellezza, egli dovrebbe dunque scegliere i suoi temi dalle medesime fonti afferenti alla poesia antica e moderna e alla storia sacra e profana; si sostiene che il suo genio trovi la sua più intima affinità con il poeta nella capacità di esprimere le emozioni dell'uomo, mentre il suo fine, come quello del poeta, sia elevato, in quanto deve mirare non soltanto a piacere, ma anche a istruire e a diffondere la saggezza fra gli uomini³. Tale profondo rapporto con la poesia bastava a conferire alla pittura il prestigio di arte liberale. A conferma poi che mai più il pittore sarebbe stato considerato soltanto un artigiano «sans littérature, sans moeurs, sans politesse»⁴ i critici, rifacendosi all'esempio di Plinio, che nell'antichità aveva proclamato l'onorata condizione dei pittori, insistevano sul libero sodalizio dei pittori con i principi e i sapienti nel Rinascimento. In ultimo luogo, ma più importante, veniva anche notato come gli elevati argomenti della poesia ispirata conferivano alla pittura, come dice il Varchi parlando del debito di Michelangelo verso la poesia di Dante⁵, profondità di contenuti, maestà e grandezza; qualità che Joshua Reynolds in epoca posteriore, scrivendo dello stesso Buonarroti, avrebbe chiamato il 'sublime'⁶. I

¹ Mitchell 1986, p. 49.

² È questa ad esempio la posizione di Plutarco, autore di grande importanza per il recupero che dei suoi testi viene effettuato dai letterati tra Cinque e Seicento, il quale sostiene che i pittori e i poeti rappresentino gli stessi soggetti e che il fine implicito di entrambi sia in definitiva lo stesso (*De Gloria Atheniensium*, III, 347 a); così come Filostrato il Vecchio, che osserva che la poesia e la pittura in modo eguale sono depositarie della saggezza (*Imagines*, I, 249 k) o Filostrato il Giovane, il quale illustra le capacità della pittura nell'esprimere il carattere e le emozioni e trova che un certo elemento di immaginazione sia comune alla pittura e alla poesia drammatica (*Imagines*, *Proemium*, 390 k), così come farà Francesco Fulvio Frugoni nel delineare i contorni delle due arti circa duemila anni dopo (Frugoni 1675, p. 164) come si vedrà in seguito.

³ Cfr. Blunt 1938-1939, pp. 260-262; Lee 1974, pp. 112-113.

⁴ Coypel 1721, *Preface*. Una 'battaglia' simile sulla nobiltà della pittura, viene condotta in ambiente genovese sul finire del XVI secolo dal pittore aristocratico Giovanni Battista Paggi. La sua vittoria legale contribuirà a creare un ambiente del tutto particolare tra le mura della Superba, tanto da rendere più fertili e continui gli scambi tra la nobiltà, i letterati e gli artisti stessi, quasi che fossero riconosciuti come parigrado. Cfr. Lukehart 1988, pp. 549-674; Frascarolo 2013, pp. 101-116; Leonardi, 2013, pp. 130-135. Questo processo aveva già avuto origine nel rapporto innovativo e fruttifero instauratosi tra aristocratici e artisti con l'arrivo a Genova del perugino Galeazzo Alessi alla metà del Cinquecento e la creazione di un sodalizio culturale con i principali artisti attivi in città, Luca Cambiaso e Giovanni Battista Castello il Bergamasco, cfr. Magnani 2003a, pp. 520-527.

⁵ Varchi 1549, pp. 111 e ss.

⁶ Reynolds 1891, pp. 349-373.

critici che avevano elaborato la dottrina dell'*ut pictura poesis*, in tal modo, avevano posto la pittura accanto alla poesia, quale degna interprete della vita e dell'uomo; e il critico umanista, teso a sostenere la funzione dell'arte quale perenne depositaria dei valori umani, è ancora e sarà sempre convinto che la vita e l'uomo costituiscono la meta suprema del pittore come del poeta⁷.

Così il Reynolds, che rappresenta uno degli ultimi e dei più acuti sostenitori di questa dottrina, fondata dai critici rinascimentali di poesia e di pittura sulle teorie letterarie dell'antichità, indicava come l'affinità principale della pittura con la poesia non consistesse nell'aderire ad un canone precettistico preso in prestito dall'arte sorella, oppure in una qualche immaginata corrispondenza di forme, ma nella 'nobiltà di concezione' stessa. Per il Reynolds l'aspetto più significativo della pittura, come della poesia, è la capacità di rivelare e di interpretare la dignità della vita e dell'uomo. La pittura non deve dunque essere considerata come una mera arte dell'occhio: il pittore di genio, come il poeta, tenta in primo luogo di indirizzarsi alla mente, di cui l'occhio è solamente il servo.

Questo rapporto tra pittura e poesia, che divenne ben presto un *topos* letterario sotto la forma del dibattito attorno al motto *ut pictura poesis*⁸, ebbe grande fortuna anche in epoca barocca: lo strumento del libro – veicolo fondamentale per l'esperimento e l'arte letteraria – che permetteva di essere accompagnato da elaborate e sempre più facilmente riproducibili illustrazioni, diventava infatti il *medium* perfetto per esplicitare ulteriormente i rapporti e le teorie elaborate a riguardo delle due modalità di espressione artistica. Bisogna anche considerare che l'epoca barocca, che vide tra i suoi più alti conseguimenti la sublimazione delle arti in un connubio potente e inscindibile, divenne il banco di prova ideale per questo esperimento espressivo: i libri barocchi diventavano pertanto lo strumento principe per poter diffondere parole e immagini. L'analisi di un rapporto artistico-letterario e più in generale culturale e territoriale come quello esistente tra la Repubblica di Genova e il Ducato di Savoia tra la prima e la seconda metà del Seicento, permette di inquadrare su questo 'percorso' una personalità che incarna una delle chiavi di lettura di questo nesso fondamentale e ancora poco esplorato nella sua complessità: il Frate Minimo di San Francesco da Paola Francesco Fulvio Frugoni, allevato in seno alla grande Accademia genovese degli Addormentati e divenuto letterato europeo di grande fama, passando per Parigi, Torino e infine Venezia⁹. Gli stimoli artistici e letterari vissuti dal Frugoni sono infatti prodotto di un ambiente di grandissima fertilità intellettuale, individuabile nell'Accademia degli Addormentati, viva e attiva nella Repubblica di Genova a partire dagli ul-

⁷ Contrario a questo parere appare Lee, che ritiene il dibattito relativo ai rapporti tra pittura e poesia una mera controversia retorica che tende ad appiattare l'*inventio* e l'estro pittorico in una ripetizione di 'argomenti' d'accademia a partire dalla metà del Cinquecento, salvando soltanto la figura altamente *borderline* tra pittura, poesia e filosofia di Nicolas Poussin. Cfr. Lee 1974, pp. 14-27; Santucci 1985.

⁸ Lee 1974, pp. 3-12.

⁹ Per la bibliografia su Frugoni, si veda *infra*.

timi decenni del XVI secolo e circolo di importanza europea sino alla metà del Seicento¹⁰, della quale il frate minimo partecipò come 'protetto' del grande aristocratico, retore, letterato e poi predicatore gesuita Anton Giulio Brignole Sale¹¹. La ricchezza delle esperienze accademiche ligustiche, sebbene tratteggiate a grandi linee in molti studi¹², deve ancora essere delineata nei suoi più significativi esiti, di cui la produzione letteraria del Frugoni può essere una significativa e ancora 'silente' spia: la partecipazione sin dalla giovanissima età al dialogo che prese vita all'interno di un ambiente di quel tipo dovette infatti rimanere a segnare indelebilmente le scelte letterarie di una delle personalità cardine della letteratura barocca italiana della seconda metà del Seicento. In particolare i forti rapporti stretti dagli Accademici Addormentati con la compagine artistica cittadina, in una relazione che, come si tenterà di mettere in luce, non prevedeva il ruolo dei pittori come quello di meri esecutori di commesse, ma anzi incoraggiava un dialogo fattivo tra le diverse espressioni artistiche del dibattito culturale contemporaneo, portò il Frugoni a sviluppare non solo una viva ammirazione per l'arte pittorica – decisamente comune all'epoca –, ma lo spinse a considerarla non solo un *medium* comunicativo straordinario, ma anche in alcuni casi quasi alla pari dell'esposizione *per verba*. Se può sembrare naturale il rapporto privilegiato demandato alle immagini nel ruolo di veicoli comunicativi, bisogna considerare l'arroccamento tipico delle istituzioni accademiche del XVI e XVII secolo, persuase – non sempre a torto – di rappresentare i più avanzati centri del sapere e convinte che la propria metodologia espressiva – quella letteraria – rappresentasse l'apice delle arti umane: gli Addormentati genovesi al contrario, in forza di questo privilegiato rapporto tra pittori e poeti, misero in moto una serie di aggiornamenti 'alla moderna' che portarono all'inaugurazione della stagione barocca genovese sia sotto il profilo letterario che sotto quello pittorico.

A partire da queste considerazioni preliminari, si tratta dunque di provare a determinare le condizioni che resero tale la produzione letteraria e la sensibilità artistica di una personalità come quella di Francesco Fulvio Frugoni, che seppe dialogare attraverso la propria produzione letteraria pienamente barocca con ambienti molto diversi dell'Europa del tempo, pur mantenendosi fedele alla sua identità di Minimo di San Francesco di Paola e senza rinunciare, dalla Repubblica di Genova, al Ducato di Savoia, al Regno di Francia e alla *Serenissima* Venezia allo scopo che egli stesso rivendicava con forza alla sua arte: denunciare il vizio ed educare alla virtù¹³.

¹⁰ È doveroso far notare in questo lasso di tempo il cambiamento delle diverse 'anime' del panorama culturale genovese, che pur mantenne un aggiornamento pari agli altri centri europei, se non addirittura ne sopravanzò i conseguimenti: dalla fallimentare chiamata di Torquato Tasso tra gli Addormentati negli anni ottanta del Cinquecento, al periodo di impegno 'civile' sotto la guida di Ansaldo Cebà, gli anni di Chiabrera e di Mascardi, sino alla *communitas studiorum* sotto Imperiale e al nuovo corso inaugurato negli anni trenta del Seicento da Anton Giulio Brignole Sale.

¹¹ De Marinis 1914; Marini 2000, Rodler 2000, pp. 156-162; Quaranta 2009, pp. 17-35.

¹² Fusconi 1988, pp. 7-38; Vazzoler 1990, pp. 31-46; Id. 1991-1994, pp. 35-62; Id. 1992, I, pp. 274-280; Magnani 1993, pp. 15-49; Stagno 2008, pp. 116-126.

¹³ Quaranta 2009, pp. 89-104.

«Fu Poeta, e Pittore;
ma non cantò, dipinse;
non colorò: ma 'l ver fingendo vinse.
Diede voce al colore
e linee al canto, e sito,
e diè luce a l'orecchie, a gli occhi udito»¹⁴

1.1 La *communitas studiorum* genovese: l'antico e la natura come modelli

«Lo stringersi di legami tra pittori e poeti appare un dato acquisito nella cultura degli anni a cavallo tra i due secoli (dopo le riflessioni teoriche cinquecentesche intorno al tema *ut pictura poesis*) anche a Genova»¹⁵

Così scriveva Franco Vazzoler nel catalogo della mostra dedicata al pittore sarzanese Domenico Fiasella nel 1990, puntualizzando finalmente come il rapporto creativo vigente nella Repubblica di Genova tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo fosse una questione di contesto culturale allargato a tutte le arti e non perfettamente leggibile se non con un approccio sinottico, che già lo studioso stesso indicava come «riconducibile alla linea di continuità rappresentata dalla Accademia degli Addormentati»¹⁶. Come questa Accademia fosse organizzata e quali fossero, al suo interno, le regole e le dinamiche, è ad oggi ancora difficile da stabilire¹⁷, a causa di una carenza cronica di documenti che possano testimoniarne le pratiche; tuttavia è al contrario facile dimostrare come da questo nucleo emergano significativamente le personalità culturali che fungeranno da guida e da punti fermi per la costruzione della cultura barocca genovese e non solo. Gli esempi di maggiore interesse sono rappresentati dalla figura di Anton Giulio Brignole Sale (fig. 1)¹⁸ e da quella di Gio. Vincenzo Imperiale (fig. 2)¹⁹, personalità di grandissimo spessore che seppero instaurare un dialogo vivo e vivace con la realtà letteraria locale e di ambito italiano, così come con i circoli pittorici più significativi del tempo. Il coniugarsi delle figure del collezionista, del diplomatico e del letterato in personaggi come il Brignole e l'Imperiale, li rende fondamentali punti di snodo per

¹⁴ Oda del signor Guido Casoni in morte del signor Torquato Tasso, in Tasso 1604a, p. 19.

¹⁵ Vazzoler 1990, p. 31

¹⁶ Vazzoler 1990, p. 42.

¹⁷ Cfr. Vazzoler 1992, vol. I, pp. 217-316; Croce 1992, pp. 509-515; Corradini 1994; Graziosi 2000, pp. 27-87; Morando 2005, pp. 36-51; Graziosi 2006; Beltrami 2015, pp. 15-27.

¹⁸ Malfatto 1988, pp. 5-34; Ead. 1991, pp. 936-989; Marini 1992a, pp. 127-150; Id. 1992b, I, pp. 351-389; Id. 2000; Graziosi 2000, pp. 27-87.

¹⁹ L'afferenza dell'Imperiale all'Accademia degli Addormentati, sfortunatamente, non è supportata da nessun documento archivistico esplicitamente connotato. Si ritiene però indubbia la sua presenza all'interno di questo circolo dal momento che nell'introduzione al Ritratto del Casalino (1637) egli viene definito sia fondatore dell'Accademia dei Mutoli (per la quale si veda l'esautiva trattazione in Beltrami 2015, pp. 48-63) che membro dell'Accademia degli Addormentati (cfr. Imperiale in Beltrami 2009, pp. 68-69). Per una esautiva trattazione a riguardo della committenza artistica e alla biografia di Gio. Vincenzo Imperiale, cfr. Martinoni 1983; Beltrami 2015, pp. 17-30 e la voce Imperiale (Imperiali), Gian Vincenzo, del Dizionario Biografico degli italiani curata da Russo e Pignatti (Russo, Pignatti 2004, pp. 297-302).

l'apertura di un secolo che ha nella commistione tra le arti e nel loro rapporto di mutuo scambio reciproco forse il più grande conseguimento della propria epoca.

La presenza di questi perni, capaci di far ruotare molti e differenti ingranaggi culturali al punto da costituirsi come motori d'innovazione nel panorama non solo ligure, ma addirittura italiano se non europeo, permette anche di determinare l'ambiente che permise il fermento dei decenni successivi, alla chiusura del secolo XVII, che vide da un lato l'acme del grande periodo barocco genovese e dall'altro l'inizio del fatale e ineludibile declino della Superba. Le linee guida da individuare per poter ricostruire queste reti di relazioni intellettuali intrecciate dai membri dell'Accademia sono quelle costituite da un lato dalle loro biblioteche (unica testimonianza plausibile di un contesto culturale oggettivo, tangibile, assieme alle opere d'arte), e dall'altro dal rapporto stretto e significativo instaurato con gli artisti.

Si ha infatti la notevole fortuna documentaria di possedere almeno tre significative raccolte librerie che furono proprietà dei più importanti animatori dell'Accademia tra il 1580 e il 1647, fatto questo più unico che raro, se consideriamo ad esempio che nell'ambiente torinese assai più rare appaiono le testimonianze degli insiemi librari esterni al circuito di corte²⁰ ad oggi testimoniati e, laddove ciò accade, rappresentano episodi puntiformi e non riconducibili ad un comune ambito di formazione e di relazione culturale²¹. Si è così in grado di ricostruire gli orizzonti culturali di Giulio Pallavicino, uno dei fondatori dell'Accademia stessa, e dei già citati Anton Giulio Brignole Sale e Gio. Vincenzo Imperiale, pur nella laconicità intrinseca di una documentazione costituita principalmente da estimi e inventari²².

Di particolare interesse si presentano in particolare le biblioteche Pallavicino e Imperiale in virtù del fatto che i documenti che ne testimoniano la consistenza raccontano una fase di 'apice' costitutivo essendo stati redatti appena prima o appena dopo la dipartita dei proprietari: Gio. Vincenzo infatti fa stilare un prezioso inventario della sua biblioteca nel 1647, forse sentendo farsi prossima la sua morte, sopraggiunta

²⁰ La produzione libraria nell'ambito dell'influenza di corte nel Piemonte del Seicento è ben delineata in Massabò Ricci 1989, pp. 43-57.

²¹ Riguardo alle biblioteche 'alternative' all'ambiente di corte, in ambito torinese sono note, pubblicate e dibattute quella del medico Giacomo Francesco Arpino, membro dell'Accademia degli Incolti (Cfr. Patetta 1912; Di Macco 1984, pp. 323-341; Cifani, Monetti 1990, pp. 39-68; Cifani, Monetti 1998, pp. 88-95) e dell'architetto Amedeo di Castellamonte (cfr. Cifani, Monetti 1988, pp. 75-92). L'ambiente centralizzato della corte non rende la ricerca in questo campo facilmente praticabile, tanto più che già in ambito genovese, dove la strutturazione oligarchica del potere permette un maggior margine di manovra nella possibilità per l'aristocrazia dominante di esprimersi a proprio piacimento, i documenti sono lacunosi e di difficile utilizzo per tracciare un profilo culturale complessivo (cfr. Montanari 2015a, pp. 7-46). Si è provato, ma con scarsi successi a sondare le consistenze delle biblioteche della famiglia Dal Pozzo, un polo 'alternativo' alla corte letterariamente e pittoricamente parlando (Per gli studi pregressi sul fondo Dal Pozzo, si veda l'ultimo intervento in linea temporale in Cifani, Monetti 2001, pp. 29-52. I riferimenti archivistici dell'inventario citato sono ASBi, Fondo Dal Pozzo della Cisterna, Storia della Famiglia, II, mazzo 15, *Inventari antichi di libri*) e altri due inventari librari rinvenuti presso il fondo dell'Insinuazione dell'Archivio di Stato di Torino (ASTo, Sezioni Riunite, Insinuazione, 1685, libro 6, ff. 357 r.- 383 v.; Inventario legale dei beni et eredità del fù medico Pietro Paolo della Rovere; ASTo, Sezioni Riunite, Insinuazione di Torino, 1693, libro 6, ff. 601 r. – 610 r.; Testamento dell'Illustrissimo et eccellentissimo Signor Conte e Presidente Gio. Battista Truchi). Il quadro della situazione si presenta pertanto come un *work in progress*, per il quale nel limitato spazio di un anno non si è riusciti a restituire una visione d'insieme più chiara e orientata. Per la circolazione libraria in Piemonte nel Seicento, si veda anche Merlotti 1999, pp. 69-98; Id. 2002, pp. 653-678.

²² Ceriotti 2003, pp. 373-432.

un anno più tardi²³, mentre per Giulio Pallavicino è la necessità della moglie Camilla Doria di stimare e vendere la sua strabiliante raccolta (la più ampia biblioteca genovese oggi nota entro i confini del XVII secolo²⁴) a far sì che ce ne pervenga un quadro aggiornato al 1635, più chiaro e dettagliato di quello vergato in parte di pugno dal proprietario stesso a partire dal 1584²⁵.

Il contesto culturale che emerge dall'analisi di queste raccolte librerie permette di inquadrare, seppur parzialmente, il dibattito e il fermento letterario che dovette animare l'intera società aristocratica genovese e quali dovessero essere le letture su cui si basavano le loro ricerche di gruppi di intellettuali come l'Accademia degli Addormentati e – di conseguenza – anche le relazioni con il mondo pittorico che li circondava. È importante infatti non dimenticare che tra chi acquista o commissiona un dipinto e chi legge o compra un determinato libro spesso c'è una corrispondenza identitaria che permette di individuare nelle due diverse azioni analoghe tendenze²⁶. Le raccolte dei due Accademici infatti, sebbene ricche di edizioni di Petrarca, di Dante e di Boccaccio²⁷, presentano una schiacciante maggioranza di testi classici e di carattere storico, come gli scritti di Plutarco, Tacito, Seneca – molto presente anche nelle rivisitazioni lipsiane pubblicate in epoca coeva alla costituzione di queste raccolte librerie e quindi testi decisamente 'moderni' e alla moda²⁸ – le narrazioni delle *historiae* di regni, paesi e luoghi vicini e lontani²⁹, molti testi sacri di teologia o agiografia, l'epica contemporanea e cioè i volumi di Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, spesso presenti in più copie di differente formato all'interno della stessa biblioteca³⁰.

²³ L'esistenza della biblioteca dell'Imperiale è segnalata in Martinoni 1983, pp. 16-17; Edoardo Grendi 1997, pp. 97-101; Boccardo 2004, pp. 281-282. Il documento è trascritto per intero in Montanari 2015a, pp. 85-108.

²⁴ Per la biblioteca Franzoniana, la prima vera e propria raccolta pubblica della Superba, cfr. Bitossi 1975; Piersantelli 1964, pp. 105-117; Petrucciani 2005, pp. 233-354. Per le due maggiori raccolte del XVIII secolo, quella del Marchese Giacomo Filippo Durazzo e dell'Abate Carlo Giuseppe Vespasiano Berio, cfr. Puncuh 1979; Petrucciani 1988; Id. 1996; Id., 1999; Id. in Leoncini 2012, pp. 87-118; Malfatto 2004, pp. 111-150.

²⁵ Il documento vergato di sua mano dal Pallavicino è conservato in Archivio Storico del Comune di Genova (ASCG), ms. 291, Inventario dei Libri di Giulio Pallavicino rifatto nuovamente da lui medesimo, di 24 gennaio 1584. Presso l'Archivio di Stato di Genova (ASGe) si conservano un inventario (ASGe, Notai Giudiziari, Notaio Gio Tomaso Poggi, f. 1849, anno 1635, inventario) e un estimo della biblioteca (ASGe, Notai Antichi, Notaio Gio. Tomaso Poggi, f. 6539, anno 1635, Estimo dei Libri di Giulio Pallavicino). Per cenni biografici sul Pallavicino e la sua attività letteraria e intellettuale, cfr. GRENDI, 1975, Introduzione, Id. 1983, pp. 99-105. L'estimo della biblioteca del Pallavicino e i documenti relativi alla sua vendita sono invece trascritti integralmente in Montanari 2015a, pp. 214-268.

²⁶ Montanari 2013, pp. 41-52; Montanari 2015a.

²⁷ Montanari 2013, pp. 41-52

²⁸ «Iusti Lypsii aepistolae selectae, in mezzo [...]; Iusti Lypsii aepistolae selectae, in mezzo; Iusti Lypsii panegiricum, in mezzo; Iustus Lypsius, De militia romana, in mezzo; [...] Iusti Lypsii, Aepistolae, in mezzo; [...] Iustus Lypsius, De magnitudine romana, in mezzo; Iusti Lypsii electorum, in mezzo; Iustus Lypsius, De constantia, in mezzo; Iusti Lypsii, Velleius, in mezzo; Iusti Lypsii, Poliorcetica, in mezzo; Iusti Lypsii, Critica, in mezzo; [...] Iustii Lypsii Vestalibus, in mezzo; [...] Iustus Lypsius in Cornelium Tacitum, in 8°; Iusti Lypsii, Aepistolae, in 8°; [...] Giusto Liscio, Costantia, in mezzo; [...] Iustus Lypsius, epistolae, in 8°; [...] Iustus Lypsius, De Bibliotecis, in mezzo; [...] Iustus Lypsius in pagina», ASGe, Notai Antichi, Notaio Lanata, f. 6354, 7 dicembre 1647, c. 19 v. e c. 20 r.; cfr. Montanari 2015a, pp. 269-282.

²⁹ Solo nell'estimo della biblioteca di Giulio Pallavicino (ASGe, Notai Antichi, Notaio Gio. Tomaso Poggi, f. 6539, anno 1635. Estimo dei libri di Giulio Pallavicino, pubblicato in Montanari 2015a, pp. 219-268) i libri di *Historiae* rappresentano il 10% dell'intera biblioteca, cioè all'incirca 200 titoli per un totale di 250 volumi.

³⁰ Nella biblioteca dell'Imperiale compaiono, insieme ad altri cinque testi del Tasso, due diverse edizioni della *Gerusalemme* «Tasso Gierusalemme in lingua Bolognese, in foglio», «Tasso Gierusalemme liberata in mezzo», ASGe, Notai Antichi, Notaio

Prendendo ad esempio la presenza letteraria più 'contemporanea' alla produzione dei documenti stessi, ovvero quella della raccolta lipsiana nella biblioteca Imperiale – tenendo comunque presente che i testi del filosofo fiammingo appaiono con grande frequenza in tutti i documenti che testimoniano biblioteche cinque e seicentesche di ambito genovese oggi conservati, da Anton Giulio Brignole Sale a Gerolamo Balbi, da Giulio Pallavicino (fig. 3) a Maria Brigida Franzone Spinola (fig. 4)³¹ – è possibile creare un interessante parallelo con la più aggiornata produzione artistica europea e con le scelte omologhe del collezionismo artistico di Gio. Vincenzo, che qui si amalgamano in maniera davvero significativa alle scelte letterarie. Questa predilezione per il Lipsio infatti, che risponde senza dubbio a un canone di aggiornamento di stampo europeo di quella parte dell'aristocrazia cittadina che aveva dimestichezza con i libri, potrebbe significare nel caso dell'Imperiale qualcosa in più: il suo stretto legame con il Rubens e la consapevolezza che per il pittore di Siegen e per i suoi cari Giusto Lipsio fosse stato un reale maestro di vita³², potrebbe infatti implicare una sua più forte influenza anche sugli interessi letterari di Gio. Vincenzo Imperiale stesso.³³

D'altra parte come è comune pensare che con grande naturalezza i letterati e i ricchi committenti suggerissero agli artisti da essi patrocinati tematiche, spunti e riflessioni utili per la realizzazione di opere artistiche, nulla vieta che il procedimento potesse, in parte, invertirsi. Potrebbe infatti essere stata la ventata di novità – artistica, filosofica e letteraria a questo punto – portata da Rubens a Genova a partire dal primo decennio del XVII secolo a scatenare nei 'lettori' genovesi l'interesse per le novità letterarie del mondo d'oltralpe. Resta inoltre da considerare che i volumi del Lipsio sono collocati in maniera particolare all'interno della biblioteca dell'Imperiale, trovandosi praticamente tutti nella medesima «cassa» in fondo alla biblioteca e tutti nello stesso formato *in mezzo*, ad esclusione di tre volumi *in ottavo*³⁴ e di un libro di grande formato indicato come «Justus Lipsius, in pagina»³⁵ che potrebbe indicare, anche in conseguenza del formato di notevole dimensione, l'*Opera omnia* del filosofo, anziché un singolo volume privato del titolo.³⁶ Se dunque è forse possibile scorgere il segno

Lanata, f. 6354, Inventario della Libreria dell'illustrissimo Signore Gio. Vincenzo Imperiale, 7 dicembre 1647, c. 22 v. L'edizione della *Liberata* in bolognese è inequivocabilmente quella stampata nel 1628 con la traduzione in lingua vernacola di Giovanni Francesco Negri e gli argomenti di Orazio Ariosti. Nella biblioteca del Pallavicino invece, stando sempre all'estimo del 1635, le opere tassiane sono varie e abbondanti, tanto da potersi contare in numero di venti titoli. Per quanto riguarda la presenza del *Furioso*, allargando lo spettro anche alla biblioteca di Gerolamo Balbi (ASGe, Notai Antichi, Notaio G.L. Rossi, f. 7691, 1649; inventariata dal figlio Bartolomeo per preservarne il patrimonio dal sequestro toccato ai beni paterni in seguito alla congiura ordita da Gio. Paolo Balbi che gli costò l'esilio dalla Superba), il numero di copie si attesta a dieci, di cui ben sei nella biblioteca del Pallavicino.

³¹ Montanari 2015a, pp. 55-64, 298-304.

³² Significativa è anche la tavola realizzata dal Rubens circa nel 1611 (fig. 5) in cui egli raffigura se stesso e il fratello mentre assistono ad una lezione del filosofo, sopra la testa del quale si trova significativamente una copia del famoso marmo romano detto il Seneca Farnese, segno 'artistico' e tangibile dell'ascendenza della filosofia neostoica del Lipsio.

³³ Cfr. anche Martinoni 1983, pp. 21-23.

³⁴ Si tratta di «Justus Lypsius in Cornelium Tacitum, in 8°», «Iusti Lypsii, Aepistolae, in 8°» e «Iusti Lypsii, Aepistolae, in 8°», ASGe, Notai Antichi, Notaio Lanata, f. 6354, 7 dicembre 1647, c. 19 v.

³⁵ ASGe, Notai Antichi, Notaio Lanata, f. 6354, 7 dicembre 1647, c. 12 v.

³⁶ Il testo citato potrebbe corrispondere a *Iusti Lipsi Opera Omnia... postremum ab ipso aucta et recensita: nunc primum copioso indice illustrata, Antverpiae, ex Officina Platiniana Balbasaris Moreti, M.D.C.XXXVII*. La prima edizione dell'*Opera omnia* del Lipsio venne edi-

di Rubens nell'aggiornamento letterario dell'Imperiale, di certo questo è ben percepibile all'interno della dinamica del collezionismo artistico di cui Gio. Vincenzo fu eccezionale interprete: dall'inventario redatto alla sua morte si evince infatti che il fiammingo aveva realizzato due tele di palmi 11 ½ per 8 ½ e stimate 250 scudi che facevano parte della collezione del palazzo di Campetto³⁷, rappresentanti la *Morte di Adone* (fig. 6) e *Ercole e Onfale* (fig. 7), due tipologie di soggetti estremamente presenti nella retorica della filosofia neostoica³⁸. La testimonianza riguardo questi dipinti è trasmessa anche da Gio. Pietro Bellori che riporta come il Rubens «dipinse varij quadri e ritratti per Signori Genovesi, Hercole e Iole, Adone morto in braccio a Venere al Signor Gio. Vincenzo Imperiale».³⁹ Questo breve accenno sembra portare a pensare che le opere furono realizzate dall'artista su diretta commissione di Gio. Vincenzo Imperiale, all'epoca (1602-1603)⁴⁰ appena ventenne,⁴¹ per quanto esistano diverse opinioni in merito.⁴² Tuttavia potendo leggere l'unicità della suggestione lipsiana nel quadro culturale dell'Imperiale attraverso il suo patrimonio librario, non sembra poi così improbabile che l'incontro in giovanissima età con un artista dalla già notevole fama e di poco più anziano, latore tra l'altro di una filosofia *à la page* che dovette coinvolgere molto il giovane aristocratico genovese, possa aver portato alla commissione – vera primizia dunque per il panorama genovese – dei due grandi dipinti. Non solo: Gio. Vincenzo, sin dalla più giovane età, aveva intrattenuto molte e profonde relazioni con letterati vicini alle frequentazioni di personaggi del calibro di Torquato Tasso,⁴³ tanto che l'edizione della *Gerusalemme Liberata* del 1604 verrà pubblicata proprio con gli *Argomenti* scritti dal letterato genovese⁴⁴. Per queste sue conoscenze l'Imperiale dovette intraprendere viaggi e spostamenti vari ed è verosimile che possa aver incontrato il Rubens non solo a Genova, ma anche presso la corte di Mantova dove risiedeva o durante un comune soggiorno romano, magari attorno all'anno 1602, quando potrebbe aver a lui commissionato le due opere, probabilmente suggestionato dalla filosofia neostoica che il fiammingo conosceva e propugnava⁴⁵. Vero è che il Rubens proprio in quegli anni si cimentava

ta in Anversa nel 1637. È dunque possibile ipotizzarne il possesso da parte dell'Imperiale che fece redigere il catalogo della biblioteca circa dieci anni più tardi.

³⁷ «Ercole chi fila di Pietro Paolo Rubens [palmi] 11 ½ [e] 8 ½ [scudi] 250 / Adone morte [così nel testo] con Venere e le Gratie di Rubens [palmi] 11 ½ [e] 8 ½ [scudi] 250», ASGe, Notai Antichi, Notaio Lanata, f. 6354, *Inventario de' quadri della casa de Genova stimati in scuti d'argento, ante 1648*. L'inventario dei dipinti è pubblicato in Martinoni 1983, pp. 231-241 e in Boccardo 2004, pp. 283-285. La tela con la morte di Adone si trova oggi in collezione privata (Boccardo, *Gio. Vincenzo Imperiale* cit., pp. 302-305), mentre il dipinto raffigurante Ercole e Onfale è conservato al Musée du Louvre. Cfr. anche Biavati 1977, pp. 149-202, in particolare le pp. 159-161 (con bibliografia precedente).

³⁸ Blunt 1958, p. 177; Santucci 1985, pp. 10-15.

³⁹ Bellori 1976 (1672), p. 273.

⁴⁰ Baudouin 1977, pp. 53-57.

⁴¹ Di questo avviso è anche Bodart (Bodart 1985, p. 17), che però sostiene che «*Adone* e *Onfale* furono quindi probabilmente dipinti a Roma, forse per lo stesso Imperiale»

⁴² Boccardo 2004, p. 302.

⁴³ Cfr. Vazzoler 1992, vol. I, pp. 217-316; Morando 2005, pp. 36-51; Beltrami 2015, pp. 17-30.

⁴⁴ Martinoni 1983, pp. 18-23; Vazzoler 1992, pp. 300-301; Beltrami 2015, pp. 71-77.

⁴⁵ Si pensi soltanto alla realizzazione del grande ciclo di arazzi rappresentanti le Storie di Decio Mure (1615-1617) su commissione genovese (i cui bozzetti si trovano a Vaduz nella Galleria dei Principi di Liechthstein), che rappresenta una sorta di apologia e glorificazione dello stoicismo romano. Cfr. Mulazzani 1997, pp. 197-201.

in opere che denotavano una notevole componente culturale legata alla filosofia e alla storia antica, come il dipinto realizzato per la corte spagnola rappresentante *Democrito ed Eraclito* (1603)⁴⁶ (fig. 8), dove la rappresentazione di una scena presente in alcuni volumi di erudita estrazione⁴⁷ si aggiunge ad una consapevole e scrupolosa realizzazione di un mappamondo scientificamente riprodotto. È qui significativo ricordare che proprio Giusto Lipsio pubblica ad Anversa, nel 1602, il breve trattato *De Bibliothecis Syntagma*, dove precorre la più scientifica precettistica di Gabriel Naudé e Claudius Clement⁴⁸ delineando per sommi capi l'ideale decoro che doveva accompagnare lo spazio della biblioteca. Al capitolo X il filosofo scrive: «Sed vel praecipuus ornatus, et imitandus, meo iudicio, nondum hodie imitatus, sunt *Imagines* sive et *Statuae* doctorum, quas una cum libris disponebant»⁴⁹. È il medesimo concetto scolpito, con altre parole, sulla lapide del Palazzo Imperiale di Campetto⁵⁰, a dimostrazione di come Gio. Vincenzo, ma anche molti altri letterati genovesi di quell'epoca⁵¹, guardassero a modelli internazionali non solo come riferimenti lontani o di suggestione parziale, ma come vere e proprie guide nella propria azione culturale. L'unitarietà delle arti diveniva pertanto ricerca quotidiana nella relazione instaurata con coerenza e attenzione tra le *Imagines* e le *Statuae* da disporre *una cum libris* nella propria dimora, all'interno della biblioteca. L'unitarietà di queste percezioni compare anche nel dipinto del Rubens, dove le raffigurazioni dei due filosofi accompagnano il planisfero, vera e propria onnipresente entità sotto forma di atlante o di globo tridimensionale all'interno dello spazio della libreria. Anversa poi, e le Fiandre in generale, furono patria dei più straordinari cartografi del tempo, a partire dal *Theatrum Orbis Terrarum* di Abramo Ortelio,⁵² per arrivare agli eccezionali volumi illustrati dell'*Atlas Maior* o *Atlas Novus* di Joan Blaeu,⁵³ volumi che si ritrovano in quasi tutti i documenti riferibili alle biblioteche genovesi del XVII secolo e che rappresentavano un ideale punto di contatto tra il volume e la quadreria, tra lo scaffale e la parete⁵⁴.

⁴⁶ Bodart 1990, p. 56 (con bibliografia precedente).

⁴⁷ Guaragnella 1990, pp. 38-46.

⁴⁸ Naudé 1627; Clement 1635.

⁴⁹ Justus Lipsius, *De Bibliothecis Syntagma*, Antverpiae ex Officina Plantiniana, apud Giovanni Moreto, 1602, capitolo X. Sul testo lipsiano si veda l'erudito e approfondito saggio di Diego Baldi (Baldi 2013, pp. 15-85, con bibliografia citata).

⁵⁰ Io. Vincentius Imperialis / Domo / ab Avo erecta, a Patre aucta / ab ipso ampliata / foris et intus perfecta / Secensus / Otio Negotioso Dicatos / Picturis, Statuis, Libris / adornatos / cui Deus et Dies, / muniebat. / anno Salutis MDCXXXX «Gio. Vincenzo Imperiale, in questa casa dall'Avo suo eretta, accresciuta dal Padre e da lui stesso ampliata, portata a compimento all'esterno come all'interno, le stanze votate all'ozio industrioso di pitture, statue e libri decorate, a pro di chi vorranno Dio e il Tempo, volle munire. Nell'anno di Salvezza 1629»; cfr. anche Martinoni 1983, p. 199; Montanari 2015a, pp. 87.

⁵¹ Ritrovo significativamente il *De Bibliothecis Syntagma* in altri inventari di raccolte librerie coevi, tra cui ad esempio quella di fondamentale importanza del letterato Giulio Pallavicino: «Justi Lipsij de bibliothecis», ASGe, Notai Antichi, Notaio Gio. Tomaso Poggi, f. 6539, anno 1635, c. 11 r.

⁵² Per l'importanza e l'aggiornamento della rappresentazione geografica in Ortelio rispetto alla tradizione tolemaica vigente sino a quel momento, si veda Quaini 2006, pp. 61-69.

⁵³ L'*Atlas Maior* o *Theatrum Orbis Terrarum, sive Atlas Novus in quo Tabulae et Descriptiones Omnium Regionum*, venne pubblicato in undici volumi nel 1665 ad Amsterdam per opera del cartografo Joan Blaeu. L'opera ebbe una gestazione molto lunga, tanto che era nei progetti editoriali già del padre di Joan, Willem Blaeu, anch'egli cartografo e autore di alcune precedenti edizioni come quella data alle stampe sempre ad Amsterdam nel 1635.

⁵⁴ Quaini 2006, pp. 55-62.

Il medesimo concetto di rapporto tra la presenza di testi (cioè scelte letterarie) e produzione artistica, anche a livello di ricerca teorica, può essere fatto prendendo ad esempio l'occorrenza 'opposta' al caso studio esposto circa i testi del Lipsio nella biblioteca Imperiale: la presenza massiccia e diffusa nelle raccolte librerie degli Addormentati – segnalata precedentemente – di testi classici (s'intenda greci e latini), in schiacciante maggioranza rispetto alle produzioni letterarie più prossime e identificabili nei testi petrarcheschi, boccacceschi, danteschi e dell'umanesimo quattrocentesco che – con ogni probabilità – si tenderebbe a immaginare fungessero da modelli fondamentali per la riflessione poetica accademica seicentesca. La realtà genovese in effetti è ben diversa: in particolare a partire dal primo decennio del Seicento, anni in cui un seppur giovane Gio. Vincenzo Imperiale comincia a divenire figura egemone del circolo di intellettuali che si riunisce attraverso l'Accademia degli Addormentati⁵⁵, si assiste ad un rinnovamento dell'*ars poetica* ligustica sotto due filoni allo stesso tempo distinti e complementari: il confronto con le opere dei classici antichi come base di partenza per il rinnovamento letterario e una sorta di 'naturalismo descrittivo' di cui proprio Imperiale sarà il principale interprete⁵⁶. L'esplicita preferenza di un'altra categoria di modelli rispetto ai 'fondamenti' della letteratura italiana, da Petrarca, a Dante, a Boccaccio per esemplare le proprie composizioni a livello stilistico e tematico sulle produzioni di Plutarco, Tacito, Seneca e sui novelli poeti epici, capaci di recuperare per primi questa eredità tanto agognata, come Torquato Tasso e Ludovico Ariosto si coniuga nella produzione di particolari esiti letterari: lo *Stato Rustico* dell'Imperiale (Genova 1607)⁵⁷ prima e il *Ritratto del Casalino* (Bologna 1637)⁵⁸ poi affondano le loro radici nelle suggestioni tassiane del *Mondo Creato*⁵⁹ (volume tra l'altro presente in tutte le biblioteche della cerchia degli Addormentati pervenuteci), ponendo in secondo piano la brillantezza della

⁵⁵ La chiamata dell'Imperiale a scrivere gli *Argomenti* per la riedizione della *Gerusalemme Liberata* illustrata da Bernardo Castello nel 1604 in sostituzione del Chiabrera e la pubblicazione dello *Stato Rustico* nel 1607 sanciscono a tutti gli effetti la posizione predominante di Gio. Vincenzo nel panorama letterario ligure, nei confronti del tramontante savonese Chiabrera e anticipando di varie lunghezze il napoletano Marino, che anzi avrà modo di trarre viva ispirazione dal dibattito genovese grazie alla lunga consuetudine di rapporti instaurata con aristocratici, letterati e artisti presenti sul territorio della Repubblica. Martinoni 1983, pp. 12-29; Vazzoler 1990, pp. 31-46; Id. 1991-1994, pp. 35-62; Gavazza 2003, pp. 129-135.

⁵⁶ Beltrami 2015, pp. 15-48.

⁵⁷ Gio. Vincenzo Imperiale, *Dello Stato Rustico*, II voll., in Genova presso il Pavoni, 1607. È importante ricordare, per comprenderne l'indubbio interesse ulteriore all'area del genovesato, che l'opera dell'Imperiale sarà riedita nel 1611 a Genova (sempre presso il Pavoni) e poi ristampata nel 1613 a Venezia. Sulla questione delle varianti d'autore cfr. Soprani in Reichlin, Soprani 1988, pp. 75-140. Utili indicazioni si possono reperire anche in Besomi 1969, *speciatim* pp. 142-150, e in Vazzoler 1992, I, pp. 274-280. Per le questioni intertestuali, stilistiche e retoriche si tenga conto specialmente di Lòpez-Bernasocchi 1980, pp. 41-107; Ead. 1981a, pp. 549-562; ead. 1981b, pp. 15-44; Ead. 1982, pp. 215-225. Gli ultimi contributi che si possono indicare sono Piantoni 2014, 2, pp. 247-276; Beltrami 2015, pp. 17-30.

⁵⁸ Imperiale in Beltrami 2009.

⁵⁹ Torquato Tasso, *Le sette giornate del Mondo creato*, Viterbo, appresso Girolamo Discepolo 1607. Il volume uscì postumo, proprio in contemporanea del testo dell'Imperiale, che ne poteva aver comunque carpito l'essenza gravitando nell'ambiente culturale dell'illustre letterato. Bisogna notare che nel testo dell'Imperiale i riferimenti ad alcuni modelli danteschi, come il viaggio iniziatico al seguito di una Musa, effettivamente persistono anche se declinati in chiave più sapienziale e di stampo platonico, denotando una sorta di sensibilità desunta di seconda mano piuttosto che l'adeguamento ad un modello.

narrazione in favore di una mimesi puntuale e quasi ossessiva dell'elemento naturale che domina potentemente sia la struttura che gli artifici letterari del poema⁶⁰.

Le ragioni dell'accelerazione esponenziale che subì la pittura genovese nella prima metà del Seicento sono da ricercarsi nelle sensibilità introdotte a Genova da Giovan Battista Paggi⁶¹, decano degli artisti genovesi sino alla morte sopraggiunta nel 1627, o nella ventata di novità che i genovesi – legati a doppio filo con gli interessi romani e napoletani – avevano percepito nella rivoluzionaria pittura di Michelangelo Merisi⁶² e di Peter Paul Rubens, di cui già si è parlato e che forte aveva fatto sentire le sue innovative attenzioni pittoriche nella Superba; tuttavia non si può non considerare che i pittori che questa accelerazione la operarono nei fatti vissero l'intenso clima di fermento culturale di cui si sono appena tratteggiate le linee principali, ricercandovi fonti d'ispirazione e motivazioni di carattere socio-culturale. In buona sostanza, si potrebbe affermare senza tema di esagerare che, fatta salva la vera e propria Galleria – celebrata anche dal Marino stesso nel 1620 – fondata nella propria *domus* urbana da Gian Carlo Doria⁶³, l'altro vero e proprio gruppo di importanti committenti, attento recettore di questi nuovi modi di esprimersi coi pennelli, fu incarnato dal circolo afferente all'Accademia degli Addormentati, influenzato da Gio. Vincenzo Imperiale. Il nuovo linguaggio che emergeva in questi anni assumeva le forme della pennellata mossa e vivace di Giocchino Assereto (Genova 1600 – 1649) e Bernardo Strozzi (Genova 1581 – Venezia 1644), del naturalismo ricco di sentimento di Orazio De Ferrari (Voltri 1606 – Genova 1657), delle lezioni di mimesi del reale così esplicite in Domenico Fiasella (Sarzana 1589 – 1669), Gio. Andrea De Ferrari (Genova 1598 – 1669) e di Giovanni (Genova 1584 – Milano 1631) e Giovanni Battista Carlone (Genova 1603 – Parodi Ligure 1684) e della pittura dotta e rivolta al dato naturale di Luciano Borzone (Genova 1590 – 1649)⁶⁴. Tutti questi artisti, sebbene memori della lezione paggesca e senza dubbio dell'eredità del Cambiaso ancora latente in maniera esplicita nei contemporanei Lazzaro Tavarone e Bernardo Castello, superarono d'un balzo l'*empasse* di rinnovamento vissuta a Genova tra la partenza di Luca Cambiaso per l'Escorial nel 1581 e l'arrivo della pala del Rubens al Gesù nel 1605 (fig. 9) (o secondo quanto a me pare plausibile, all'arrivo delle opere dell'Imperiale in Campetto nel 1603/1604): estremi cronologici che coincidono in maniera impressionante con il coevo rinnovarsi della letteratura e del panorama degli intellettuali–aristocratici che alle commesse e ai rapporti con gli artisti ricorrevano con frequenza proprio per saziare l'esigenza del concretare nell'immagine la volatilità affascinante della parola e sempre alla ricerca di forme nuove per renderla più vicina al parto di natura, che già la poesia si sforzava di imitare ad ogni costo. Gio. Vincenzo

⁶⁰ Cfr. Russo, Pignatti 2004, pp. 297-302.

⁶¹ Pesenti 1986, pp. 231-305; Frascarolo 2013, pp. 101-117.

⁶² Manzitti 1971, pp. 31-42.

⁶³ Farina 2002, *speciatim* pp. 95-118.

⁶⁴ Pesenti 1986, pp. 231-305; Zennaro 2011; Donati 1974; Id. 1990; Id. 1997; Morandotti 2003, pp. 161-167; Manzitti A. 2015; Manzitti C. 2012.

Imperiale è infatti assolutamente esplicito nella stesura dello *Stato Rustico* nel mostrarsi 'pittore in parole' di ciò che la natura – perfetta maestra – gli mostra:

Quindi, ond'io giovi e in un diletto altrui,
in questa da mie man sì mal polita
tela novella e pur sì ben distesa
da sue dita leggiadre, io cerco ognora
- studioso pittor se non lodato - 65
ritrar con linee d'ombreggiante inchiostro
quella che 'n bei colori, in vivi lumi,
tra campi e colli pastorali, ameni,
di gemino pennel rara pittura
figurò l'arte, dissegnò natura.⁶⁵ 70

Considerando l'*editio princeps* del poema dell'Imperiale (1607), si noterà come questi ragionamenti e queste nuove ricerche espressive – derivanti dalle matrici tassiane, ma già volte ad un loro definitivo superamento – precedono di almeno sette anni la pubblicazione torinese delle *Dicerie Sacre* di Giovan Battista Marino, nella prima parte delle quali la celebrazione della *Pittura*⁶⁶ riprende il modello pensato ed elaborato nell'ambiente genovese proprio da Gio. Vincenzo Imperiale, che si mostra dunque come una delle avanguardie della letteratura italiana nei primi decenni del Seicento, fino dunque alla pubblicazione dell'*Adone*, l'opera del poeta napoletano che getterà ombra sul pionieristico impegno dell'Imperiale e della compagine genovese⁶⁷.

È forse dunque un terreno di ricerca comune che fa procedere fianco a fianco le 'arti sorelle', un percorso che rimane pertanto ben distante dal paragone strumentale evidenziato da Lee⁶⁸ e genericamente forse appannaggio di alcuni altri ambienti culturali italiani. Il rinnovamento dell'arte letteraria barocca attraverso la nuova considerazione degli *exempla* greci e romani, per quanto forse possa suonare 'apocrifa' ai nostri orecchi abituati a sentir trattare del Seicento come del secolo della rottura del rapporto con l'antichità e del trionfo della mancanza della regola, sembra essere accostabile tanto alla poesia quanto alla pittura: il protobarocco pittorico romano (e dunque anche italiano) vede le linee del classicismo carraccesco intrecciarsi con il naturalismo esasperato del Caravaggio, due modi – diversi – di lavorare sui modelli classici della rappresentazione dell'*Historia* e dell'*imitatio naturae*. Famose sono le parole del Merisi che de-

⁶⁵ Imperiale 1613, VII, vv. 61-70.

⁶⁶ Giovan Battista Marino, *Dicerie Sacre*, edizione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissono, Roma 2014, pp. 67-122.

⁶⁷ Si ribadisce in questa sede il ragionamento accennato anche da Luca Beltrami (Beltrami 2015, pp. 32-35) sulla base del fondamentale saggio del Besomi (Besomi 1969, pp. 142-150), secondo cui lo 'sperimentalismo' mariniano consiste in gran parte in una operazione di marketing estremamente ben riuscita da parte del poeta stesso, che seppe attirare i riflettori della critica sulle sue opere in maniera assai più evidente di quanto non fece l'Imperiale stesso. La medesima linea è stata poi ripresa piuttosto 'acriticamente' dalla critica contemporanea, celebrando, in effetti, un falso mito e un primato le cui radici vanno ricercate nell'ambiente culturale genovese di quegli stessi anni che il Marino ben conosceva (Cfr. Beltrami 2015, pp. 33-43).

⁶⁸ Lee 1974, pp. 11-18.

finisce «valent'huomo» nella sua arte chiunque sappia imitare a perfezione l'elemento naturale e il suo non attribuire maggiore pregio alla figura umana piuttosto che agli oggetti che la circondano⁶⁹, come è ben nota di conseguenza l'accusa mossagli dal Bellori per cui «per seguitar troppo il naturale, si scostò affatto dall'arte, restando ne gli errori, e nelle tenebre; finchè Annibale Carracci venne ad illuminare le menti & à restituire la bellezza all'imitatione»⁷⁰. Questo contrasto tra imitazione di natura e ritorno all'ideale classico è in realtà frutto di una visione solamente parziale e forse troppo 'prossima' agli eventi stessi, sebbene sia stata cavalcata per molto tempo anche dalla critica a noi contemporanea, ma come si è visto ben diversi risultati si ottengono se si indirizza la ricerca verso le spinte culturali che mossero le tendenze artistiche – in ogni campo – all'inizio del XVII secolo. Così da un lato i modelli per i pittori sono sì gli artisti stessi che 'battono' le nuove strade, lontane dalla corrente manieristica e legate ad un vero e forte ritorno alle ricerche del naturale perfettamente individuabili come uno dei capisaldi dell'arte classica, ma anche i letterati che contestualmente stanno ragionando e scrivendo le opere che preluderanno all'esplosione della stagione barocca ormai alle porte. Per i letterati stessi – d'altra parte – il contributo degli artisti diventa del tutto irrinunciabile, come dimostra lo straordinario epitaffio scritto da Giovan Battista Marino per la molto compianta tragica fine del Caravaggio, artista che aveva riscosso l'ammirato plauso del poeta:

Fecer crudel congiura
 Michele, à danni tuoi Morte, e Natura;
 Questa restar temea
 Da la tua mano in ogni imagin vinta,
 Ch'era da te creata, e non dipinta;
 Quella di sdegno ardea,
 Perchè con larga usura,
 Quante la falce sua gentil struggea
 Tanto il pennello tuo ne rifacea.⁷¹

Similmente, Gio. Vincenzo Imperiale, pochi anni prima, nel suo *Stato Rustico*, 'armava' le Muse «dolci omicide de l'invidia amara, / vitali anciditrici de la morte»⁷² proprio degli strumenti del pittore e descriveva il processo creativo dell'opera d'arte con la dovizia di particolari e la competenza di chi, senz'altro, aveva avuto modo di frequentare le botteghe di artisti come Domenico Fiasella, Bernardo Castello, Giovan

⁶⁹ Parrebbe il medesimo presupposto ideologico proposto dall'Imperiale nel Ritratto del Casalino (1637), dove paragonandosi a Zeusi esplicita questo concetto: «Mi piace prevenir con l'augurio quel contento che si arriva con l'atto; non vorrei già, per lusingar me stesso, ingannar altri; non vorrei già che il vero non si affacesse al pinto. Posso ben dubitare, perché mal so dipingere; né io sono quel famoso pittore dell'uve, né sono uccelli coloro che qui le osserveranno: si vedrà nulladimeno come ho fatto quel poco che ho potuto. Che poco? Forse troppo. Forse, per soverchio colore, ho soffocato il colorito: mi ricordo che Corilla poetessa motteggia Pindaro per un'oda così fatta: «Si semina con la mano – gli dic'ella – e non col sacco», Imperiale 1637, p. 116.

⁷⁰ Bellori 1672, pp. 213-214.

⁷¹ Bellori 1672, pp. 211-212.

⁷² Imperiale 1613, XVI, vv. 702-703.

«Vola il pennello su l'aria di un volto: vola la penna sù l'aura di un Secolo»⁷⁷

1.2 L'ἔκφρασις come espediente letterario: da Anton Giulio Brignole Sale e Luca Assarino a F. F. Frugoni o *De la gloria minor de l'arti mute*

L'ambiente letterario genovese si presenta pertanto, nei primi decenni del Seicento, come un polo di aggiornamento a livello europeo sebbene la natura stessa dell'ordinamento giuridico della Superba, di fatto una Repubblica governata da una aristocrazia dominante, non ne consenta, in effetti, l'emergere significativo come in altre realtà territoriali più solide e centralizzate quali Roma, Firenze e Torino⁷⁸. La spinta impressa al mondo Accademico e artistico-culturale genovese da una personalità come quella di Gio. Vincenzo Imperiale, di cui forse ancora restano da delineare altri caratteri e peculiarità, nonostante gli studi in corso, avvia un processo di rinnovamento che culminerà con l'assunzione della guida dell'Accademia degli Addormentati da parte di Anton Giulio Brignole Sale (Genova 1605-1662), mentre l'Imperiale, vittima di un ancora non ben chiarito ostracismo forse di natura politica, è costretto a ritirarsi in esilio dal 1635 al 1638, presso amici fidati tra i Ducati di Modena e Parma⁷⁹. La personalità di Anton Giulio assomma al suo interno certamente una notevole serie di caratteristiche avvicinati a quelle dell'Imperiale, sia perché probabilmente il giovane Brignole ebbe modo di trarre ispirazione dai conseguimenti e dagli studi dell'ormai maturo ‘collega’ – dal punto di vista collezionistico come da quello librario-letterario –, sia perché l'ambizione del possesso di una ricca e *selecta* biblioteca e di una collezione artistica che riflettesse scelte e idee culturali facevano certamente parte dei conseguimenti strutturati da circa sessant'anni nei circoli dell'aristocrazia cittadina⁸⁰. Nei medesimi anni emerse anche la figura letteraria di Luca Assarino (Siviglia 1602⁸¹ – Torino 1672), il quale, dopo una tormentata e turbolenta giovinezza in cui non si risparmiò sangue, processi e carcere, trovò nella produzione letteraria il modo di emergere – non sempre in maniera

⁷⁷ Frugoni 1669, p. 70.

⁷⁸ Bitossi 1990, pp. 47-59; Corradini 1994, *speciatim* il capitolo *Affari, politica e arti a Genova tra Cinque e Seicento*, pp. 3-34.

⁷⁹ L'Imperiale trovò rifugio e pretezione presso i Farnese, per poi stabilirsi nella campagna bolognese presso Galeazzo Paleotti, nipote di Gabriele. Cfr. Imperiale in Beltrami 2009, pp. 9-14.

⁸⁰ I due fenomeni – da un lato l'aggiornamento librario e dall'altro il collezionismo artistico – sono stati studiati (il secondo ben più del primo) con poche occasioni di raffronto tra l'uno e l'altro. Fondamentali rimangono gli studi di Edoardo Grendi, Alberto Petrucciani e Graziano Ruffini (Grendi 1975; Id. 1997; Petrucciani 1998; Id. 2005, pp. 233-354; Ruffini 1988, pp. 61-78; Id. 1992, pp. 167-176; Id. 1996, pp. 9-64; Id. 2009, pp. 73-81) per quanto riguarda le biblioteche cittadine, mentre sotto il profilo artistico sono irrinunciabili quelli di Piero Boccoardo e Lauro Magnani (*L'Età di Rubens* 2004; Boccoardo, Magnani 1987, pp. 47-88; Magnani 2011, pp. 21-36).

⁸¹ Incerta ancora appare la data di nascita dell'Assarino, nonostante le presunte certezze di Cerniglia che la fissa, con prove condivisibili ma non innoppugnabili al 1602 (Cerniglia 1968, pp. 6-13), piuttosto che al 1607 (Neri 1875, pp. 43-47).

trasparente – nel complesso panorama artistico e politico del Seicento⁸². Fu proprio Assarino a ‘battere’ per primo con grande successo la strada per diventare uno dei letterati di Corte del Ducato di Savoia: ricevette le patenti di storiografo palatino nel 1649⁸³, dopo essersi accattivato le simpatie di Madama Cristina con la dedica del volume *La vita e i miracoli di Sant’Antonio da Padova*⁸⁴, pubblicato nel 1646, e nel 1665 venne insignito del cavalierato dei Santi Maurizio e Lazzaro, una delle onoreficenze più alte dell’intero Ducato⁸⁵. Più votato alla prosa piuttosto che alla poesia, Assarino ebbe in Plutarco e negli autori greci la principale fonte di ispirazione, sia per gli scritti storici, per i quali si servì anche delle opere di Tucidide, che per gli scritti morali⁸⁶. Le sue letture e i suoi studi si orientarono verso le opere degli autori di storia della letteratura greca e latina, in genere, e di Livio e di Tacito, in particolare, senza esclusione delle opere di mitologia⁸⁷. Nella biblioteca dell’Assarino trovarono posto però anche le letture del Petrarca, soprattutto, come già segnalato, secondo l’uso del tempo di mutuarne lo studio attraverso gli autorevoli commentatori del XV e XVI secolo, accanto ad una attenzione particolare per parecchi autori del suo tempo. Le sue letture, dopo la ‘conversione’ alle lettere del 1619, avvenuta durante la prigionia in Corsica, furono frequenti e profonde: leggere per l’Assarino doveva significare studiare, esaminare, apprendere, per ridurre ad organica cultura una serie di concetti filosofici e scientifici, mentre si affinava il suo gusto estetico mediante una sempre più consapevole lettura dei poeti. Anche d’estate quando «il sole ruggisce con lo splendore e sbrana co’ raggi» scriveva nella lettera indirizzata a Gio. Carlo Doria «Sono forzato a riconoscer la mia vita dalla rigidità d’un ghiaccio, ed à non haver altro gusto, che la lettura d’un libro.»⁸⁸. La sua partecipazione alla vita culturale del tempo fu importante e ininterrotta a partire dalla relegazione in Corsica⁸⁹ e i suoi studi furono diretti verso le varie manifestazioni culturali contemporanee, coltivando probabilmente un vivo interesse per l’architettura e la pittura, come si può facilmente rilevare dalla lettura delle sue opere, specialmente dei romanzi, nei quali

⁸² Su Luca Assarino, benchè ancora non tutto sia chiaro, si vedano Mazzuchelli 1753, p. 1117; Neri I (1874), pp. 462-473; II (1875), pp. 10-37; Id. 1875; Claretta 1873; Assarino 1885, pp. 147-149; Claretta 1892, pp. 61-66; Id. 1896, pp. 375-389; Cerniglia 1968; Asor-Rosa 1962, pp. 430-433; Conrieri 1974, pp. 925-1139; Da Col 1981

⁸³ Asor-Rosa 1962, p. 431; Cerniglia 1968, pp. 20-24.

⁸⁴ Si tratta del volume Luca Assarino, *La vita e i miracoli di Sant’Antonio da Padova*, in Genova per Giovanni Calenzani, 1646, dedicato alla Duchessa nel 1647 (cfr. Claretta 1873, p. 10).

⁸⁵ Neri 1875, p. 43; Asor-Rosa 1962, p. 432.

⁸⁶ I *Moralia* dello scrittore greco sono uno dei volumi presenti in componente significative all’interno delle biblioteche genovesi e rappresentano una interessante possibile fonte anche per Assarino che, all’apparenza scrittore ‘scanzonato’, coglie invece l’occasione per offrire il suo punto di vista – spesso volte tagliente – sul panorama socio-culturale della sua epoca.

⁸⁷ Citazioni e riprese che indicano questo tipo di fonti e modelli sono rilevate nelle introduzioni a *I Giochi di Fortuna*, *La Stratonica* e i *Raguagli di Cipro*, in particolare evidenza in quest’ultimo titolo per l’ambientazione ‘mitologica’ della vicenda stessa. Per quanto riguarda il portato storico dei suoi modelli (plutarchei e tacitiani), la maggiore nota di questa familiarità è dovuta alla notevole oggettività dei suoi scritti di carattere storico, troppo spesso ritenuti inattendibili a priori, forse a causa della fama di doppiogiochista e opportunista che l’Assarino si curava bene poco di dissimulare. Cfr. Asor-Rosa 1962, p. 432; Cerniglia 1968, pp. 14-35; Conrieri 1974, pp. 925-1139; Da Col 1981, *Introduzione*.

⁸⁸ Luca Assarino, *Diverse lettere e componimenti*, in Ferrara per G. Gironi, 1639, pp. 156-157.

⁸⁹ Cerniglia 1968, pp. 6-13.

«non tralascia occasione per descrivere un palazzo nella sua struttura e anzi si attarda su ogni dettaglio ornamentale, oppure per celebrare la meravigliosa suggestione di un dipinto. E nella descrizione l’Assarino non sa nascondere la sua incantata commozione»⁹⁰.

Che quella vissuta dal letterato fosse *commozione* nel senso a lui contemporaneo è molto probabile, dal momento che egli evidenzia esplicitamente come il compito di chi scrive (ma anche di chi dipinge) sia quello di *docere, delectare e movere*, ovvero di riuscire a veicolare un messaggio attraverso il piacere della lettura e allo stesso tempo grazie alla capacità del letterato di generare sensazioni e sentimenti all’interno dell’animo del ‘pubblico’, così come si riteneva che dovesse fare l’opera d’arte pittorica⁹¹. Assarino, come si è visto, non fa che recepire le tendenze a una sempre maggiore prossimità tra il mondo della letteratura e quello della pittura, che a Genova stava dando, da qualche tempo, ottimi frutti: l’interpretare scrittura e pittura come due *media* diversi per realizzare quella *imitatio naturae* a cui entrambe le arti volevano tendere era stata infatti una idea ben delineata dall’Imperiale, come dopo e contemporaneamente a lui da Giovanni Battista Marino in sede italiana ed europea. Tuttavia, se forse per Gio. Vincenzo i due strumenti – penna e pennello – nelle mani dell’uomo si equivalevano, il procedere del secolo XVII porterà, attraverso le opere dei letterati, a far percepire la pittura come in leggero subordine rispetto al potere assoluto dell’evocazione *per verba*. Potrà sembrare strano o contraddittorio, ma questo processo di innalzamento dell’arte poetica al di sopra di quella pittorica, dopo che le due si erano incontrate su un piano di parità agli inizi del secolo, avvenne proprio nel momento in cui i letterati cominciarono con frequenza a cimentarsi nella glorificazione dei pittori loro contemporanei e in potenti e mirabolanti ἔκφρασις dei dipinti da essi realizzati. Genova non solo non fece eccezione a questo processo, ma ne fu fortemente protagonista: Luca Assarino e Anton Giulio Brignole Sale, *in primis*, furono i ‘campioni’ di questa modalità retorica⁹², prendendo a modello e delineando in parole alcune delle opere più significative del panorama contemporaneo, sotto la scorta del grande esempio fornito dalla *Galeria* del Marino che, da quando fu pubblicata nel 1620⁹³, servì sempre da modello e fonte di ispirazione per chi si ci-

⁹⁰ Cerniglia 1968, p. 23.

⁹¹ Esplicito il richiamo dell’Assarino a questo tema nella lettera *Ad Incerto* riportata nello zibaldone *Zampilli d’Hippocrene*, su cui si tornerà in seguito, dove descrive l’*Apollo che scortica Marsia* di Luciano Borzone (Luca Assarino, *Zampilli d’Hippocrene*, In Genova & poi in Bologna. Per Nicolò Tabaldini 1642, p. 28). Allo stesso assioma, che così declinato appare negli insegnamenti della retorica della Compagnia di Gesù, saranno fedeli sia Anton Giulio Brignole Sale, sia il di lui discepolo – di cui si sta tracciando l’orizzonte culturale vissuto nella formazione genovese – Francesco Fulvio Frugoni. La necessità di fornire un modello ideale di virtù attraverso la sensibilizzazione che la poesia e la letteratura possono stimolare nell’animo del lettore sarà per Frugoni un assillo continuo, tanto da ribadirne l’intento in apertura o chiusura di quasi tutte le sue opere.

⁹² Sul rapporto tra Assarino e Brignole e sui modelli culturali e letterari che ne formarono le personalità e le linee di ricerca artistiche, cfr. Bianchi 2015.

⁹³ Giovanni Battista Marino, *La Galeria distinta in pitture e sculture*, in Milano presso Giovanni Battista Bidelli, 1620. L’opera del Marino è il simbolo prepotente del presunto superamento dell’arte poetica sull’arte pittorica e scultorea: l’idea infatti di creare un ‘museo in parole’ traducendo ciò che è concreto, fisico, percepibile con la vista e il tatto, in un patrimonio ‘visibile con gli occhi della mente’ attraverso le suggestioni letterarie, ben evidenzia come – per quanto forse non dichiaratamente – si ritenesse che

mentasse in tali prove⁹⁴. Non solo, ma questa rinnovata 'disparità' tra le due arti, recuperava interamente quello che era stato, sin dall'antichità, il rapporto di forza esistente tra esse⁹⁵, temporaneamente 'eroso' dalla congiuntura straordinaria rappresentata dalla comunione di intenti in campo culturale della Genova dei primi trent'anni del Seicento. Nota significativamente questo passaggio anche Franco Vazzoler⁹⁶ mettendo in luce, relativamente al rapporto di Domenico Fiasella con le 'ispirazioni letterarie' delle proprie opere, come l'autore mantenesse

«una aderenza ai modelli che va oltre la semplice illustrazione, per restituirne, invece, tutto il fascino emotivo e sentimentale, l'atmosfera narrativa o teatrale, ma senza giungere mai a trasfigurarli, semmai racchiudendoli nella misura composta della "scena". Il che sembra corrispondere molto bene a quanto la cultura letteraria genovese è venuta elaborando negli anni in cui il Fiasella si affermava ed otteneva i suoi successi a Genova.»⁹⁷

La comunione di intenti tra pittori e letterati così ben enunciata nel cogliere i successi di un artista senza dubbio ben inserito nel panorama letterario ed accademico genovese proprio per la sua capacità di restituire una lettura personale dell'opera letteraria senza snaturarne il senso, ma mettendola in *scena* come se l'affresco fosse una alternativa – perenne – alla *pièce* teatrale, viene probabilmente ad assumere una diversa modalità e differenti obiettivi nel 'nuovo ciclo' di accademici e uomini di lettere, di cui sono protagonisti Anton Giulio Brignole Sale, Luca Assarino e – poco più oltre – Francesco Fulvio Frugoni. È importante notare infatti, come già Vazzoler, che pur avendo commissionato e posseduto molte opere del Fiasella, pur avendo a lui commissionato un ritratto in tarda età da cui deriva l'incisione (fig. 10) che adorna il volume di Giovanni Morandi⁹⁸ e la fisionomia che lo raffigura nel ritratto di famiglia con

l'opera letteraria potesse in qualche modo surrogare ed imitare non solo la natura, ma persino le altre arti. Il Marino 'collezionista' è ben tratteggiato in Giambonini 1988, p. 320 e ss.; Marino in Pieri 1979, vol. I, p. 249 e ss.; Fulco 1979, pp. 84-99.

⁹⁴ A sua volta Marino aveva preso ispirazione per il suo capolavoro di poesia ekfrastica da una delle più importanti produzioni letterarie/culturali del Cinquecento, gli *Elogia* di Paolo Giovio, da cui denuncia spesso la discendenza. Il più evidente punto di stacco è l'organizzazione dello spazio: non più un Museo/*Wunderkammer*, ma una *Galeria*, uno spazio nuovo e nato nel tardo Cinquecento, privo dei 'repertori' iconografici dei *vires illustres*, ma dove prendono posto piuttosto il mito e l'*historia*. Cfr. Pieri 1978, pp. 30-49; Besomi 1988, pp. 511-521; Fumaroli 1988, pp. 131-150; Guardiani 1988, pp. 647-654; Caruso 1991, pp. 54-84; Dionisotti 1981, pp. 482-492; Sarnelli 1998, pp. 7-20; Cherchi 2001, pp. 483-497; Volpi 2003, pp. 39-58; Casini 2004, pp. 113-131; Fiore 2013, pp. 75-88.

⁹⁵ «E farassi per loro diletarsi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto goveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata» Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 53.

⁹⁶ Vazzoler 1990, pp. 40-42.

⁹⁷ Vazzoler 1990, p. 41. Vazzoler qui fa riferimento agli importanti cicli pittorici ad affresco e su tela realizzati dal pittore di Sarzana sino alla metà degli anni trenta del Seicento. Emblematica ad esempio è la decorazione del palazzo di Giacomo Lomellini, realizzata tra il 1625 e il 1627, dove l'artista mette in scena il testo poetico di Ansaldo Cebà *La Reina Esther*, pubblicato nel 1616, in cui si intrecciano il tema della storia sacra e quello della storia contemporanea, con precise finalità civili e politiche. Cfr. Ortolani 1970, pp. 173-178; Donati 1974, pp. 83-86; Gavazza 1974, pp. 72-91; Pesenti 1986, pp. 235-239; Vazzoler 1984, pp. 121-149; Vazzoler 1990, pp. 31-33.

⁹⁸ Si tratta di Iohannis Morandi, *Cursus Philosophicus in tres annos distributus*, in Venetiis apud Guerilios, 1647, pubblicato l'anno prima della morte di Gio. Vincenzo, a segnare quanto il letterato/collezionista e il pittore avessero mantenuto stretti i loro rapporti lungo tutto l'arco della loro vita. Il frontespizio è inciso su disegno di Domenico Fiasella e reca un cartiglio che recita *Iohannes Vincentius Imperialis Anno Aetatis Suae LXVI – Hanc etiam Mecaenas adspice partem. La sententia latina proviene dalla Georgica IV,*

lo sfondo della villa di Sampierdarena (fig. 11)⁹⁹ e pur avendone frequentato la bottega e certamente la compagnia, Gio. Vincenzo Imperiale – che, lo si è visto, ravvisa in pittori e poeti medesimi scopi e omologhe attitudini – non sente alcun bisogno di intraprendere una ‘gara’ artistica cimentandosi in un’opera ekfrastica di una qualsivoglia produzione artistica sarzanesca o di qualsiasi altro autore ospitato nella sua sterminata galleria (da fare invidia, ma nei fatti e non soltanto nelle parole, a quella immaginaria tratteggiata dal Marino). Al contrario appare invece emblematico del recupero della tradizione classica del ruolo preminente della poesia nei confronti della pittura l’agone poetico su una particolare opera del Fiasella che si celebra tra le righe della produzione letteraria ligure tra il 1635 e il 1638. Il Brignole nel 1635 pubblica infatti, a Bologna, le sue *Instabilità dell’Ingegno*, vero e proprio zibaldone in stile decameroniano in cui da sfoggio alla sua ‘parlata barocca’ sulle più varie tematiche, anche se sottotraccia è ben facile leggere una sottile linea di impegno politico ancora latente¹⁰⁰; mentre Luca Assarino da alle stampe un volume di *Lettere* a Milano nel 1638, che verrà poi ampiamente ristampato negli anni a venire. Entrambi dedicano un diffuso spazio alla descrizione di un medesimo dipinto di Domenico Fiasella, *Venere e Marte sorpresi da Vulcano*, che ad oggi non è noto agli storici dell’arte, ma che faceva parte della collezione di Agapito Centurione¹⁰¹, genero di Gio. Vincenzo Imperiale.

Le due descrizioni¹⁰², per delineare il soggetto fiasellesco, rinunciano in gran parte all’originalità – confinata in alcuni determinati ambiti – indulgiando sul precedente letterario a loro più prossimo, ovvero il racconto mitologico dell’episodio reso dal Marino nell’*Adone*¹⁰³, ma affondano anche fino alla radi-

Liber IV di Virgilio, in cui l’autore chiede a Mecenate di rivolgere attenzione anche a *quella parte* del suo lavoro, quasi una richiesta da parte del Fiasella di considerarlo ancora come facente parte dell’*entourage* artistico-culturale genovese come un tempo, nonostante sia giunta per l’Imperiale la vecchiaia e indubbiamente l’aristocratico senta farsi prossima la morte.

⁹⁹ Il dipinto, conservato oggi presso i Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Bianco, è stato prima attribuito al pittore Gio. Bernardo Carbone ed è invece attualmente riferito alla bottega di Domenico Fiasella, con il probabile intervento diretto del maestro proprio nel ritratto dell’Imperiale.

¹⁰⁰ Le *Instabilità* godranno di un buon favore da parte del pubblico, tanto che ne verranno pubblicate diverse ristampe (1637, 1641) per favorirne la diffusione e per ‘rettificarne’ le linee, come quella più decisamente impegnata politicamente che anima l’edizione del 1641. Il Brignole poi, quando entrerà nella Compagnia di Gesù (1652), ristamperà ulteriormente il suo testo giovanile con il dichiarato scopo di emendarlo da quanto di ‘sconveniente per un gesuita’ avesse potuto scrivere. Gli studi più aggiornati sul volume di Anton Giulio sono stati condotti da Quinto Marini, che ringrazia per le informazioni a riguardo e che ho avuto anche il piacere di ascoltare nell’intervento *Per una nuova edizione delle Instabilità dell’Ingegno* durante il convegno *I diversi fuochi della letteratura barocca: ricerche in corso*, organizzato da Franco Vazzoler e tenutosi a Genova il 29 e il 30 ottobre 2015, di cui sono in corso di pubblicazione gli Atti.

¹⁰¹ «[...] e sopra tutto furono lodatissime due tavole, fatte ad istanza del signor Agapito Centurione, in una delle quali si rappresenta Venere piangente per la sgraziata morte del suo diletto Adone, mentre nell’altra è figurato Vulcano quando sta osservando Mercurio, che con la rete coglie il dio Marte in grembo a Venere [...]», Soprani 1674, pag. 247; Soprani-Ratti 1769, pag. 229. Il dipinto è presente in ASGE, Notai giudiziari, Notaio Cesare Baldi, f. 2749, fasc. 388, c. 80v, Inventario dei beni mobili del palazzo di Battista Centurione (Via del Campo 1) e ne viene discussa la vicenda in Aiolfi, Barbero, Varaldo 1975, pp. 138-139, dove però il dipinto è confuso con quello di analogo soggetto certamente da attribuire a Giovanni Battista Carlone; Vazzoler 1990, pp. 31-46; e Gavazza, Rotondi Terminiello 1992, pp. 118-119. Che il dipinto descritto sia proprio quello di proprietà del Centurione ci viene confermato dallo stesso Assarino che afferma «Entrato nel salotto del Sig. Agapito Centurione trà gli altri pennelleggiati stupori, ch’io vi scorsi, mi s’offerse à prima vista Venere, e Marte in un letto, così veri, e così vivi, ch’io hebbi ad esclamare contro il Pittore, ch’era vergogna, che gli havesse fatti nudi» (Assarino 1639, p. 81).

¹⁰² Le trascrizioni integrali dei testi sono riportate in Appendice (documenti E, F).

¹⁰³ Marino 1623, 190-225. Per la trascrizione si veda l’Appendice (documento D).

ce della *traditio* letteraria di questo episodio che origina direttamente dall'epica omerica¹⁰⁴ e ricorre in una decina di differenti luoghi letterari¹⁰⁵, in tutta la produzione classica. Per usare un termine *tranchant*, descrivono efficacemente e attraverso l'occasione offerta dalla presenza del dipinto (indicando entrambi questa *performance* come 'richiesta' e quasi 'obbligo' di terzi) un vero e proprio *topos* letterario. Che dunque *a latere* della probabile 'passione' per l'arte dell'Assarino e della ben nota *verve* collezionistica e di committenza del Brignole Sale, come spinta alla delineazione letteraria del manufatto artistico si situi una ben più studiata ripresa di un tema della classicità, ma effettuato con l'intento di mostrare le potenzialità evocative e di suggestione del nuovo linguaggio barocco? Il ragionamento sino a qui condotto porterebbe ad ipotizzarlo, tenendo anche ben presente che i rapporti tra Brignole Sale e Assarino sono, come poi lo saranno con Francesco Fulvio Frugoni, quelli che esistono tra 'maestro' e 'allievo'¹⁰⁶, anche se – vale la pena dirlo – non troppo tempo dopo e a causa delle intemperanze del turbolento Luca, si deterioreranno irrimediabilmente¹⁰⁷. L'Assarino infatti, pur pubblicando il suo zibaldone di lettere in anni successivi alla prima edizione delle *Instabilità*, finge ingenuamente di non essersi confrontato con la descrizione poetica del Brignole e si chiede – naturalmente in forma retorica – se e quando mai potrà sentirlo descrivere «da una penna avezza a stillar meraviglie, come quella del Sig. Anton Giulio»¹⁰⁸, utilizzando una esplicita *formula humilitatis* nel non voler porre il proprio saggio di bravura a paragone di quello del proprio *patron*, a cui dedica, guarda caso, la lettera numero 36 del suo zibaldone: esattamente quella precedente alla descrizione del dipinto del Sarzana, già celebrato pochi anni prima dal Brignole. La scelta del tema adulterino di *Venere e Marte sorpresi da Vulcano* però è ancora più radicata nel recupero dell'antico che i letterati genovesi stanno ulteriormente implementando in quel torno d'anni: se certamente, come si è detto, il modello poetico più immediato appare l'*Adone* di Marino¹⁰⁹ in realtà la fonte d'ispirazione diretta e quasi 'plagiata' in alcuni versi dallo scrittore napoletano è un passo delle *Metamorfosi di Ovidio* nella versione pubblicata dall'Anguillara nella seconda metà del Cinquecento, a sua volta messo in scena operando una crasi di successo tra il passo omerico dell'ottavo libro dell'*Odissea* e lo sviluppo 'psicologico' che la vicenda acquista nei *Dialoghi* di Luciano¹¹⁰. Se *sine dubio* l'indugiare con 'barocca insistenza' sui più lascivi *toccamenti* di Mercurio delle morbide carni di Venere prigioniera derivano,

¹⁰⁴ Alcune occorrenze vengono già riscontrate in Vazzoler 1990, pp. 31.

¹⁰⁵ Si segnalano principalmente Omero, *Odissea*, VIII, vv. 266-366; Luciano in Lami, Maltomini 2001, XVII-XXI; Dell'Anguillara 1584, *liber IV* (trascritti in Appendice, documenti A, B e C); Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, III, 35-49; Lucrezio, *De rerum natura*, 31-36; Cicerone, *De natura deorum*, III, 59-60; Virgilio, *Georgiche*, IV, 345-347; Properzio, *Le elegie*, II, 32; Ovidio, *Ars amatoria*, II, vv. 561-600; Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 167-189; Ovidio, *Tristia*, II, vv. 377-378; Plutarco, *Vite*, *Pelopida*, 19, 2.

¹⁰⁶ Nicolò 1883, pp. 10-13; Vazzoler 1990, pp. 34-35.

¹⁰⁷ Nicolò 1883, pp. 13-15.

¹⁰⁸ Assarino 1639, p. 81; il brano è citato anche in Vazzoler 1990, p. 44, n. 22.

¹⁰⁹ Cfr. anche Vazzoler 1990, p. 34.

¹¹⁰ Vedi i testi in Appendice.

come nota già Vazzoler¹¹¹, dal testo mariniano, è innegabile che esso non possa essere l'unica fonte per la vera e propria dissertazione messa in atto in particolar modo dal Brignole Sale nelle *Instabilità*. In particolare l'argomentazione morale legata all'opportunità o meno di esibire lo 'scorno' dell'adulterio è riflessione del tutto estranea al Marino, mentre appare ben delineata in Omero, in Luciano e nell'Anguillara stesso, che fornisce probabilmente la reale fonte classica – sebbene nella sua rielaborazione cinquecentesca, ma che molta diffusione aveva avuto proprio nelle biblioteche genovesi di cui si è trattato¹¹² – sia per il Fiasella pittore, che per i suoi due eruditi e letterari 'commentatori'. Omero, Luciano e Anguillara permettono di abbracciare tutti i temi trattati dai due 'celebratori' del dipinto di Domenico Fiasella, i quali hanno però il grande pregio di indulgiare su alcuni tratti particolari che permettono di cogliere le originalità inserite dall'artista nel dipinto stesso e – naturalmente – l'interesse che, insieme alla tematica che permetteva un diretto confronto con l'antico da ricercarsi nelle fonti classiche e il 'moderno' rappresentato dal famosissimo componimento mariniano, l'opera pittorica doveva aver riscosso tra i suoi contemporanei. Se Brignole e Assarino non 'affondassero' sino a delineare alcuni dettagli e scelte compositive e iconografiche del Fiasella (e se non esistessero alcuni indizi presenti, come si è visto, nelle fonti documentarie relative alla collezione Centurione), alla luce di quanto rilevato nelle fonti classiche, si sarebbe potuto supporre persino che l'opera sarzanesca non fosse in effetti mai esistita e che essi, operando un ulteriore passaggio di finzione letteraria, l'avessero inventata di sana pianta come vera e propria dimostrazione di bravura poetica. Marte che si morde il dito, il Cupido sfrontato che mostra le corna, la 'fuga' di Vulcano sullo sfondo dell'opera sono però tutti elementi che – tramandati dai due letterati – colpiscono per la loro originale teatralità, una dote che contraddistingue l'operato pittorico di Fiasella, capace sopra ogni cosa a ricreare delle perfette scenografie in cui gli 'attori' agiscono in maniera estremamente naturale.

Questo rapporto, sempre preferenziale beninteso, ma volto a vedere nella controparte 'muta' della produzione artistica una sorta di strumento di amplificazione dell'opera letteraria e della personalità del letterato, assunse un carattere più importante proprio nell'opera di Luca Assarino¹¹³, il quale, diversamente dal Brignole Sale che dedicò invece il decennio tra il 1639 e il 1649 a tentare di mettere in pratica una nuova visione politica – forse sentendo su di sé il destino preposto al rampollo di una potente famiglia e in special modo al figlio di Giovan Francesco Brignole, doge dal 1635 al 1637 – cercando di

¹¹¹ Cfr. Vazzoler 1990, p. 35.

¹¹² Solo a titolo d'esempio, si riportano le occorrenze riscontrate nella biblioteca di Giulio Pallavicino: «Metamorfosi dell'Anguillara f. 4 / Metamorfosi d'Ovidio dell'Anguillara f. 1» ASGe, Notai Antichi, Notaio Gio. Tomaso Poggi, f. 6539, anno 1635. Estimo dei libri di Giulio Pallavicino in funzione della loro vendita all'asta, c. 17v. Il testo ebbe grande fortuna in ambito genovese, tanto da essere assunto come fonte ispiratrice diretta per lo Stato Rustico dell'Imperiale. Cfr. Lòpez-Bernasocchi 1981b, pp. 15-44.

¹¹³ Una lunga e importante dissertazione sul rapporto dell'opera letteraria dell'Assarino e la pittura contemporanea e sul tema legato al recupero della supremazia della letteratura nei confronti della pittura è presente in Vazzoler 1991-1994, pp. 35-62.

traghiare la Repubblica fuori da un momento complesso e periglioso che la vedeva sempre più sola nello scacchiere internazionale e che forte sentiva il bisogno di una guida autorevole, si dedicò pienamente a trovarsi una collocazione 'adeguata' economicamente e dunque ad implementare la propria produzione letteraria. Nel 1641-1642, quando per Genova l'orizzonte, seppur fosco viste le enormi difficoltà della Spagna e le congiure intestine che si andavano tramando e che sarebbero emerse pochi anni dopo¹¹⁴, sembrava serbare ancora relativi margini di recupero della propria forza in campo internazionale, il Brignole aveva rimesso mano alla sua produzione letteraria (anche già edita) allo scopo di dare alla agonizzante città-stato ligure uno scossone attraverso l'introduzione di idee independentistiche e autarchiche che ne rivitalizzassero lo spirito¹¹⁵. Era perciò uscita una nuova edizione delle *Instabilità*¹¹⁶ dove, ben più a chiare lettere, si metteva in luce la necessità di riprendere una politica aggressiva di riarmo della flotta e di impegno individuale nella creazione del proprio 'destino', non più in esclusiva dipendenza forzata dalle superpotenze europee¹¹⁷. Un *pamphlet* uscito l'anno successivo a Genova, nel 1642, attribuito al Brignole non senza qualche perplessità¹¹⁸, titolava senza tante cerimonie *Congratulazioni ... pe'l nuovo armamento delle galee di un cittadino zelante habitante in Napoli*, guarda caso, proprio nel 1641 era stato lo stesso Brignole a finanziare l'armamento di una nuova Galea per la Repubblica, sperando di spingere l'aristocrazia dominante ad una svolta di consapevolezza nel comprendere la situazione, gravissima, verso cui ci si stava avviando e che portò – in ultima analisi – al tragico atto di forza perpetrato contro la Repubblica di Genova, riottosa e anacronistica politicamente, messo in atto da Luigi XIV nel 1684. Assarino, mettendo in luce le idee che si erano ormai affermate di una arte pittorica al servizio sia della politica, sia dei letterati, veri 'registi' delle operazioni nei centri del potere europeo (ed egli ben conosceva già a quelle date la realtà Sabauda in cui operava Emanuele Tesauo), così scrive, forse soltanto retoricamente, al pittore Orazio De Ferrari:

¹¹⁴ In particolare si ricorda quella ordita da Gio. Paolo Balbi nel 1648, vent'anni dopo quella del Vachero (alla quale tra l'altro si disse che Assarino avesse partecipato), che causò l'esilio e la vendita all'asta di gran parte del patrimonio del Balbi, costringendo il cugino Francesco Maria ad una lunga opera di ripristino del buon nome della famiglia, durato fino alle soglie del XVIII secolo. Come curiosa contropartita, è noto che oggi possediamo il ricco inventario della biblioteca di Gerolamo Balbi proprio perché il figlio Bartolomeo si premurò di mettere per iscritto tutto ciò che in via ereditaria non sarebbe passato nelle proprietà di Gio. Paolo, il parente 'traditore', e dunque non sarebbe stato passibile di sequestro da parte del governo della Repubblica. Grendi 1997, pp. 186-209.

¹¹⁵ Graziosi 2006, pp. 125-136.

¹¹⁶ L'edizione del 1641, segnalata di recente da Quinto Marini, è attualmente in corso di studio proprio per la sua forte valenza di manifesto politico.

¹¹⁷ Anton Giulio Brignole Sale proprio per questa sua posizione politica, fu incaricato di condurre una ambascieria straordinaria, tra il 1643 e il 1646, presso Filippo IV di Spagna, onde rivendicare il titolo regio che la Repubblica di era auto-attribuita nel 1637 e far riconoscere e riconfermare i privilegi che il Banco di San Giorgio deteneva per il commercio del sale nel Marchesato del Finale. Durante questo viaggio di grande importanza politica in Spagna il Brignole ebbe con sé, quale apprendista, proprio Francesco Fulvio Frugoni. Cfr. De Caro 1972, pp. 277-282; Graziosi 2006, p. 125.

¹¹⁸ De Caro 1972, p. 280.

Al Sig. Oratio de' Ferrari Pittore Eccellentissimo

Che i vostri colori Signor Oratio gentilissimo derrivino dalle miniere dell'Aurora; che le punte de' vostri pennelli nell'animar le ombre contendano co' raggi del Sole; già è meraviglia autenticata dalle più veritiere testimonianze, che possano venire da una inemendabile Fama. Ma che il vostro Genio sia così divoto a gli huomini per virtù Grandi, et honorati; che le vostre attioni non habbian meta più naturale, ne più propria, che il riverire ingegni celebri, è qualità vostra, e prerogativa, senza dubbio più maravigliosa che la Pittura. Con questa voi non delineate sembianza, non formate attitudine, non abbozzate capriccio, che non serva di stupore a gli occhi, d'inganno al pensiero, d'esemplare alla Natura; con quella non fissate sguardo, non esprimete parola non risolvete moto, che non dia insegnamento della vostra nobilissima inclinatione, pegno della stima che d'altrui fate. Hor poi ch'egli è così prendan anima le vostre tele dalle immagini de' più generosi, che hoggidi vivan nella Patria; Pingete tra questi il Marchese Brignole; e per abbozzar al vivo l'eminenza delle sue doti, fate che l'Alba Giardiniera dell'Oriente distempri i vostri minij, coll'humido delle sue più pure rugiade, ed impasti le vostre polvi, coll'olio ch'arde nella lumiera eterna. Sia l'aria del suo volto sparsa d'una affabilissima modestia, che nell'altezza della fortuna regia, non gli fa obliar ch'è Cittadin privato: e'l lampo de gli occhi e l'atteggiar del sembiante, spiri vivacità di sapere, e dolcezza di comandare. Pendagli dal lato un Cortinaggio, che nelle figure di cui si fingerà arricchito, mostri l'esemplar pietà, e religione dell'animo suo; la candidezza de' costumi Christiani; la bontà de' desiderij, l'eccellenza dell'opre gloriose; e l'inclinatione di giovar à ogn'uno. Circondinlo intorno, eserciti di poveri, e religiosi; ed ei colla destra aprendo scrigni, e movendo penne; quinci spanda fiumi d'argento nelle limosine ch'ei fa, quinci accolga Oceani d'oro ne' pretiosi inchiostri che distilla. Torregin da lontano gli hospedali sovenuti, i Monasteri aiutati, e molt'altre case pie, che da lui hanno soccorso.

Così ò Signor Oratio vi riuscirà efficacemente l'ombreggiare un ANTON GIULIO. Ma se volete con un moderno tratto della di lui generosità, dar l'ultima mano alla vostr'opra; dipingete un Giano sedente, a cui per l'urgenza de' bisogni corrono i Popoli della Liguria à somministrar Guerrieri legni; e mostrare com'egli è il primo che presenti una Galera armata. L'intaglio dell'ammirabil poppa sia historiato delle sue glorie; non gonfij altr'aura le sue vele, che quelle dell'immortal suo Nome; e pendenti dalle superbe Antenne non svolazzino le lunghe fiamme, con altro moto che con quello della sua penna.

Baci calma d'immobile cristallo la ferrata prora del legno; e'l fumo de' tonanti bronzi s'alzi ad oscurar quelle stelle, che potessero mirarlo con invidia. In questa guisa approdando esse al porto dell'eternità, voi farete che i riguardanti approdino à un Cielo di stupori. Vivete sano, & amatemi se vi piace.¹¹⁹

L'invito al pittore dunque è un suggerimento per come egli dovrebbe sunteggiare le diverse anime del Brignole: la modestia, l'essere *Cittadin privato*, la munificenza e, come ultima e più diffusamente descritta attitudine, il fatto che egli ha per primo donato alla Repubblica una *Galera armata*. Il tutto attraverso un ritratto, tipologia di dipinto tenuto in grande considerazione dall'Assarino, che ne evidenzia spesso le caratteristiche uniche di comunicazione di messaggi grazie alla capacità di 'commuovere' maggiormente chi guarda. È questa una idea che, per quanto naturalmente derivata da una cultura del ritratto che attraversa tutta la storia dell'età moderna e che, se vogliamo, in area ligure culmina proprio con le esperienze genovesi di Rubens e di Van Dyck nei primi decenni del XVII secolo, ha la sua significativa radice nuovamente in uno dei testi cardine del recupero dell'antico a Genova, quelle *Vite* di Plutarco che animarono – e solo recentemente si è potuto ripercorrerne la reale pregnanza culturale nel contesto della Repubblica¹²⁰ – le

¹¹⁹ Assarino 1642 (a), pp. 30-33. Il brano è citato e commentato anche in Vazzoler 1991-1994, pp. 45-47, soffermandosi però solo sulle istanze pittoriche e tralasciando quelle politiche, a mio avviso egualmente importanti.

¹²⁰ Si veda Montanari 2014 (in cds); Id. 2015, pp. 85-108; Id. 2016 (in cds).

attenzioni artistiche e librerie genovesi a cavallo tra il Cinque e il Seicento. Scrive Plutarco nell'introduzione alle *Vite* parallele di Alessandro e Cesare:

«Si come adunque fanno i pittori, i quali non tenendo conto dell'altre parti del corpo, pigliano le somiglianze dalla faccia & dalla forma del volto, dove stà l'indicio de' costumi: così a me anchora debbe esser lecito, di pigliare i segni de gli animi, per mezzo d'essi, significando la vita dell'uno & l'altro, lasciano a gli altri le grandezze & le cose fatte da loro in guerra. »¹²¹

Nell'ironico volume dei *Raguagli di Cipro*, infatti, Assarino istituisce un tribunale tutto speciale per la *Pudicitia* allo scopo di togliere dalla circolazione tutto ciò che potrebbe corrompere l'animo dei cittadini e in particolare dei giovani:

Il Magistrato della Pudicitia, conoscendo, che la Poesia, e la Pittura sono incentivi grandi alla lascivia, fa bandire alcune opere, nell'una, e nell'altra professione eccellenti.

RAGUAGLIO XVIII.

Desiderando di sapere il Magistrato della Pudicitia, per qual cagione non si era mai potuto riuscire lo stinguere affatto nel seno della gioventù di Cipro, quegli amorosi incentivi da i quali ogni giorno si vedeano pullular mortaliissime fiamme; ordinò a Porcia Romana, una delle Matrone di detto Magistrato, che andando per la Città, e per le Case de i particolari, destramente osservasse da quale origine nasceva così fatta impossibilità. Esegui Portia, l'ordine con ogni squisita diligenza; e Mercoledì passato riferse, che due per quant'ella havea veduto eran le principali cagioni di così miserabili incendi, cioè a dire; l'una la Poesia, l'altra la Pittura. E che non era maraviglia che i numeri canori generassero amori in ogni peto; perché già fu opinione di molti Filosofi, che da i numeri si generassero tutte le cose. Che se la Rima non è altro, che una necessità alla corrispondenza; certo è, che dovea cagionare corrispondenze d'affetti in chiunque usava di leggere compositioni in rima. E che finalmente era proprio de i caratteri armoniosi l'incantar le anime, e renderle soggette ad un Inferno d'amore.

Indi tutta zelo soggiunse. Ma ciò, c'ho detto della Poesia, è nulla in riguardo a quello, che potrei dire della Pittura. Questa è tanto più atta ad offender la castità de gli animi, quanto, ch'ella combatte armata di più colori, e guerreggia provveduta di più attitudini. Le tenerezze che per ordinario fanno morbida, e rilevante una figura, non ponno per necessità cagionare altro, che una morbidezza di rilievo ne' cuori. E se la finezza del dipingere non ha per oggetto altro, che un dolce inganno de gli occhi; chi ha dubbio che questo inganno possa esser altro, che la bellezza humana, ch'è oggetto dell'amore?

In somma, cose composte d'ombre, e lumi, non ponno esser, che Seminari d'ardori, e d'illusioni. Onde a mio parere chi potesse torre affatto da Amathunta le Poesie, e le Pitture, farebbe senza fallo gran colpo. Ma già che ciò è impossibile, considerinsi i più nocivi componimenti cioè è i più belli di queste due Professioni, e quei si tolgano.

Così disse Portia, e fù conchiuso, che si bandissero dalle mani della Gioventù d'Amathunta: il Pastor Fido, le Rime amorose del Marino, e d'alcuni altri eccellenti Poeti moderni. Ed oltre le Poesie, decretossi, che si togliessero via anche le pitture di molti famosissimi huomini, e particolarmente, i ritratti del Borzone, e di Gio. Battista Monti Pittori Genovesi.¹²²

¹²¹ Plutarco 1567, *Vita di Alessandro e Cesare*, p. 1.

¹²² Assarino 1642 (b), pp. 114-116.

Da un lato dunque la poesia del Marino e dall'altra i ritratti, eccezionali, del Borzone e del purtroppo ignoto (per quanto riguarda le opere) Monti¹²³, sono equiparati nell'essere *seminatori d'ardori e d'illusioni*¹²⁴, mostrando come nell'idea di Assarino il tramite dell'esperienza visiva – seppur come si è visto sottomesso a più alte motivazioni politico-letterarie – sia irrinunciabile nel veicolare sentimenti, significati e idee, al punto da essere, seppur ironicamente, tacciata di *offender la castità degli animi*. Proprio Luciano Borzone, insieme ad Orazio de Ferrari pare essere uno degli artisti la cui opera più frequentemente l'Assarino sceglie per la sua esposizione letteraria, mettendo in luce la capacità degli artisti nel trasformare la materia dei colori e il bidimensionale supporto della tela in materia viva e in corpi quasi solidi, capaci di travalicare lo spazio della rappresentazione per impossessarsi di quello del riguardante, così come di creare quel *pathos* figurativo capace di rivaleggiare con la forza comunicativa sotto il profilo emotivo dell'esposizione poetica¹²⁵. Così Assarino ancor più alacramente si dedica ad una *ἔκφρασις* che è ricerca del suggestivo, spesso anche dell'eccessivo come di «un'alta meraviglia e di un orrore»¹²⁶ descritto nei minimi particolari, proprio con l'intento di sopravanzare il testo pittorico con un potente e suggestivo affresco poetico. Significativi infatti sono i soggetti prescelti per queste descrizioni, sempre afferenti alla sfera del macabro e del magico, come per esempio *l'Apollo che scortica Marsia* di Luciano Borzone descritto in una pretestuosa *Lettera scritta ad Incerto*, all'interno del già citato zibaldone degli *Zampilli d'Hippocrene*:

Lettera scritta ad incerto, sopra un Quadro di Luciano Borzone, ove Apollo scortica Marsia.

Io non finisco di stupirmi nell'iscorgere, che una mano mortale arrivi a fabbricar così bene gli inganni a gli occhi nostri, che quattro colori stemprati in olio, quasi con quattro Elementi tolti da Chaos, ci fà vedere, che le tavole producono huomini. V.S. hà veduto ombre, che maggiormente offuschino il nostro intelletto, che quella della Pittura?

¹²³ Per i ritratti di Luciano Borzone, oggi uno dei generi più dibattuto dalla critica all'interno della sua produzione artistica, e per il ritratto a Genova nel primo Seicento, si vedano Manzitti C. 1971, pp. 31-42; Orlando 2001, pp. 19-38; Gavazza 2003, pp. 129-135; Manzitti A. 2015, pp. 216-228. Giovanni Battista Monti, ignoto sotto il profilo della produzione artistica, potrebbe corrispondere, a meno di una completa omonimia, con il poeta che loda l'opera dell'Imperiale nei sonetti celebrativi in apertura del *Ritratto del Casalino* (1637), identificandolo dunque – accanto alla più nota figura di Luciano Borzone – come un pittore/poeta, forse una caratteristica non così 'unica' come oggi si crede nell'ambiente genovese. Cfr. Imperiale in Beltrami 2009.

¹²⁴ Sul commento a questo brano si sofferma anche Ezia Gavazza (Gavazza 2003, p. 131), sostenendo però che Assarino intenda per ritratti genericamente i dipinti del Borzone piuttosto che una specifica tipologia di pitture. Sebbene si possa concordare che molto spesso il pittore genovese utilizzi, pur in una dinamica di narrazione, attenzioni tipiche del ritratto nella trattazione dei volti dei personaggi e che quindi molti suoi dipinti possano appartenere ad entrambe le categorie, si ritiene qui che Assarino, proprio in forza del passo plutarco ricordato e quindi di come nella rappresentazione del volto sia possibile cogliere vizi e virtù dell'animo, voglia indicare una precisa tipologia artistica e non una generica idea della produzione pittorica del Borzone e del Monti (autore di cui tra l'altro, pur non conoscendosi al giorno d'oggi alcuna opera certa, le fonti riportano sostanzialmente una decisa propensione alla ritrattistica *tout court*).

¹²⁵ Magnani 2015, pp. 11-13.

¹²⁶ Tasso 1604b, VI, v. 431.

Che innocenti Magie sono quelle, che un incantator pennello, forma dentro il circolo d'un lino filato, per far che'l Mondo giuri, che si nasce anche dalle tele? Non è la più felice vertigine, che faccia a girare i nostri cervelli quella, che ci costringe a confessare, che in una superficie piana, sono corpi rilevanti? E che una figura, che non ha altr'anima, che'l colore, persuade in guisa i nostri sensi a crederla viva, che sia d'huopo sovente adoperar il tatto per accertarsi della verità?

Quante volte in un pezzo di carta, ove la sorte ci ha fatto sospirar la perdita delle sostanze, sospiriamo impresse la beltà d'un volto, che ci fa perder la libertà? E come se ivi dentro fosse la donna nostra epilogata, aspettiamo da quegli occhi, e da quella bocca, quegli sguardi, e parole, che non possiamo haver dall'Originale?

Chi può mai esprimer nel mirar una selva dipinta, quanto credulamente si ricreino i nostri pensieri, all'ombra di quegli alberi, in cui solo verdeggia la fintione? E come allo spicciar d'un ruscelletto, ed al volar d'un'augellino, la nostra sete aspetta l'acqua, e'l nostro udito anhela al canto?

Miracolo è senza dubbio il vedere, che fatta peregrina la nostra mente, doppo haver vagato per campagne, e boschi ampii così, che stancherebbe ogni corridore, s'accorge, che non è uscita da i confini di quattro palmi di tela.

Tutte queste cose fanno i Pittori; e non solamente si sopportano i loro inganni; ma si cercano, e si comprano. Arte felice, e degna d'ogni ossequio? Ove chi l'essercita fatto somigliante al Creatore, hà virtù di costituir nuove generationi, e nuovi Mondi, in cui si trattenga la nostra humanità.

Ma per lasciar tutto ciò che potrei dire di molt'altre portentose pitture; che pare a V.S. di quella c'horà fa il nostro Borzone, per lo Monarca delle Spagne? Evvi punta di pennello che più vivamente ferisca la meraviglia ogni qualunque volta le nostre pupille s'affissano a mirar il suo lavoro? Che dice elle di quel Satiro, che avvinto a un duro tronco si sforza collo sctorcer delle membra di romper le corde, che l'hanno legato più all'arbitrio del biondo Dio, che alla crudeltà della sua fortuna? Non pare egli che mentre Apollo comincia a scorticarlo da quella gamba, il sangue veramente inondi ad annaffiar la compassione di chi il rimira?

E chi è così assicurato del proprio giuditio, che nel por mente à quel coltello piantato nella coscia del Semicapro, non gli paia d'udire i gridi, che la bocca aperta dell'infelice mostra efficacemente di mandare al Cielo? Ma io non vò entrare à discorrere di questo quadro, perché non potrei tesser lodi ancor che grandi, che di molto non cedessero al suo pregio.

V.S. che con neri balsami della sua penna, mantiene incorrottabili le fralezze de' mortali, impieghi l'opera sua ne' di lui encomij, e delineando nelle sue carte un altro Marsia; faccia sì che pompeggino à gli occhi di quel Grande, non meno i raggi de' suoi inchiostri, che i colori del nostro amico.¹²⁷

Il brano assariniano rimarca ossessivamente l'idea di una pittura come inganno, come malia, capace di far «perdere la libertà» grazie alla sua capacità di «fintione» e arriva a definire il pittore, come farà in maniera analoga negli *Argomenti dei Giuochi di Fortuna* (1655) riferendosi a Gio. Benedetto Castiglione, come uomo «fatto somigliante al Creatore». L'iperbole del potere che l'arte pittorica giunge a conferire alla finzione della natura che si genera sulle tele, rafforza ulteriormente – ed egli ne dà saggio poche righe dopo – l'idea del potere della parola e dunque dell'arte poetica, che in poche parole esplicita, con forza e decisione, il *mostruoso* (nel senso latino del termine) spettacolo messo in scena dal Borzone sopra «d'un lino filato». Si sentono però fortemente, come si è visto e come si vedrà ancora in seguito, gli influssi poetici del testo delle *Metamorfosi* dell'Anguillara, che nella delineazione dello scorticamento di Marsia insiste proprio sui medesimi punti di Assarino, soprattutto il concetto che sia «l'arbitrio del biondo Dio» a far sgorgare il «sangue che inondi¹²⁸ ad inaffiar la compassione di chi'l rimira»:

¹²⁷ Assarino 1642a, pp. 25-29.

¹²⁸ Oltre all'effetto suggestivo che il termine genera nell'immagine mentale che viene creata della terribile tortura inflitta a Marsia, Assarino utilizza questo termine più adatto al tracimare delle acque di un torrente – ad esempio – per alludere alla mutazione del semicapro in fiume, come esito del racconto ovidiano.

«La Ninfa, il Fauno, e ogn'un, che 'l suon udio,
 Di consenso comun chiaro risponde,
 Che 'l Fauno è vinto, è vincitor lo Dio,
 E 'l campo gli adornar di nova fronde.
 Romper non posso il giuramento, ch' io
 Pur dianzi fei per l'osservabili onde,
 (Disse lo Dio pentito) e un ferro prende,
 Che privar de la pelle il vinto intende.

Deh Marsia allhor dicea, deh non è tanto
 L'error, ch'io fei, che merti si gran pena,
 Che spogli à la mia carne il primo manto,
 E ch'apra il guado ad ogni fibra, e vena.
 Apollo lascia à lui fare il suo pianto,
 E de la scorza il priva, e de la lena,
 E tanta pelle à la sua carne invola,
 Che tutto il corpo è una ferita sola.

Stilla il sangue da muscoli, e da vene,
 E 'n tutto il corpo suo rosseggia, e luce,
 E fan sanguigne le montane arene,
 E al misero Silvan toglion la luce,
 Tal, che ciascun, ch'in lui le ciglia tiene,
 Distilla in pianto l'una, e l'altra luce,
 I Satiri fratelli, e le Napee,
 I Fauni, l'Amadriade, e l'altre Dee.

Ogni Frigio pastor, ch' in quel contorno
 À pascer si trovò gregge, od armento,
 Vedendo essere à lui levato il giorno,
 Che facea loro udir si bel concento,
 E restar del suo suon vedovo il corno,
 Et ogni altro suo musico istrumento,
 Concorse à lagrimarlo, e 'l ciel già chiaro
 Oppose un flebil nembo al volto amaro»¹²⁹.

Ancora Assarino, nel già citato testo dei *Raguagli di Cipro*, inserisce la descrizione della *Galeria* di Venere, che viene mostrata a Gustavo Re di Svezia. Occasione superba, come lo era stata per Marino circa vent'anni prima, per descrivere soggetti pittorici e scultorei. Il letterato non si fa dunque scappare l'occasione da un lato di celebrare ancora il pennello di un genovese che egli doveva conoscere e amare molto (anche per la considerazione che il pittore godeva in casa Doria, senza dubbio)¹³⁰ – Orazio de Ferrari – dall'altro per dimostrare una volta di più come le metamorfosi dell'immagine fluiscano con estrema naturalezza anche nel barocco letterario. L'episodio descritto infatti è la *Favola di Latona*, ovvero il momento in cui la madre di Apollo e Diana tramuta in rane i contadini della Licia che non la avevano aiutata

¹²⁹ Dell'Anguillara 1584, *liber VI*, stanze 243-246. La medesima rivisitazione cinquecentesca del testo ovidiano era stato segnalata da Ezia Gavazza come radice letteraria di un'altra famosa opera d'arte coeva che rappresenta questo episodio mitologico: l'Apollo che scortica Marsia di Gioacchino Assereto, eseguito dall'artista per la volta di un salotto di Palazzo Ayrolo Negrone a Genova. Cfr. Gavazza 1974, p. 216 e la lunga scheda dedicata all'opera in Zennaro 2011, pp. 393-401

¹³⁰ Farina 2002, pp. 100-111, 118.

durante i difficili momenti successivi al parto. Il dipinto – e la sua trasposizione letteraria – è estremamente significativo perché è forse l'unica opera descritta dall'Assarino che è stata sino ad ora identificata, grazie ad un recente ritrovamento (fig. 12)¹³¹.

Gostavo Rè di Svetia fà la sua entrata solenne in Amathunta, ove ricevuto dalla Maestà di Venere con molto affetto, gli viene da essa mostrata la sua Galeria.

RAGUAGLIO XXIII.

[...]Stanchi homai ma non satii gli occhi d'affissarsi in istupori così pretiosi, non haveano più, che desiderare; quando per ultima fatica del pennello, fù mostrata al Rè una tela, ove si vedea Latona, che oltraggiata nell'acqua da alcuni villani, alzava gli occhi al Cielo per domandar vendetta; ed essi in tanto rimaneano a poco, a poco, tramutati in rane.

Era indicibile il vedere con quale stupenda maestria havea la mano operatrice saputo esprimer gli affetti della Dea, e la confusione di quei malnati. Con quale industria in un solo individuo havea moltiplicato l'essenza di due differentissimi animali; e con qual ingegno inserendo in un collo humano il capo d'una bestia, gli era riuscito il dinudar altrui un piede, e calzarlo con la zampa d'un mostro acquatile: Non si poteva à pieno lodare la dispositione delle figure, l'attitudine delle membra, il disegno, il colorito, e'l rilievo di tutta l'istoria. Ond'esclamando Gostavo come astratto interrogò la Regina, chi era l'autore di così mirabil opra: Fugli da essa risposto ch'era un Genovese chiamato ORATIO de FERRARI; la cui habilità nel dipingere crescea così stupenda, ch'ella l'havea con ogni ragione stimato degno trà alcuni altri, c'hoggi di vivono al Mondo, d'esser posto nella sua Galeria.

Fù grandemente encomiato dallo Sveco¹³² il FERRARI, e dicendo, che molto bene prima d'all'ora inteso, che la migliore scuola di Pittura, che fiorisse al presente in Italia, s'era quella di Genova; Venere per confermar la sua opinione gli mostrò alcun altre cose del Sarzana, e del Borzone. Trà quali poi, per gioie del tutto esquisite, fegli vedere quattro ritratti piccioli, di quattro Dame delle più belle della Liguria, e disse: Queste sono opere di Gio: Battista Monti, il quale è così eccellente in questa parte, che mesi sono conoscendo il Magistrato della Pudicitia, che non si poteano mirare i suoi ritratti senza manifesto danno dell'altrui continenza, gli fè bandire da tutto il mio Regno, e questi quattro, che furono trovati in potere d'alcuni Gentil'huomini, come cose confiscate, ma eccedenti ogni bellezza, vennero riposte nella mia Galeria.¹³³

Riguardo al dipinto e alla descrizione lasciataci dall'Assarino possono essere fatte alcune osservazioni: la prima riguarda la fonte letteraria che senza dubbio ispira il dipinto e che, contestualmente, dirige le seppur brevi enunciazioni del letterato. Per Orazio infatti è difficile pensare che la fonte possa essere il VI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio nella sua stesura 'originale', quanto molto più probabilmente il testo latino volgarizzato e 'riarrangiato' con successo dall'Anguillara nel Cinquecento, così come si è visto per l'episodio fiasellesco di *Marte e Venere sorpresi da Vulcano*, per quanto in quel caso la supposizione si basi

¹³¹ Cfr. De Laurentiis 2005, sc. 25, pp. 84-86. La tela sarà inoltre esposta alla mostra *Uomini e Dei. Il '600 genovese dei collezionisti*, che si terrà a Genova, Palazzo della Meridiana, dal 19 febbraio al 5 giugno 2016.

¹³² Così nel testo.

¹³³ Assarino 1642b, pp. 167-169.

solo sul confronto con la descrizione letteraria, mentre per il De Ferrari è possibile rifarsi direttamente all'opera pittorica. Mentre per Ovidio infatti Latona alza entrambe le mani al cielo, Anguillara indica, con precisione:

Et alzando la man, come potea,
Impedita dal sen, che i figli porta¹³⁴

Esattamente la posa che assume Latona del dipinto di Orazio: la mano destra è levata al cielo, mentre la sinistra trattiene il braccio del giovinetto Apollo (per la verità già un po' 'grandicello' rispetto alla narrazione), che dialoga concitato con la sorella di fronte alla sorprendente mutazione che avviene dinanzi ai loro occhi. Emblematica e perfettamente rispondente alla trasposizione pittorica è poi la descrizione della mutazione nel suo divenire:

Quanto più acquista il pesce, più l'huom perde,
E più picciol divien, fuor, che la bocca,
La schena punteggiata è tutta verde,
La pancia è del color, che 'l verno fiocca:
Non si trasforma il collo, ma si sperde
Tanto, che il novo tergo il capo tocca.
E anchor s'alcun v'è ber, la sciocca turba
Salta nel morto stagno, e 'l mesce, e turba.¹³⁵

Se Orazio de Ferrari mantiene un legame sorprendente con la fonte letteraria che indubbiamente gli serve da guida e modello nella realizzazione del dipinto – giungendo pure a mostrare la fanghiglia che si forma a causa dello 'sguazzare' dei villici che scatena la maledizione di Latona – non è certo da meno Luca Assarino. Significativamente il letterato puntualizza nelle poche righe che dedica al dipinto due aspetti: la capacità di trasporre su tela gli affetti della dea e le doti proteiformi del pennello d'Orazio nel delineare il labile confine tra uomo e bestia nel divenire della trasformazione. Non è un caso che siano, come appena segnalato, i medesimi punti desunti da parte del pittore nel testo dell'Anguillara, che sembra fungere anche per Assarino da 'guida' nel descrivere il dipinto: inserendo «in un collo humano il capo d'una bestia» riecheggia significativamente i versi in cui «Quanto più acquista il pesce, più l'huom perde, [...] Non si trasforma il collo, ma si sperde»; così come gli 'affetti' pittorici rilevati dal letterato nella tela di Orazio non possono non corrispondere all'accurata richiesta di Latona, che l'Anguillara così accuratamente sviluppa dal più asciutto testo ovidiano:

¹³⁴ Dell'Anguillara 1584, *liber* VI, stanza 229. Il brano è riportato per intero in Appendice (documento G).

¹³⁵ Dell'Anguillara 1584, *liber* VI, stanza 230.

Beneficio sarà, tal vo' chiamarlo,
S'io nel vostro pantan spengo la sete,
E forse potrò un dì remunerarlo
Talmente, che di me vi loderete.
Vedete ben, ch'à gran fatica io parlo
Queste poche parole afflitte, e chete,
Si le canne arse, e si lo spirto hò lasso,
Ch'aprir non ponno al debil suono il passo.

Per voi conoscerò d'haver salvata
L'alma, che più spirar non può nel petto,
Perche la vita mia stà incarcerata
Ne l'acqua, che da voi propinqua aspetto.
Ne solo à me la vita havrete data,
Ma à questi due, c'han dal mio seno il letto,
E se punto d'amor nel cor v'alloggia,
Tre vite salverà con poca pioggia.

Chi mosso non havrian le dolci note,
Che d'ogni affetto havean l'aria cospersa?¹³⁶

La seconda interessante puntualizzazione dell'Assarino è la celebrazione della scuola pittorica genovese *tout court*, del Fiasella, del Borzone, del De Ferrari e del Monti. Il De Ferrari, le tele del Sarzana e gli 'impudichi' ritratti delle *Dame* del Monti, vengono tra le altre cose indicati come gli unici dipinti contemporanei conservati nella *Galeria* di Venere, assieme alle più grandi opere pittoriche dell'antichità dai dipinti di Apelle e Zeusi, alle sculture di Mirone, narrate dalle fonti letterarie e ricostruite dalla sapiente ekfrastica assariniana¹³⁷.

Per non parlare poi del passaggio inserito, in maniera del tutto estemporanea, nel *Libro Terzo* del romanzo *La Stratonica* (1637)¹³⁸, in cui ci si imbatte in un curioso aneddoto circa i discendenti del protagonista che da Cipro (che sarà ambientazione dei futuri *Raguagli*, stampati nel 1642 e in cui prende vita la descrizione della galleria pittorica di Venere, così ricca di opere genovesi) si sarebbero poi dovuti radicare nella «Città di Giano», di cui vengono indicati il più grande guerriero, il Marchese Ambrogio Spinola, i tre più importanti letterati (Cebà, Chiabrera, Cavalli) e i tre migliori pittori (Paggi, Borzone, Sarzana)¹³⁹. Di analogo segno, ma esclusivamente incentrato sulla tematica letteraria, è il passo degli *Zampilli D'Hippocrene* in cui Assarino sostiene che

¹³⁶ Dell'Anguillara 1584, *liber* VI, stanze 226-229.

¹³⁷ Assarino 1642b, pp. 157-172.

¹³⁸ Luca Assarino, *Della Stratonica libro Terzo et ultimo*, al molto illustre Signore Cesare Leopardi, in Macerata per gli heredi di Pietro Salvioni & Agostino Grisei, 1637. Per una esauriente trattazione sul romanzo, si veda Da Col 1981.

¹³⁹ Assarino 1637, pp. 32-33, cfr. anche Vazzoler 1991-1994, p. 41.

«Pure s'è lecito il dire il suo senso, con riserva di miglior parere, io non posso negare, che tra gli italiani componimenti, non ve ne siano alcuni ammirabili; Et io per me stimo, che i Liguri, e i Bolognesi¹⁴⁰ portino per hora la palma di quanti hanno hoggi giorno scritto circa cose concernenti a belle lettere»¹⁴¹.

È ancora il medesimo intento celebrativo quello che scatena nel letterato il desiderio di indicare i cinque migliori artisti del tempo in terra di Liguria, dedicando loro altrettante lettere all'interno degli *Argomenti* preposti ai suoi *Giuochi di Fortuna*, stampati nel 1655 a Venezia presso i Giunti. A proposito di queste dediche, già molto ha scritto Franco Vazzoler, ma basti qui segnalare, oltre alle sue ottime deduzioni in merito, quanto ancora l'Assarino si focalizzi sulle doti di ritrattisti dei cinque pittori prescelti: Salvatore e Gio. Benedetto Castiglione¹⁴², Gio. Battista Carlone, Giovanni Howart¹⁴³ e Gio. Andrea De Ferrari condividono, oltre allo spiccato naturalismo che il letterato descrive in maniera emblematica, anche la caratteristica – che Assarino loro attribuisce e che per alcuni è l'unica documentazione in merito, sia chiaro – di essere valenti traspositori di ‘affetti’ in pittura, sotto la forma del ritratto¹⁴⁴.

Questa celebrazione continua – e a volte addirittura apparentemente spropositata – della città di Genova e della sua preminenza nella letteratura come nell'arte non può che far capo non tanto ad una sorta di orgoglio patrio, quanto ad una politica di rivendicazione di una posizione di riferimento all'interno della cultura internazionale europea e che invece al presente sta scivolando rapidamente verso la decadenza delle sue prerogative. Il ruolo del letterato come guida della Repubblica di Genova, al pari di Anton Giulio Brignole Sale che ne fu il vero teorico e l'avventato attuatore – tanto da uscirne, infine, sconfitto – non sarà però pane per i denti dell'Assarino. Il richiamo della ‘carriera’, tanto sperata, in terra Sabauda lo allon-

¹⁴⁰ Sulla notazione che la scuola letteraria bolognese sia l'unica al pari di quella genovese bisognerebbe aprire una interessante riflessione. Rimangono infatti da trattare solo altri due episodi di celebrazione ‘pittorica’ intrapresi da Luca Assarino ed entrambi si rifanno a pittori di area emiliana. Come già riporta Vazzoler (Vazzoler 1991-1994, p. 51, n. 23) egli infatti dedica un encomio poetico al Guercino (Assarino 1642a, pp. 148-149) e addirittura pubblica un libello sulla visita da lui condotta allo studio dell'ormai anziano e venerando Guido Reni (Assarino 1639 e 1646), argomento su cui sta conducendo nuovi studi Lauro Magnani, che ringrazio per il confronto su questi temi e che ne ha presentato i primi risultati al già citato convegno *I diversi fuochi della letteratura barocca: ricerche in corso*, organizzato da Franco Vazzoler e tenutosi a Genova il 29 e il 30 ottobre 2015, di cui sono in corso di pubblicazione gli Atti.

¹⁴¹ Assarino 1642a, pp. 63-64.

¹⁴² Sul rapporto tra il Grechetto e l'Assarino e di conseguenza tra la sua pittura e il suo pubblico, si rimanda ai fondamentali lavori di Lauro Magnani (Magnani 1990, pp. 247-398; Id. 2003 (b), pp. 50-59; Id. 2014, pp. 215-234). Per la cultura del Grechetto e al suo rapporto con i libri di Giovan Battista Paggi inoltre mi permetto di rinviare al mio studio in Montanari 2015a, pp. 150-170.

¹⁴³ Di Giovanni Howart, di cui Vazzoler afferma di non conoscere quasi nulla, esiste invece un interessante estimo di bottega redatto alla morte di quest'ultimo, nel 1666. La lista dei dipinti presenti lo identifica come un grande commerciante di opere legate alla passione per i dipinti fiamminghi e in particolare per le opere replicate dal Van Dyck, che egli realizza in grande quantità. L'estimo è citato in Belloni, 1988, pp. 117-121, che riporta la parziale trascrizione del documento riscontrabile in ASGe, Notai Antichi, Notaio Giacomo Bollino, f. 8434. Nel corso di questi studi è stato ritrovato un altro inventario con funzione di estimo che pare essere l'estratto del precedente, ma con correzioni e integrazioni significative e interessanti. Il documento (ASGe, Notai Antichi, Notaio G. B. Borsotti, f. 7657) riporta un totale di 111 dipinti che si trovavano nella bottega dell'Howart alla sua morte, compresi «due libri di designi fatti dal detto signor Giovanni con molti disegni, e stampe in un forziere serrato», di cui purtroppo non viene effettuata la stima perché pervenuti direttamente al figlio del pittore, Lamberto.

¹⁴⁴ Il tema del ritratto è l'espedito retorico che domina anche il primo libro della *Stratonica*: il ritratto dipinto da Apelle della regina figlia di Demetrio è infatti capace non solo di placare una tempesta, ma anche di ‘accendere’ l'animo del Re Seleuco al punto da desiderarla, pur non avendola mai vista. Assarino 1635, pp. 1-25.

tanerà definitivamente (e forse senza troppo rimpianto) dalle rivendicazioni ventilate in patria e mai raggiunte. La capacità però di utilizzare sapientemente la passione per l'arte pittorica e il comune sviluppo culturale che coinvolse poeti e pittori a Genova nei primi decenni del Seicento, la profonda conoscenza delle radici classiche della nuova 'parlata barocca' che proprio a Genova si era così fortemente esplicitata, tanto da fungere da stimolo a Giovanni Battista Marino, e il desiderio di riconquistare al letterato il ruolo di regista delle operazioni comunicative in campo politico e culturale, fecero di Luca Assarino una delle personalità più significative nell'esplicitare il rapporto tra letteratura e arti figurative che sebbene latente e alle volte retoricamente, soggiace come vivida traccia ispiratrice a tutto il pensiero del XVII secolo e della cultura barocca in generale.

Appare così ancora più incontrovertibile quanto sostiene Vazzoler, che in Assarino «la parola, piuttosto che farsi suggeritrice della pittura, sembra sforzarsi di sostituirsi ad essa, per rivendicare la propria superiorità»¹⁴⁵, una sentenza assolutamente condivisibile, soprattutto se letta come eco della coeva – ad Assarino o piuttosto alla generazione di pittori e letterati in oggetto – espressione del Mascardi, con cui il poeta introduce le sue *Orationi*:

«Uscirono al principio di quest'anno quattro libri delle mie Selve latine, dalle stampe di Anversa, mi parve una bella cosa, vedere il mio nome intagliato in un vaghissimo frontispicio, disegnato dal Rubens; e solleticato da prurito sì lusinghiero, ho voluto la seconda volta comparire, per mezzo del pennel di Lucian Borzone, il quale, tutto che sia pittore assai stimato nella sua patria, non s'è però contentato *De la gloria minor de l'arti mute*¹⁴⁶, ma sa garrir con le Muse, quando gli salta il capriccio».¹⁴⁷

Se per il Borzone, della cui celebrazione delle opere pittoriche da parte di numerosi ed illustri letterati Anna Manzitti ha dato magistralmente conto nella recente monografia a lui dedicata¹⁴⁸, la minima – e scarsamente significativa, diciamolo pure – produzione letteraria rappresenta il non essersi accontentato della *gloria minor de l'arti mute* è ben chiaro che nella prospettiva dei letterati il rapporto tra poesia e pittura ha, a questa data, già ripreso il corso che a Genova aveva invertito per circa trent'anni, nello stabilire di certo faticosamente, ma con frutti forse insperabili, come un medesimo programma culturale potesse dare esiti straordinari in campi differenti eppur tra loro completamente paritari. Dalla fine del terzo decennio del XVII secolo invece le dinamiche ritornano a porre l'arte pittorica in subordine rispetto a quella poetica, che deve e può celebrarne le grandezze ma che ne rimane la guida ideale.

¹⁴⁵ Vazzoler 1991-1994, p. 47.

¹⁴⁶ La citazione operata dal Mascardi è tratta, ancora una volta significativamente, dal Tasso (Tasso 1604b, XI, 70) che a sua volta cita letteralmente la traduzione di Virgilio (*Aen.* XII, v. 391).

¹⁴⁷ Mascardi 1622, *Al Lettore*.

¹⁴⁸ Manzitti A. 2015, pp. 47-66.

«Le figure della Pittura favellano mutole; e quelle della Poesia fanno ammutolire loquaci. Queste parlano collo spirito, quelle spirano senza parola: queste rappresentano l'interno, quelle presentano la superficie»¹⁴⁹

1.3 Francesco Fulvio Frugoni: un letterato ‘barocco’ tra Genova e Torino

Il contesto che si è delineato fu il quadro culturale in cui si formò la personalità vivace, eclettica e curiosa di quello straordinario letterato barocco che fu Francesco Fulvio Frugoni (Genova 1620 – Venezia 1686). Vero ‘portatore’ di una cultura europea, vista la sua esperienza di ambasciatore tra 1643 e 1646¹⁵⁰ al seguito di Anton Giulio Brignole Sale nella più grande corte d’Europa – quella di Madrid –, i lunghi soggiorni a Parigi, che della corte madrilenica aveva preso il posto negli anni a seguire, e a Monaco al seguito di Aurelia Spinola, il trasferimento nella città di Torino dominata dalle figure di Carlo Emanuele II, Filippo San Martino d’Aglie ed Emanuele Tesauo come intellettuale e cortigiano (tra 1663 e 1667), un ambiente dove sempre più forti si facevano le istanze di una vera e propria corte europea e la finale esperienza veneziana, il Frugoni seppe mettere a frutto il fermento vissuto nell’ambiente genovese vissuto in gioventù, portando alle estreme conseguenze le suggestioni recepite dal suo maestro Anton Giulio¹⁵¹ e dall’Accademia degli Addormentati, di cui fece parte nella sua città d’origine¹⁵². Dopo il suo ingresso nell’Ordine dei Minimi di San Francesco di Paola nel 1637, si aprono infatti per il Frugoni le possibilità di cimentarsi in uno studio ampio ed erudito sia a Genova che in prestigiose Università estere, come Salamanca, Alcalá di Henares e la Sorbona¹⁵³, permettendo al letterato di cominciare sin dalla giovane età a sviluppare quell’ecumenismo letterario che tanta parte avrà nella sua produzione letteraria matura. Le pubblicazioni del Frugoni infatti non appartengono in larga parte alla fase formativa della sua vita¹⁵⁴, cominciando ad emergere in maniera più assidua e costante a partire dal 1653, anno in cui darà alle stampe il

¹⁴⁹ Frugoni 1669, p. 73.

¹⁵⁰ Il soggiorno deve ritenersi in realtà non continuativo, come segnala Rosario Quaranta (Quaranta 2009, p. 22), se nel 1644 egli recita davanti ai Serenissimi Collegi la sua – sino ad ora – più antica opera in prosa conosciuta per la festa della *La Vergine protettrice di Genova* (il volume titola: *Oratione del Padre Francesco Fulvio Frugone de’ Minimi di S. Francesco di Paola. Detta a Serenissimi Collegi nelle Vigne di Genova. Il Giorno della presentatione di Nostra Signora l’anno 1644*), stampata a Genova da Pier Giovanni Calenzani nel 1645. Cfr. Conrieri 1998, pp. 535-543.

¹⁵¹ I rapporti tra i due letterati sono toccati anche se non ‘esaureti’ nella loro complessità anche artistica in Rodler 2000, pp. 156-162.

¹⁵² Come per molte delle notizie biografiche sul Frugoni, anche in questo caso l’informazione è desunta da quanto scrive lui stesso all’interno dei suoi volumi. Cfr. Frugoni 1669, I, pp. 302-303; Quaranta 2009, p. 21.

¹⁵³ «Nelle prime scuole die’ saggi prelusivi della sua indole, cominciando a volare, benchè pulcino, sulla carriera dell’Aquila. Monsignor Agostino Mascardi, che secondo la descrizione del nostro Autore, e per la realtà dell’effetto, fu il Demostene latino, il Tullio italiano e il primario Erudito del suo secolo, vedendo qualche puerile componimento di esso, ebbe a dire che quelle erano scintille foriere di molto fuoco: quindi animollo a proseguire quella corsa, che suol aver la virtù per meta. Ei la cercò disastrosamente per molti viaggi, sapendo, che non si trova se non *per ardua*, e nelle famose università di Salamanca e di Alcalá d’Hernarez e poi tra più Savi della Sorbona ebbe da più di un saggio Teseo il filo istruttivo per uscir manerosamente da’ laberinti delle difficoltà più intrigate» Frugoni 1669, pp. 665-668.

¹⁵⁴ Nel 1643 l’autore aveva pubblicato a Perugia il poemetto la *Guardinfanteide*, con lo pseudonimo di Flaminio Filauo, *escamotage* dovuto anche alla natura dell’opera, che infatti in futuro gli procurerà non pochi fastidi. Cfr. Quaranta 2009, pp. 21-27.

dramma musicale *L'innocenza riconosciuta*¹⁵⁵. Di poco successive sono le sue prove come oratore dei Minimi, di cui l'autore dà conto nella sua produzione letteraria più tarda come i *Ritratti Critici*, *l'Epulone* e il *Cane di Diogene*. Nel 1652 però Frugoni aveva stretto un forte rapporto che sarebbe durato per tutta la vita con la famiglia Spinola, nella persona di Aurelia, Duchessa di Valentinois e moglie di Ercole Grimaldi di Monaco¹⁵⁶: il rapporto con la Spinola sarà il protagonista del romanzo *l'Heroina intrepida*¹⁵⁷, dove il Minimo (autorappresentandosi nel personaggio di Peregrino) narra le loro avventurose vicende costellate di intrighi e viaggi per l'Europa¹⁵⁸. Nel 1655 pubblica un'opera legata sempre alle vicende della corte monegasca, tentando forse per la prima volta di immedesimarsi nel "ruolo" del letterato di corte vero e proprio¹⁵⁹, prima di dare alle stampe nel 1661 a Venezia il suo primo vero e proprio romanzo, *La Vergine Parigina*, che gli varrà un ottimo successo editoriale ma lo costringerà ad un penoso esilio dalla Repubblica di Genova, dove risiedeva in quel momento, durato circa undici anni¹⁶⁰. Costretto a lasciare la città natale, Frugoni peregrina per Piacenza, Milano, Venezia, prima di raggiungere Aurelia Spinola a Grenoble (1661) e poi a Lione, Orleans e Parigi, dove rimarrà sino al 1663. Il successo della perorazione della causa di Aurelia e il conseguente riconoscimento dei diritti suoi e del figlio sul Principato di Monaco, spinge la Duchessa a rientrare a Genova, dove però Frugoni è ancora impossibilitato a seguirla¹⁶¹. Il Frate Minimo pertanto sceglie una strada già battuta in anni limitrofi e con discreto successo da Luca Assarino e da molti artisti

¹⁵⁵ F.F. Frugoni, *L'innocenza riconosciuta*, dramma musicale del Padre Francesco Fulvio Frugoni Minimo. Posta in musica da Francesco Righi maestro di Cappella del Giesù e dedicata ai sereniss. Collegi della gloriosa Republica di Genova, in Genova per Gio. Maria Farroni, 1653. Cfr. anche Zandrino 1984, pp. 33-42; Marini 2000, p. 190.

¹⁵⁶ Su Aurelia Spinola e la permanenza nella corte monegasca del Frugoni, cfr. anche Cataldi Gallo 1997, XCII-CXXIV.

¹⁵⁷ Frugoni 1673, v. III, pp. 223 e ss.

¹⁵⁸ Il rapporto tra l'Ordine dei Minimi e gli Spinola era in realtà forte e ben radicato, come traspare da un lungo brano in lode della famiglia che il Frugoni scrive nei *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paola* (Frugoni 1668, pp. 144-145). Inoltre con dedica a Francesco Maria Spinola appare, tra il 1671 e il 1694, il volume del Padre Bernardo Serponti *Vita e Miracoli di S. Francesco di Paola all'Ecc.mo D. Francesco Maria Spinola Grande di Spagna, Duca di S. Pietro che nacque per gratia e vive alle glorie del Santo*, decorato con 21 tavole che descrivono 84 scene di miracoli del santo stesso, incise da Cesare de Laurentiis (Cfr. Amato 2007, p. 323).

¹⁵⁹ Si tratta di *Le vittorie di Minerva o vero la virtù trionfante dei viti. Gran balletto di Madama la duchessa di Valentinese, danzato in Monaco l'anno 1655*, in Genova nella stamperia di Benedetto Guasco, 1655. Cfr. Gavazza 1997, pp. 231-248; Quaranta 2009, pp. 37-38; Marini 2000, p. 190.

¹⁶⁰ Come Frugoni stesso narra cripticamente nel *Cane di Diogene* (Frugoni 1687-1689, p. 286, pubblicato postumo) e come è precisato da Marini con l'aiuto di alcuni documenti archivistici (Marini 2000, pp. 265-291) il volume per non precisate motivazioni seccò oltremodo alcuni gentiluomini genovesi di alto rango, fatto che costò al Frugoni l'esilio. Inoltre, come risulta dalla documentazione citata dal Marini, lo stesso *corrector generalis* del convento di San Francesco da Paola a Genova scrisse che il Frugoni non si provasse più a stampare qualsivoglia suo componimento senza *l'imprimatur* dei superiori «sub poena excommunicationis maioris latae sententiae». Questa disposizione però sembra non tenere conto del fatto che il libro uscì effettivamente con tutte le approvazioni necessarie, mettendo in luce come il documento emanato il 24 aprile 1662 (Marini 2000, p. 270) a Genova non fosse null'altro che un modo di assecondare i capricci di chi si fosse sentito infastidito dal testo del Frugoni. Questa congettura assume una certa solidità se si considera che il testo nonostante queste vicende ebbe un grande successo di pubblico e venne più volte ristampato e che l'autore non perdette la stima né da parte della committenza privata, come si vedrà, né da parte dell'Ordine, dal momento che lo si ritrova a pubblicare i *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paola*, nel 1668, come *Lettore, Consultore e Qualificatore del Sant'Ufficio*. Cfr. anche Quaranta 2009, pp. 40-43.

¹⁶¹ A darci queste informazioni è di nuovo il Frugoni stesso (Frugoni 1673, pp. 410 e ss.). Cfr. anche, per notizie biografiche esaustive e più complete Quaranta 2009, pp. 17-27.

genovesi e si trasferisce a Torino, stringendo subito cordiali rapporti con l'intellettuale egemone di quella corte, Emanuele Tesaurò.

Sono proprio gli anni torinesi, seppur brevi (1663-1667), a determinare l'esplosione della produzione letteraria frugoniana: secondo quanto da lui scritto all'interno di opere più tarde in cui elenca i volumi pubblicati o da pubblicarsi, tra il 1665 e il 1666 vanno in stampa ben cinque libri a sua firma. L'oggi quasi scomparso volumetto¹⁶² *Pregi e miracoli della Santissima Sindone* dovette avere un discreto successo, almeno secondo il Frugoni, il quale così lo descrive nei *Ritratti critici*: «stampato in Torino con il nome dell'autore contra il suo divieto con numerosa moltiplicazione ed hebber subito così spedito il volo che assai presto svanirono, perché non vani. Anche in un picciol Quadro, e forse più, che in un grande, si suol conoscere l'ottima maniera del Dipintore»¹⁶³. Lo scrittore Minino poi si attribuisce autonomamente un testo a lungo dibattuto tra diverse mani, tra cui quelle del Conte Filippo San Martino d'Agliè (Torino 1604-1667) letterato di fama e certamente amico del Frugoni, *Il Sole costante nella sua vita, Scorrendo per lo Zodiaco; si ferma nel Segno della Vergine. Festa a Cavallo, fatta al Valentino, per le nozze di S. A. R. Carlo Emanuele II Duca di Savoia e Re di Cipro; e della R. A. di Madama Maria Giovanna Battista di Savoia Principessa di Nemours nell'anno 1665*, in Torino appresso Bartolomeo Zavatta, 1665¹⁶⁴ e così descrive alcune altre sue opere che però, purtroppo, non possediamo:

«In Torino sono rimasti molti tratti della di lui penna considerabili, come L'Invenzione, e la descrizione ben lunga e amena della Galleria Nuova del Palazzo di S. Giovanni. Più di due mila versi e motti per lo Palazzo di Agliè, per le Camere de' Fasti del Valentino, per i Gabinetti di Rivoli, per la Vigna di M.R. La Festa a cavallo sopra i segni dello Zodiaco e i Cartelli di essa, uscì alle stampe dalla penna dell'autore¹⁶⁵. Ha egli anche scritto lo scorcio genealogico della Famiglia de' Conti S. Martino di Agliè, ma questa scrittura gli è rimasta nelle mani per accidente»¹⁶⁶.

La descrizione lasciata dal Frugoni di almeno una di queste opere oggi irreperibili è oltremodo interessante perché certifica l'impegno celebrativo del letterato riguardo ad una delle *facies* decorative del Palazzo di San Giovanni (situato lungo la via del Seminario, attuale via XX Settembre e demolito tra il 1899 e il

¹⁶² Francesco Fulvio Frugoni, *Pregi, e miracoli della Santissima Sindone epitome storico, e descrittivo* del M. R. P. maestro Francesco Fulvio Frugoni, in Torino per gl'heredi di Carlo Gianelli, 1665. Ad oggi è stato possibile rinvenire una unica copia del testo, conservata nella biblioteca del Seminario Arcivescovile di Torino, stampato in 12° e con una estensione di 55 pagine.

¹⁶³ Frugoni 1669, p. 56.

¹⁶⁴ Il testo, pubblicato insieme a molti altri libelli celebrativi usciti per opera di altri letterati nel medesimo anno per festeggiare l'evento delle nozze, è attribuito con decisione al D'Agliè in Viale Ferrero 1965, pp. 77-79 e 175; Doglio 2002, p. 610; Zandrino 2003, p. 211; viene restituito al Frugoni in Quaranta 2009, pp. 43-45. Tuttavia, vista l'esplicita rivendicazione di Frugoni, ritengo opportuno mantenere per lo meno il dubbio sulla effettiva paternità del testo, nell'attesa che nuovi studi prevalentemente stilistici portino a fare chiarezza in merito. Cfr. anche Frugoni 1669, III, p. 697 e Frugoni 1687-1689, VII, p. 851, dove il letterato cita il testo come suo.

¹⁶⁵ Questa citazione è riferita al testo la cui paternità è oggi dibattuta tra il Frugoni e il D'Agliè descritto poco sopra.

¹⁶⁶ Frugoni 1669, III, p. 697.

1903 per fare posto alla Manica Nuova di Palazzo Reale)¹⁶⁷. Il matrimonio di Carlo Emanuele II aveva visto un copioso fiorire di iniziative decorative, che porteranno al definitivo abbandono del cosiddetto Palazzo Vecchio a partire proprio dal 1663, in favore del Palazzo Nuovo (l'attuale Palazzo Reale), oltre a grandiosi apparati figurativi effimeri allestiti da Amedeo di Castellamonte sotto la sapiente guida di Emanuele Tesauero, descritti nell'anonimo testo *Dichiarazione architettonica e allegorica degli archi trionfali e altre macchine drizzate in Torino nella solennissima entrata de' regali sposi Carlo Emanuele e Francesca di Borbone alli 14 maggio 1663*, pubblicato nel medesimo anno. Nulla di strano dunque che il Frugoni, in buoni rapporti con il Tesauero a quanto è dato sapere e in base a quanto egli stesso afferma, venisse coinvolto in questa grande operazione di *marketing* letterario e figurativo contiguo all'importante congiuntura del matrimonio del Duca, culminato poi nella pubblicazione delle *Inscriptiones* del Tesauero nel 1666 e nel monumentale lavoro del *Teatrum Sabaudiae*, completato nel 1682¹⁶⁸. Se infatti, a quanto è stato sino ad oggi studiato, il Palazzo di San Giovanni appare nell'inventario del 1682¹⁶⁹ come uno dei luoghi non più centrali della retorica del potere ducale¹⁷⁰, è pur vero che ancora nel 1656 esso fungeva come dimora di rappresentanza, tanto da essere prescelto come spazio per accogliere la visita della Regina Cristina di Svezia¹⁷¹. Pur apparendo senza data precisa nell'elenco testimoniato dal Frugoni, appare ragionevole collocare, come si è detto, la pubblicazione di questo testo proprio al 1663, anno fondamentale per l'editoria celebrativa e termine *post quem* il Palazzo di San Giovanni verrà relativamente accantonato perdendo di importanza, dal momento che la nuova dimora del sovrano venne in quella data ufficialmente inaugurata. Frugoni pertanto dovette confrontarsi con la descrizione di un importante spazio architettonico in cui prendevano posto numerosissime opere d'arte di grande pregio, un luogo dunque che per essere descritto necessitava di quella arditezza letteraria e di quella ekfrastica barocca che il Minimo aveva certamente assorbito dall'ambiente genovese degli Addormentati, da Luca Assarino e dal maestro Anton Giulio Brignole Sale negli anni in cui i due avevano avuto modo di frequentarsi in maniera assidua.

L'opera descrittiva della Galleria del Palazzo di San Giovanni infatti, rappresenta un interessante prelude alle due vere 'imprese' letterarie pubblicate a Torino da Francesco Fulvio Frugoni entrambe nel 1666

¹⁶⁷ Il testo appare anche citato nell'elenco delle pubblicazioni del Frugoni lasciati dall'autore stesso nell'Epulone, come «Inventione, e Descrizione della Galeria del Palazzo di S. Gio. di Torino, stampata ivi in quarto, senza nome dell'Autore, Vol. I» Frugoni 1675, *Opere stampate dall'Autore*.

¹⁶⁸ L'opera, un vero tributo monumentale per immagini al Ducato, venne fatta stampare da Madama Reale quando il marito Carlo Emanuele II era oramai defunto. La commessa venne eseguita dalla stamperia sita in Amsterdam di Joan Bleau, famosa e richiesta in tutto il mondo per gli straordinari atlanti e oggetto, in anni non troppo distanti, di una analoga commessa voluta però da un aristocratico genovese, Bendinelli IV Sauli. Cfr. Magnani 2006 (b), pp. 569-584; Bleau 1682a; Bleau 1682b.

¹⁶⁹ Pinto 1994, *speciatim* pp. 17-23 in cui nell'inventario pare essere descritta la Galleria probabilmente oggetto del perduto testo del Frugoni.

¹⁷⁰ Sulle complesse vicende che videro protagonista il palazzo nelle sue differenti fasi decorative e sulla difficile ricostruzione di alcune finestre temporali di questo sviluppo, si veda Failla 2013, pp. 22-30.

¹⁷¹ L'evento è naturalmente descritto dalla letteratura contemporanea in Castiglione 1656 (pubblicato in ristampa in Doglio 2010), con alcuni dettagli differenti rispetto alle cronache di corte. Cfr. Gauna 2010, pp. 83-84; Cornaglia 2014, pp. 197-198.

ed entrambe presso la stamperia dello Zavatta. Si tratta di *Il Sacro Trimegisto* e dell'*Accademia della Fama*¹⁷², due opere di grandissimo impegno per l'autore, che si connotano per la estrema diversità dell'occasione, ma che rientrano in un medesimo filone ‘stilistico-ideale’ dell'autore stesso. Se infatti il *Trimegisto* è sostanzialmente un testo agiografico sulla vita del ‘tre volte grande’ San Massimo¹⁷³, l'*Accademia della Fama* è l'evoluzione spigliata e vivace del testo encomiastico *tout court*, ma alla base delle due opere permane il medesimo, onnipresente desiderio di educare alla virtù e castigare i vizi, come ben evidenzia un breve componimento poetico in lode del *Trimegisto* del Frugoni scritto da Michel'Angelo Golzio:

Fulvio, di tua facondia è tal lo stile,
che non v'ha stil simile:
Tu d'armonia latina
Rendi così l'Etrusco dir sonoro,
ch' a tua penna divina
cede l'onor degli scrittori il coro.
Minimo tu di Massimo favelli,
e mentre sue virtùdi al ciel innalzi,
i vizi altrui flagelli.
Con sì tonanti e fulgide parole
Che d'eloquenza sei Fulmine e Sole¹⁷⁴.

Accanto a questa ‘morale letteraria’ che accompagnerà il Frugoni lungo tutto l'arco della sua carriera, bisogna notare come sia durante la pubblicazione di questi importanti volumi, la cui lavorazione cominciò senza dubbio almeno tre anni prima – con l'arrivo alla corte dei Savoia nel 1663 – e forse direttamente successivi alla descrizione della Galleria del Palazzo di San Giovanni, che il Minimo sviluppa le prime importanti collaborazioni con artisti attivi alla corte piemontese. Il *Trimegisto* infatti è decorato da tre preziose antiporte che suddividono i tre capitoli della vicenda di San Massimo disegnate da Charles Dauphin (figg. 13-15)¹⁷⁵, così come l'*Accademia della Fama* che è introdotta da un'altra opera del pittore di Nancy recante

¹⁷² Francesco Fulvio Frugoni, *Accademia della fama, tenuta nel gran museo della gloria sopra la magnificenza dell'A.R. Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro et il merito di Madama Reale, suo cuore*, in Torino per Bartolomeo Zavatta, 1666a.

¹⁷³ *Del Sacro Trimegisto, descritto nella vita di S. Massimo Vescovo di Riez da P. F.F. Frugoni, libri tre, dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Conte Filippo S. Martino d'Agliè*, Torino appresso B. Zavatta 1666b. Il libro fu commissionato senza dubbio al Frugoni dallo stesso d'Agliè, il quale aveva messo mano in quegli anni ad una certa accentuazione devozionale del culto di San Massimo, tanto da far realizzare nel castello d'Agliè una cappella ottagonale (forse su disegno dell'architetto Amedeo di Castellamonte) arricchita con stucchi eseguiti da maestranze luganesi e pitture legate alla vita della Vergine, mentre sull'altare fece porre l'*Elemosina di San Massimo*, pittura di Giovanni Claret. Cfr. Demanuele 1989, pp. 54-55; Quaranta 2009, pp. 135-150.

¹⁷⁴ La breve stanza qui riportata si trova tra le pagine di introduzione (non numerate) dell'edizione del 1666 del *Trimegisto*, stampata a Torino dallo Zavatta. Michel'Angelo Golzio, così come Luca Assarino, Giacomo Francesco Arpino, Giovanni Antonio O-perti da Bra, Tomaso Adalberto Pallavicino ed Emanuele Tesauero facevano parte dell'Accademia degli Incolti, ambiente culturale che fu senz'altro il riferimento torinese del Frugoni dal momento che ne faceva parte l'amico Tesauero, così come il conterraneo Assarino e viste le numerose attestazioni di stima letterarie ricevute dai suoi membri da parte del Minimo. Cfr. Vallauri 1844, pp. 104-106; Maylender 1926-1930, III, pp. 211-212. In merito agli Incolti e alle loro possibili relazioni con il mondo artistico e culturale si veda Di Macco 1984, pp. 323-341. Sui rapporti del Frugoni col Golzio, si veda anche Di Macco 2002, pp. 398-399.

¹⁷⁵ Le tre antiporte, che rappresentano i tre diversi ‘momenti’ in cui Massimo dimostra la sua grandezza, rappresentano Massimo nel ‘secolo’ raffigurando la scena in cui *Massimo parte per l'Isola di Lerino* (Car. Delphinus inv. Et del. – I. M. Belgrano sculp.

anche i ritratti di Carlo Emanuele II e di Maria Giovanna di Nemours (fig. 16). Il rapporto con il Dauphin, già sottolineato da Di Macco e Gauna¹⁷⁶, è indicato esplicitamente dal Frugoni stesso nella famosa introduzione ai *Ritratti Critici*, pubblicati a Venezia nel 1669, dove il letterato organizza uno straordinario raffronto tra letteratura e pittura, mettendo in risalto e paragonando scopi, strumenti ed efficacia dei due *media* comunicativi. Se l'introduzione ai *Ritratti Critici* è solo il più esplicito accento sulla questione del rapporto che la letteratura ha e deve avere con le arti figurative presenti nella produzione frugoniana¹⁷⁷, in esso così come in altri luoghi dei testi pubblicati dall'autore in questo torno d'anni limitrofi al soggiorno torinese è possibile riscontrare, evoluti e interiorizzati secondo la propria personale sensibilità, i punti cardine della riflessione sul rapporto tra le arti che, come si è visto, facevano parte del panorama culturale dei letterati e dei pittori attivi nella Repubblica di Genova a partire dal primo decennio del Seicento. Il punto di partenza letterario del Frugoni infatti è assolutamente vicino al recupero dell'antico comune ai letterati genovesi a partire da Gio. Vincenzo Imperiale, per arrivare ad Assarino e Brignole Sale e che era condiviso senz'altro dalla retorica barocca trionfante del Tesauo, che risaliva ai modelli antiquari però più come citazionismo erudito che come metodologia compositiva delle sue opere¹⁷⁸. Frugoni invece è ben più esplicito e netto nel suo giudizio sull'importanza dei modelli classici:

«Quanto a me stimo più, e credo certo di non sbagliare, una strofa delle Odi del Vidali, del Santinelli, del Ciampoli, del Testi, del Balducci, dello Stampa, del Dottori, e di altri Lirici grandi del nostro secolo: un sonetto di Vidali, del Santinelli, di Ciro di Pers, di Tiberio Ceuli, del Torcigliani, del Rubilli, del Marchese Rossetti, del Marchese Ercole Trotti, d'Agostino Viale, del Lenguiglia, di Scipione della Cella, del Marini, del Preti, dell'Achillini e di altri sonettisti famosi del nostro mondo: un'ottava del Tasso, dell'Ariosto, del Tassoni, del Chiabrera, del Graziani, del Cebà, del Bracciolini, del Casoni, del Golzio e di molti altri epici dell'età nostra che tutta la Commedia di Dante»¹⁷⁹.

E ancora:

1665), nel 'chostro', in cui *Massimo caccia un drago marino (il vizjo) dall'Isola di Lerino* (Car. Delphinus del. – Jo. Maria Belgrano sculp. Taurini 1665) e nel vescovado, dove viene rappresentato *Massimo Vescovo di Riez sottomette il Vizjo* (C. Dofin Inv. – J. Girardin fecit). Cfr. Garrigues 1967, pp. 64-65; Quaranta 2009, pp. 135-150; Gauna 2010, pp. 84-86.

¹⁷⁶ Di Macco 1984, pp. 323-341; Ead. 2002, pp. 337-430; Gauna 2010, pp. 81-102.

¹⁷⁷ Già Chiara Gauna notava, acutamente, che «le opere del Frugoni sono intessute di riferimenti alla pittura, che sarebbe utile mettere in sequenza in un'antologia della letteratura artistica seicentesca» (Gauna 2010, p. 87). Con questo lavoro, senza la pretesa di antologizzare davvero gli scritti frugoniani sotto il profilo del citazionismo artistico, si intende precisamente riscontrare le sensibilità e le idee culturali che regolavano i rapporti letterati-pittori secondo la percezione del Frugoni, alla luce della sua formazione nel così ricco e particolare ambiente genovese. Cfr. *supra*, par. 1.1 e 1.2.

¹⁷⁸ « [Dante, Petrarca, Boccaccio] possiamo paragonare ad Ennio, Cecilio e Plauto, padri veramente della lingua latina ma non ancora pulita [...] così adunque Dante, ricco di glossoni e di vocaboli toscani ma ranciosi e molto plebei, plebeo è paruto a' suoi propri compatrioti, i quali avisano (sì come Ennio dicemmo) doverne i discreti leggitori scerner le perle dal fango», Tesauo 1670, p. 186. Cfr. Doglio 2002, pp. 569-630.

¹⁷⁹ Frugoni 1669, pp. 369-370.

«Or che direm del Petrarca, più rinomato per amore di Madonna Laura, ormai secca tra tante floride piante, che gli brandiscono sul capo tanti più di lui sollevati e puri compositori di poesia? [...] il Canzoniere suo non è che arena senza calce et egli abbatterebbe senza contrasto i suoi *Trionfi* alla macchina trionfale di quei valorosi, che sepper espugar con armi più terse, e più acute, meglio e più spiritosamente di esso il vorace oblio. [...] Se tornasse il Boccacci, e leggesse ora come si scrive, e sentisse come si parla bene, boccheggerebbe per lo stupore, attonito e trasecolato: darebbe alle fiamme la sua *Fiammetta*: sfilerebbe il suo *Filocolo*: e non amerebbe più il suo *Ameto*: stimerebbe rustico il suo *Urbano*: si vedrebbe svanita la sua *Visione*; e se non si nascondesse per la vergogna nel suo *Laberinto*, si ritirerebbe a far vita privata nel suo *Decamerone*»¹⁸⁰.

Inoltre, anche dove la derivazione da questi modelli non si trovi così esplicitamente enunciata, è possibile ricostruire quelli che dovevano essere i testi letterari di riferimento del Minimo a partire dalle strutture e dai *topoi* utilizzati, per arrivare alle citazioni puntuali e al linguaggio adottato. Nell'erudito saggio ricostruttivo della biblioteca del Frugoni (che sfortunatamente non ci è testimoniata) attraverso la ricognizione delle 'memorie' di letterati e autori antichi e moderni nella grande 'macchina' letteraria del *Cane di Diogene*, Alberto Sana fornisce una imprescindibile e assolutamente perfetta chiave di lettura per la comprensione del mondo culturale in cui Francesco Fulvio Frugoni si rispecchiava¹⁸¹. Omero, quello dell'*Iliade* e quello dell'*Odissea*, Esiodo, Simonide di Ceo, gran parte dei filosofi da Porfirio a Teofrasto e naturalmente Platone e Aristotele; tutti i tragici, con una predilezione per Euripide; le commedie di Aristofane; gli storici con Erodoto e Pausania tra i più noti e una notevole quantità di scrittori meno conosciuti o addirittura raramente citati dalle bibliografie; una notevolissima quantità di citazioni da Plutarco – soprattutto preso a modello per i *Moralia*¹⁸² – vero autore-guida per tutti i letterati di formazione genovese dalla metà del Cinquecento in poi¹⁸³; la cultura medico scientifica da Galeno a Dioscoride e al Mattioli; appaiono a corredare una delle penne più erudite e multiformi di tutta la letteratura italiana del secondo Seicento. Frugoni non rinunciava certo, come si è visto, ai letterati a lui contemporanei in ambito italiano – dal Marino, al Mascardi, al Tesauo, al Golzio – ed europeo, come ad esempio l'amatissimo Quevedo, di cui aveva apprezzato l'opera probabilmente nei soggiorni spagnoli degli anni quaranta¹⁸⁴.

Se dunque i modelli formali di rapporto con l'antico sono profondi ed assimilabili alle tendenze vissute a Genova, maturate in ambito europeo e reincontrate a Torino, in maniera analoga per il Frugoni si struttura la gerarchia delle arti, dove la poesia e la letteratura si relazionano da un gradino più alto – seppur leggerissimamente – con la pittura¹⁸⁵. La prospettiva però non è del tutto assimilabile a quella tesauriana, do-

¹⁸⁰ Frugoni 1669, pp. 372-376.

¹⁸¹ Sana 1993, pp. 124-258.

¹⁸² Sana 1993, p. 158.

¹⁸³ Sull'importanza dei testi di Plutarco a Genova nel Cinquecento cfr. Montanari 2013-2014 (in cds); Id. 2015, pp. 85-109; Id. 2016 (in cds). Per le aderenze tra il pensiero plutarco e l'opera di Imperiale, Brignole Sale e Assarino, cfr. *supra*.

¹⁸⁴ Raimondi 1957, pp. 149-163; Id. 1958, pp. 261-269; Martinengo 1967, pp. 15-19; Sana 1993, pp. 133-135; Di Macco 2002, pp. 391-392.

¹⁸⁵ Nell'introduzione ai *Ritratti Critici*, Frugoni mette in relazione emblematicamente le due arti ed evidenzia anche il divario esistente tra esse, con un lieve propendere, soprattutto riguardo alla funzione del *docere*, nei confronti della poesia: «se le une appese sospendono il guardo, le altre apprese riprendono il vizio [...] Le figure della Pittura favellano mutole; e quelle della Poesia

ve la regia dell'operazione culturale giace, in maniera totalizzante, nelle mani dell'unico individuo percepito come 'intellettuale' – cioè del letterato – e la trasposizione pittorica si coniuga in una semplice esplicitazione concreta della parola scritta che però, proprio perché priva dell'*inventio* dell'artista, a quello stesso scritto, al motto esplicativo, non può rinunciare e diviene più che immagine simbolo, più che dipinto emblema¹⁸⁶. Significativa al massimo grado è il caso rappresentato da un riquadro realizzato a Venaria Reale da Giovanni Paolo e Gio. Antonio Recchi circa nel 1663 e sotto la guida 'letteraria' di Emanuele Tesauo, raffigurante *L'anello di Policrate recuperato*, episodio tratto dalle *Storie* di Erodoto (fig. 17)¹⁸⁷. La fonte è dunque classica ed estremamente ricercata, ma per la volontà chiarificatrice del Tesauo, dove l'immagine – nella sua concezione poetico-centrica – non è in grado di comunicare in maniera autonoma, il soggetto e la morale dello stesso vengono 'spiegati' da due cartigli: in alto, il primo titola la scena come appunto «L'ANELLO DI POLICRATE RICUPERATO», mentre in basso il secondo motteggia «DESTRA È FORTUNA A CHI LA VUOL SINISTRA». Il medesimo soggetto, qualche tempo prima, veniva dipinto da Luciano Borzone in una tela oggi conservata nella Chiesa Parrocchiale di Rocca Grimalda (fig. 18)¹⁸⁸. Nel dipinto del Borzone tutta la comunicazione è demandata alle immagini: lo stupore e il ritrarsi del sovrano che tende la gamba calzata di rosso verso lo spettatore mentre pone le mani avanti quasi a proteggersi dall'offerta del pescatore, il quale tende l'anello estratto testè dal ventre del grosso pesce con un ghigno tra il soddisfatto e il beffardo, narrano teatralmente (recuperando la bella immagine di *mise en abîme* attribuita al Fiasella dal Vazzoler) l'evento storico senza snaturarlo, ma connotandolo con quella ricerca naturalistica del gesto e dell'affetto che è riconosciuta come il vero punto di forza della narrazione per immagini. Un prodotto artistico figlio di quella *communitas studiorum* che era la Repubblica fino alla metà degli anni trenta del Seicento e dove, nonostante l'inversione di rotta di Brignole Sale e Assarino a rivendicare la supremazia della parola sull'immagine, la figura del pittore ancora restava negli anni quaranta quella di un intellettuale ammesso all'interno del dibattito culturale cittadino. Nonostante sia da notare il fatto che la ricercata iconografia del Borzone sia stata fraintesa (già da lungo tempo) con la più comune scena di *Tobia restituisce la vista al padre* e per questo motivo posto in una sede chiesastica a causa della carenza di 'informazioni' riguardo al sogget-

fanno ammutolire loquaci. Queste parlano collo spirito, quelle spirano senza parola: queste rappresentano l'interno, quelle presentano la superficie [...] se le une segnano, le altre insegnano: se le une arrestano, le altre attraggono». Frugoni 1669, p. 73. Ancora, nell'*Epulone*, torna sull'argomento: «Infallibile massima, che il poeta deve avere per intento il giovare come fine primario, e il dilettere come accessorio, o pur come mezzo che all'utile l'uditorio e le genti conduca». Frugoni 1675, p. 172.

¹⁸⁶ Da ricordare come esempio luminoso di questa modalità, la decorazione condotta da Jan Miel sotto la direzione di Emanuele Tesauo nella Galleria Nuova di Palazzo Reale e nella Reggia di Venaria. Cfr. anche Griseri 1967, pp. 233-238.

¹⁸⁷ L'episodio descritto è una vicenda poco nota che riguarda l'impossibilità per gli uomini di modificare con poco sforzo il proprio destino: Policrate, avvertito che la sua troppo grande ricchezza e fortuna avrebbe potuto suscitare la *φθόνος των θεών* (l'invidia degli Dei) finge un colpo di sfortuna e 'perde' in mare l'anello più prezioso del suo tesoro. Caso vuole che un pescatore, pescato il pesce che aveva ingollato l'anello, convinto di far atto di grande reverenza, lo offre al sovrano che sobbalza sul trono comprendendo come non sia facile beffarsi del fato. Cfr. Erodoto, *Storie*, III, 39-43. A livello pittorico non si sono potute riscontrare altre occorrenze della scena dipinta nel panorama artistico noto a chi scrive, se non l'ovale dipinto da Giovanni Fedini nel XVI secolo per lo Studiolo di Francesco I de' Medici a Firenze in Palazzo Vecchio.

¹⁸⁸ Manzitti A. 2015, pp. 203-204, tav. XXX.

to rappresentato¹⁸⁹, contestualizzando l’opera nell’arco temporale in cui fu dipinta si capisce bene perché sia proprio il Borzone a rappresentare per Frugoni uno dei due pittori-esempio per sostenere quanto le due tecniche espressive (poesia e pittura) siano vicine e per efficacia e per intenzionalità comunicative¹⁹⁰. Forse la ‘scusa’ di aver scelto un pittore-poeta (caratteristica per la quale il Borzone è celebrato già da Soprani e dagli intellettuali della sua epoca, come il già citato Mascardi) è più che altro un *escamotage* per indicare invece un pittore capace di essere poeta in pittura, ovvero di seguire, come i letterati del tempo, le linee di ricerca più aggiornate dal panorama culturale che si andava profilando: la compresenza di una rinnovata attenzione ai modelli e alle fonti classiche e il nuovo naturalismo barocco. Allo stesso modo dunque l’identificazione del secondo pittore prescelto dal Frugoni per rappresentare la sua arte nell’*Introduzione ai Ritratti Critici* con Charles Dauphin suona estremamente interessante, viste anche le numerose collaborazioni editoriali che il letterato intraprese con l’artista e che durarono, come si vedrà, anche oltre al soggiorno torinese.

¹⁸⁹ Si ritiene doveroso operare alcuni distinguo tra le opere confrontate, per non indurre in equivoci di natura metodologica. I due dipinti appartengono a destinazioni estremamente divergenti tra loro: mentre il riquadro dei Recchi a Venaria fa parte di un grande ciclo mitologico-allegorico ideato in maniera unitaria e squadernato come una *Biblia pauperum* su centinaia di metri quadrati di intonaco a descrivere il programma celebrativo di cui fa parte la destinazione della Reggia stessa; la tela di Borzone deriva con tutta probabilità da un ambiente di collezione privata, dove il compiaciuto gioco sul tema iconografico doveva originare da un confronto intellettuale tra il committente e il pittore in un dialogo a tu per tu che vedeva una relazione biunivoca di reciproca influenza. Anche l’esigenza di un naturalismo esasperato e comunicativo, una ricerca che coinvolge Luciano Borzone per tutta la sua carriera pittorica, punto fondamentale per una tela da disporsi in un ambiente di palazzo, si pone come diaframma tra le due opere: da un lato l’esigenza di una chiara *simplicitas* (a Venaria) che viene ulteriormente indicata dall’apposizione di ‘titolo’ e motto, quasi come se effettivamente ci si trovasse di fronte a una galleria di *emblemata*, dall’altra quella di una compiaciuta erudizione (l’opera del Borzone), che ‘gode’ – forse – della possibilità di essere letta solo da occhi sapienti. Sul Borzone cfr. Manzitti A. 2015, pp. 203-204; su Venaria e il ciclo pittorico, cfr. Griseri 2007, pp. 217-233.

¹⁹⁰ «Son vive Gallerie le Poesie: son morte Librerie le Pitture. I quadri sono volumi, et i volumi son quadri [...]. Eruditi s’aprono i Libri, aperti erudiscono i quadri: hanno i loro veli i quadri, et hanno i loro velamenti i Libri; e si nascondono così bene velate le Immagini nelle tele, come le Immaginationi coperte nelle carte. Sono macinati gli scritti, e sono meditati i colori. Se questi sono cangianti, quelli son varii. Hanno l’imprimatura le tele: hanno l’impressione le carte: se queste gemono sotto il torchio, quelle ridono sotto la vernice: e se le une son premute dal piombo, le altre son spremute dal genio» Frugoni 1669, p. 71.

«[il Poeta e il Pittore hanno] *il Mondo Archetipo in capo, per esporre il Naturale in effigie. Ambedue disegnano prima che coloriscano; et ambedue coloriscono, quasi sempre, ciò che disegnano. Disegnano, ciò che figurano, ffigurano, ciò che compongono, compongono, ciò che inventano*»¹⁹¹

1.4 Frugoni e Dauphin: ulteriori indizi di un sodalizio culturale

Se non bastasse l'analisi approfondita effettuata da Michela di Macco sull'*Introduzione ai Ritratti Critici*¹⁹² per chiarire la evidente predilezione del letterato Minimo per uno degli emergenti pittori della corte torinese come Charles Dauphin, si proverà a mettere in luce alcuni 'contatti' sino ad ora non ancora emersi che certificano il rapporto tra i due come un confronto tra intellettuali interessati alle medesime ricerche culturali, ma capaci di esprimersi sotto diverse forme artistiche con un linguaggio autonomo e personale. La dinamica sopra descritta dove il letterato governa un complesso sistema di esecutori formali di un pensiero di cui essi sono solo relativamente compartecipi che, per amor di brevità, si può definire 'tesauriana', pur trovando in Frugoni una sponda facile nel certificar comunque una certa qual superiorità della 'penna' sul 'pennello', non coinvolge appieno il Minimo, sia sotto il punto di vista formale, sia sotto quello ideologico. In prima istanza è necessario evidenziare la distanza del ruolo ricoperto dai due letterati: mentre Emanuele Tesauro è colui che deve mettere in pratica l'espressione della volontà celebrativa di un potere fortemente centralizzato che desidera legittimarsi attraverso ogni sistema comunicativo (sia esso letterario o pittorico) disponibile e quindi accentra su di sé ogni compito e responsabilità a livello di ideazione o di pensiero, per poi farlo declinare – nella maniera più invariata possibile – dai periti artefici di cui si circonda; Francesco Fulvio Frugoni è semplicemente un membro di un *côté* letterario che ruota attorno alla grande macchina della corte e in particolare è legato, probabilmente anche nel suo approdare a Torino nel 1663, alla figura del Conte Filippo S. Martino d'Agliè, il quale però muore nel 1667 lasciando il letterato solo e insoddisfatto¹⁹³. Frugoni inoltre proveniva dall'ambiente culturale genovese che, come si è provato a dimostrare, manteneva alcuni caratteri di unicità nella struttura delle relazioni intessute tra pittori e letterati, che dovevano certo permanere nella visione culturale del Minimo¹⁹⁴. La scelta di Dauphin dunque non può giustificarsi semplicemente, come non lo si può fare per il Borzone, con il fatto che egli si diletta in poesia e canto e che quindi si ponesse grazie a questo su un piano 'più alto' rispetto agli altri artisti. Senz'altro questa puntualizzazione che Frugoni esplicita nell'*Introduzione ai Ritratti Critici* per entrambi i pittori nasconde una idea più ampia e meno banale (considerando che per tutti e due la produzione poeti-

¹⁹¹ Frugoni 1669, p. 69.

¹⁹² Di Macco 2002, pp. 391-397.

¹⁹³ Quaranta 2009, p. 140.

¹⁹⁴ Di Macco 2002, 391-393.

co letteraria è scarsissima a livello quantitativo e non particolarmente eclatante sotto il profilo qualitativo¹⁹⁵): Borzone e Dauphin condividono con i letterati l’interesse per le ‘ricerche in corso’ che sono già state indicate in diverse occasioni – il modello dell’antico e il suo superamento in chiave naturalistica e barocca¹⁹⁶ – e quindi hanno la possibilità di instaurare un dialogo fruttuoso con chi questa ricerca la pratica sotto altre forme e con altri strumenti artistici. Una possibile prova di questo impegno ‘su due fronti’ a livello ideologico e artistico del pittore si può ritrovare in due opere realizzate proprio nel torno d’anni che lo videro coabitare a Torino con il Frugoni: il ritratto del Tesauro che accompagna il volume *Del Regno d’Italia sotto i Barbari* (1664)¹⁹⁷ (fig. 19) e la tela oggi in collocazione ignota cui in questa sede si attribuisce il titolo di *Il Tempo fermato dalla Fama e dall’Historia* (c. 1663)¹⁹⁸ (fig. 20).

Il ritratto dell’intellettuale di corte Emanuele Tesauro, disegnato da *Carlus Delphinus Pictor Pr. is Carin.* (ovvero Charles Dauphin Pittore del Principe di Carignano)¹⁹⁹ e inciso da *Delpiène grav. P. S.A.R.* ([Antoine] De Pienne incisore per Sua Altezza Reale)²⁰⁰, è accompagnato da una quartina poetica in latino²⁰¹:

*Clara tot Ingenijs, tanta Domus Incljta Stirpe,
Omnis in hoc unum desinit Ingenium.
Cur steterit hic Fata rogas? Sua perlege: dices,
Ingenium maius gignere non poterant²⁰².*

L’afflato esplicitamente encomiastico del componimento e il fatto che non sia firmato da alcuno, ma che anzi la ‘firma’ dell’incisione sembri quasi siglare anche il componimento stesso, spinge a proporre l’ipotesi che a realizzare il breve motteggio sia stato proprio il Dauphin, mettendo in mostra, come farà

¹⁹⁵ Manzitti A., pp. 68-70; Di Macco 1982a, pp. 384-385; Ead. 1984, 323-341; Ead. 2002 pp. 396-399. Discutendo in relazione a questi temi con Lauro Magnani, è emersa la considerazione che l’immagine restituita dalla critica contemporanea riguardo al Borzone poeta-pittore sia una ‘costruzione’ piuttosto artificiosa e non rispondente alla realtà dei fatti, quanto ad una volontà di idealizzare una figura dell’artista in maniera differente ed ‘aristocratica’. Considero estremamente valide queste riflessioni, alla luce anche di questi ragionamenti, e ringrazio Lauro Magnani per il costante confronto in merito a questa complessa tematica.

¹⁹⁶ «[il Poeta e il Pittore hanno] il Mondo Archetipo in capo, per esporre il Naturale in effigie. Ambedue disegnano prima che coloriscano; et ambedue coloriscono, quasi sempre, ciò che disegnano. Disegnano, ciò che figurano, figurano, ciò, che compongono, compongono, ciò che inventano» Frugoni 1669, p. 69. Questo passo ha assonanza straordinaria con il ‘percorso creativo’ dell’opera d’arte descritto da Gio. Vincenzo Imperiale parlando della poesia delle Muse nello *Stato Rustico* (Imperiale 1613, XVI, vv. 726-742) e riportato più sopra.

¹⁹⁷ Emanuele Tesauro, *Del Regno d’Italia sotto i barbari epitome del conte & cavalier gran croce d. Emanuel Tesavro con le annotazioni dell’abbate d. Valeriano Castiglione*, per Bartolomeo Zavatta, Torino 1664.

¹⁹⁸ Fohr 1982, pp. 979-994.

¹⁹⁹ Di Macco 1984, pp. 323-341; Gauna 2010, pp. 82-83.

²⁰⁰ Il ritratto è discusso in Di Macco 1982c, pp. 407-412; il componimento, pur trascritto, non è commentato né risulta a chi scrive che alcuna traduzione dello stesso sia attualmente stata proposta.

²⁰¹ Il motteggio è composto da una coppia di distici elegiaci, ovvero il metro prediletto per la metrica dell’epica latina e considerato uno dei più classici strumenti poetici desunto dall’antichità.

²⁰² Per tante sue menti preclaro, e per sì inclita stirpe, un casato / Intero finendo si va in una mente sola. / Chiedi ai Fati perché si son qui fermati? Leggi bene nei suoi [intendi: il destino e le opere di Tesauro], e dirai / Che mente più grande non potevano generare.

poi in seguito ma senza maggior successo²⁰³, quelle qualità poetiche che il Frugoni gli attribuisce forse più per retorica che per reale apprezzamento stilistico²⁰⁴. Al di là della qualità poetica del componimento, è il tema trattato dal Dauphin, se davvero si dimostrasse essere lui l'autore dei distici, a dimostrarsi di notevole interesse. La dedica è infatti organizzata come una domanda, a cui si offre una certa risposta il cui intento è quello di celebrare la grandezza e l'unicità di Emanuele Tesauro e della sua opera, come vera e propria 'fiamma' che ha consumato tutto il potenziale di un grande Fato e che, proprio per questo, è divenuta di fatto immortale. Si tratta certamente di una variazione sul tema del passare del tempo e di come le vite e le opere di alcuni uomini straordinari siano capaci di fermarne lo scorrere ponendo delle pietre miliari nella storia dell'umanità. Frugoni, a cui l'idea malinconica e pessimista di un tempo divoratore ritorna tanto spesso da renderla diverse volte protagonista di suoi scritti e componimenti sul tema²⁰⁵, si concentra, nelle *Lettera dell'Auttore ad Innocentio Peregrino* con cui conclude la tragicommedia *l'Epulone* nel 1675, sui medesimi temi giocati sull'immortalità letteraria e quella pittorica:

«In oltre (volete mai più dalla mia importuna fidanzal) vi trasmetto il mio Ritratto, per sodisfare alle istanze instancabili degli amici, che forse si raccordano quanto mi sia ombreggiato, senza cercar di farmi più apparire tra l'ombre. Non hò io, non hò la vanità di vedermi delineato in prospetto sopra i miei libri, ne quali a bastanza mi son dipinto con le mie linee: Né in profilo, ò di fianco, havendomi profilato la penna, più che non può fare il pennello, & urtato con isfiancate così cieche l'invidia maligna. S'egli è vero che i Libri siano immagini dell'animo, volto interiore dell'huomo io mi son'a ridondanza dipinto; nulla dimeno mi son lasciato ridurre dalla facilità che hò a compiacere anche chi mi spiace, e mi disgusta, a permetter che corra sul foglio la superficie del mio sembante. Vedranno in essa anche tutti, che non mai mi videro, nell'apertura della mia fronte il fondo del mio cuore. Così ho voluto, anche dipinto, palesare il mio interno, s'egli è vero quel detto Classico: *facies occultorum ea, quae apparent*; e benche ci sia inhibito dalla Verità il *indicare secundum faciem* (tanto più hoggidì che le face d'ordinario son finte, onde non palesano il cuore) non pertanto si vieta il giudicar secondo la faccia, quando nella faccia la verità si svela col cuore»²⁰⁶.

Per Charles Dauphin allo stesso modo è possibile fermare il Tempo attraverso le proprie opere e la propria grandezza e così come pone questa idea in versi sotto l'effigie di colui che – come constaterà anche il Frugoni riguardo a se stesso –, senza dubbio, ha eternato con successo la sua memoria grazie all'immortalità della sua opera letteraria e poetica e – grazie all'opera del pittore (lui nel caso specifico) –

²⁰³ Cfr. Di Macco 1982a, *speciatim* pp. 384-385, in cui si riportano i versi dedicati all'amico Thourneysen e il componimento poetico con cui il pittore rigetta la accuse mossegli da alcuni 'denigratori' per due delle pale realizzate per la chiesa di San Francesco da Paola nel 1665. Cfr. anche Di Macco 2002, pp. 397-398.

²⁰⁴ Il componimento appare infatti poco aggraziato e scorrevole, sia dal punto di vista della costruzione, sia da quello della scansione metrica, così come gli altri 'prodotti' attribuiti alla penna del pittore lorenese (cfr. Di Macco 1982a, pp.384-385). Questa considerazione sembra avvalorare il fatto che sia stato in effetti il prodotto di qualcuno che non svolgeva di 'professione' il ruolo del motteggiatore, ma che forse per volontà di celebrazione o per moto di gratitudine avesse voluto mettere le sue parole ad accompagnare i lineamenti dell'uomo da lui stesso ritratto. La scarsa qualità dei distici in caso contrario appare assolutamente inspiegabile, considerato anche il prestigio di cui godeva il Tesauro e la sua erudizione in materia, fatto che avrebbe reso inaccettabile una dedica di basso livello, se non fosse stata giustificata altrimenti.

²⁰⁵ Frugoni 1666a, p. 93; Id. 1687-1689, III, p. 332; Id. 1673, IV, pp. 261-264; Quaranta 2009, pp. 111-116.

²⁰⁶ Frugoni 1675, *Lettera dell'Auttore ad Innocentio Peregrino*.

anche il suo volto²⁰⁷; allo stesso modo ne effigia in immagini il concetto nella grande tela di cui oggi non si conosce, purtroppo, il luogo di conservazione. Il Padre Tempo, poderoso vegliardo dalla barba bianca, cerca di divincolarsi disperatamente dall'assalto violento di due figure. Sulla destra sta infatti una donna coronata di lauro togata alla romana, allegoria dell'*Historia*, che afferra un'ala del *Tempo* quasi a volerla scerpere dal suo corpo per non fargli più riprendere il volo 'irreparabile', facendo forza con il ginocchio puntato su una catasta di ponderosi volumi; alla sinistra invece si para dinanzi al vegliardo la *Fama* alata, con una corona di fiori in capo, che cerca di strappargli la clessidra che egli tiene nella mano destra, mentre nella sinistra – che tiene alzata per metterla 'fuori portata' delle assalitrici – stringe l'Ouroboros, simbolo dell'eterna ciclicità degli eventi. Questa nuova lettura, che raccoglie l'invito fatto da Fohr all'atto della pubblicazione di questo dipinto di cercare all'interno della cerchia degli intellettuali vicini al pittore le fonti per chiarire iconograficamente il soggetto del quadro²⁰⁸, sinora laconicamente segnalato come *Il Tempo vinto*, mette in luce l'ideale continuità del pensiero del Dauphin e indubbiamente della comunità culturale che attorno alla figura di Tesauro si stringeva, propugnando idee che come si è visto non erano certo estranee al Frugoni: le arti dell'uomo, principalmente letterarie (e per questo rappresentate dall'*Historia*), ma anche pittoriche, possono permettergli di eternarsi e fungere pertanto da *exempla virtutis* (così come voleva il Frugoni) a dispetto del Tempo che, pur volendo, non potrà farle dimenticare. Dauphin si dimostra dunque interlocutore attento di un intellettuale come Tesauro, non mero 'convertitore' di parole in immagini mute, ma capace di esprimere con «pennello scrittore e penna pittrice» concetti pregni ed allineati al contesto in cui la sua opera di artista va ad inserirsi²⁰⁹, ovvero i modelli antiquari (come l'utilizzo del distico elegiaco e la scelta di effigiare il Tesauro di profilo, secondo il canone classico) e un linguaggio pittorico contemporaneo capace di 'commuovere' lo spettatore.

La novità della pittura del Dauphin si esplicitò in tutta la sua evidenza nella realizzazione del ciclo pittorico per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco da Paola, commissionata da Filippo d'Agliè e da Cristina di Francia attorno al 1663 e messa in opera probabilmente nel 1665²¹⁰. Del Santo di Paola, protettore della casa di Savoia in quanto attivo 'fautore' della discendenza concessa a Luisa di Savoia²¹¹, vengono rappresentati tre significativi episodi: la *Gloria di San Francesco da Paola* (con la presenza di Francesco Giacinto e Carlo Emanuele che assistono all'*elevatio* del Santo) sull'altare maggiore; *Luisa di Savoia chiede l'intercessione di San Francesco da Paola* alla sinistra e *San Francesco da Paola cammina attraverso lo*

²⁰⁷ Da notarsi che Dauphin realizzò anche un altro ritratto del Tesauro, questa volta non destinato alla trasposizione incisoria e di impostazione meno 'classica' rispetto a quello in oggetto in cui il letterato è raffigurato di profilo, fatto che dimostra come in effetti il legame tra i due doveva essere forte anche sotto il profilo del reciproco apprezzamento artistico. Cfr. Gauna 2010, pp. 82-89. Sul valore e l'importanza del ritratto nell'ambiente della corte torinese si veda invece Di Macco 1989, pp. 18-42.

²⁰⁸ Fohr 1982, pp. 988-989.

²⁰⁹ Di Macco 2002, pp. 391-394.

²¹⁰ Di Macco 1982a, pp. 384-385; Ead. 1982b, pp. 403-406.

²¹¹ Di Macco 2002, pp. 396-397.

stretto di Messina alla destra. Tra le tre pale però, quella rappresentante il voto di Luisa di Savoia (fig. 21) risulta essere di gran lunga la migliore e la più pregevole coniugando, come indicato significativamente dalla Di Macco²¹², l'ascendenza vouettiana della sua formazione con l'aulico classicismo di Nicolas Poussin, mentre nelle altre due il pittore sembra perdere quella composta forza e quel lucido movimento che ne caratterizzano così emblematicamente la produzione di questi anni. Le critiche piovute addosso a Dauphin per la pala dell'altare maggiore (fig. 22) sembrano contrastare con il fortunato modello iconografico utilizzato dall'artista per la realizzazione della *Gloria di San Francesco da Paola*: la composizione e in particolare il gruppo del santo con lo sguardo rapito nel cielo e innalzato dagli angeli 'a bordo' di una nube, sono ripresi in maniera letterale nel ben più famoso dipinto realizzato per la Compagnia di San Paolo attorno tra il 1659²¹³ e il 1664²¹⁴ raffigurante *San Paolo rapito al Terzo Cielo* (fig. 23) e che rappresenta l'apice narrativo del grande ciclo pittorico che adornava l'oratorio della Compagnia²¹⁵. Inoltre è proprio questo modello a creare un altro legame 'librario' tra il Dauphin e il Frugoni, dopo i magnifici disegni per le incisioni che introducevano i tre libri del *Trimegisto* realizzati dal pittore e datati 1665²¹⁶: Francesco Fulvio Frugoni infatti, abbandonata la città di Torino alla fine del 1667, secondo quanto lui dice per le invidie che lo circondavano a corte e certamente a causa della morte del suo speciale protettore, Filippo S. Martino d'Agliè, pubblica a Venezia presso Combi e La Noù, l'anno successivo (1668), i *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paola* introdotti, in questa prima edizione, dall'incisione²¹⁷ tratta dal disegno di Charles Dauphin utilizzato senza dubbio per la composizione della pala d'altare della chiesa dedicata al Santo di Paola in via Po (fig. 24). L'utilizzo dell'opera del Dauphin tradotta in incisione dal Thourneysen e perfettamente in relazione con la composizione sia del dipinto con la *Gloria di San Francesco da Paola*, sia con quello realizzato per la Compagnia di San Paolo, certifica come con tutta probabilità l'opera del Minimo fosse già praticamente pronta – a partire dal seppur minimale apparato figurativo – prima che egli lasciasse la città sabauda e, sebbene si tratti soltanto di una ipotesi, che il committente del libro sul Santo di Paola potrebbe essere stato proprio il D'Agliè, nello stesso momento in cui proponeva al Dauphin la realizzazione di almeno una delle tre tele²¹⁸. Forse, sempre ipotizzando, si potrebbe addirittura pensare ad un diretto coinvolgimento del Frugoni nel suggerimento dei soggetti da

²¹² Di Macco 1982 b, pp. 403-406; Ead. 1984, 323-341 ; Ead. 2002 pp. 396-399.

²¹³ Piovano 1989, p. 212.

²¹⁴ Comino 2013, p. 425, tav. 34.

²¹⁵ Di Macco 1982d, pp. 395-397; Piovano 1989, pp. 210-216; Cifani, Monetti 2003, pp. 39-70, *speciatim* pp. 46-49, Comino 2013, pp. 410-444.

²¹⁶ Di Macco 1984, pp. 323-341; Gauna 2010, pp. 82-90.

²¹⁷ Ho potuto riscontrare questa incisione in uno dei rari esemplari appartenenti alla prima edizione dell'opera e precisamente quella conservata presso la Biblioteca Comunale di Sarnano (MC). L'incisione mi risulta pubblicata, ma non commentata o riferita ad altre produzioni dell'artista, solo in Quaranta 2009, p. 163.

²¹⁸ L'arma della famiglia D'Agliè campeggia sulla tela alla destra del presbiterio, raffigurante San Francesco da Paola attraverso lo Stretto di Messina. Cfr. Di Macco 1984, pp. 323-341; Ead. 2002, pp.

realizzarsi a cura del pittore – con cui doveva avere una certa confidenza soprattutto dopo l'operazione legata alla vita di San Massimo di Riez nel *Trimegisto* – tanto che egli stesso mantenne poi l'immagine 'centrale' scelta per l'altare maggiore della chiesa per l'antiporta del suo testo letterario.

L'opera dei *Fasti* ricopre infatti per Frugoni un punto importante della propria carriera sia di religioso, sia di letterato: il cimentarsi nello scrivere le vicende del fondatore del proprio Ordine rappresenta per il Minimo una sorta di 'missione' celebrativa in cui egli deve fare ricorso a tutte le risorse del suo stile per potervi adempiere al meglio²¹⁹. In particolare nella terza delle parti in cui l'opera è suddivisa, la scelta di Frugoni è particolare e avvincente: sulla base di una narrazione che dovrebbe appartenere alla più classica agiografia, il letterato genovese imposta invece sia tecnicamente (con l'utilizzo di particolari scelte poetiche e compositive) che a livello di contenuti e narrazione una sorta di testo ispirato all'epica omerica e virgiliana e poi ariostea e tassiana²²⁰: insomma, quei modelli classici (o moderni, ma derivanti dalla matrice antica) che tanto ne ispirarono le scelte artistiche. Francesco da Paola è un santo-eroe che compie gesta-miracoli celebrati come imprese epiche in una lunga lista di trecento quaternari, per la verità non la migliore delle opere del Frugoni, ma di certo una di quelle di più grande impegno. Per fare un esempio, ecco come il letterato descrive la creazione di un volto 'nuovo' a un bimbo dal viso deforme:

A stupir qui, Natura, Egli t'invita,
informe volto a disegnar s'accinge:
ad Imagine sua, qual Dio, lo pinge;
sputo è il color, e son Pennel le dita²²¹.

Lo stupore che l'operato del Santo dovrebbe suscitare alla Natura stessa è quel medesimo sentimento che, molto spesso, la letteratura barocca propone per chi si ponga davanti alle opere pittoriche che quella medesima natura si propongono di fingere in maniera sempre più mimetica e coinvolgente. Un obiettivo però che il Frugoni non lascia solo nelle mani degli artisti del pennello, ma che avoca decisamente a se stesso e alla categoria dei letterati, professando, con i fatti, la supremazia della penna nel descrivere ed imitare il naturale e, al contempo, nel *muovere* educando. Lasciata Torino infatti, il Minimo riprese una lunga serie di peregrinazioni per la Francia e il nord dell'Italia, che non videro però affievolirsi né la sua vena artistica, né tantomeno la sua prolificità. Pubblicata la grande opera dei *Fasti*, nel 1673 stampa a Venezia

²¹⁹ Marini 2000, pp. 203-206; Quaranta 1982, pp. 298-308; Id. 2003, pp. 398-422, Id. 2009, pp. 151-163.

²²⁰ «Due generi d'imitatione hà la Poesia, individualmente la Dramatica: l'una chiamerò estrinseca, & in altro non consistente, che in andar ricalcando l'orme dei Classici Autori, come fè Virgilio quelle di Homero, & il Tasso quelle di Virgilio, seguito, mà non arrivato da tanti», Frugoni 1675, p. 164. Cfr. anche Quaranta 2009, p. 158.

²²¹ Frugoni 1668, p. 475. Il Minimo 'veste' il Santo della capacità pittorica che tante volte e con grande sapienza ha descritto e certamente conosciuto, mettendo in parallelo la sua capacità taumaturgica nel riplasmare il volto deformato del bambino con quella di quasi miracolosa finzione che si attribuiva alla pittura, soprattutto nelle lodi tessute dai letterati barocchi. Si ricordi il parallelo con la natura creatrice nel panegirico dedicato a Gio. Benedetto Castiglione da Luca Assarino negli *Argomenti* del primo libro dei *Giocchi di Fortuna* (1655). Cfr. Vazzoler 1991-1994, pp. 56-57.

l'Heroina intrepida, racconto biografico dedicato alla mai dimenticata Aurelia Spinola, morta frattanto nel 1670. È in un brano di quest'opera che si incontra la sconcertante raffigurazione verbale – di un naturalismo per il quale è difficile proporre un parallelo pittorico coevo – dell'autopsia del corpo di Aurelia, a cui il Frugoni assistette, dal momento che la Duchessa era spirata tra le sue braccia. Frugoni spalanca letteralmente, usando il termine «sparato», il cadavere davanti ai nostri occhi, ne analizza, pesa e descrive gli organi senza freddezza, ma con piena e deliberata partecipazione a definire attraverso di essi i caratteri morali della defunta²²². Al contempo è uno dei più emblematici passaggi che ricordano bene come accanto alla passione per l'antico già più volte ricordata e condivisa con il mondo degli artisti (siano essi pittori o scultori), l'altra fondamentale linea di ricerca restasse, anche per i letterati, il tentativo sfidante di imitare la natura e la visione del mondo per quella che è.

«Fu sparato²²³ l'onesto Cadavero, e visitato da Medici si trovò che la Gangrena, cominciata a formarsi nel grand'intestino, avea poi con progressivo malore contaminate fino all'estremità della gola, con livido morso le parti interne; onde non si potea conoscere distintamente di quella morte l'origine più precisa. Il fegato era tutto putridito (cred'io) da tanti fomenti e rimedii anche interiori da essa con troppo abuso esercitati: le altre parti eran corrose o vitiare. Il solo cuore era illeso e così vivace ancora, che pareva di rubino: piccolissimo oltre al credere, per marca della sua coraggiosa magnanimità, come che gli spiriti vitali, quanto più uniti, tanto più forti, mantenevan in un pugno di fibre un mondo ristretto di virtù. Non vi si trovò sangue, finito col di lei respiro, poiché più non sanguificava il fegato putrefatto; sì che a mio giudizio le si diminuirono i giorni colle sagnie.

Tanto sbagliano i medici, che per lo più son come gli Astrolaghi. Fu degno di riflesso particolare, come fuor d'ordine, che grasso, a due o tre dita, fosse trapelato a far sacco tra carne e pelle, senza che, dove suol tener la sua sede, altro che ben poco se ne trovasse. Tanti medicamenti posero quel corpo in ribellione, trasformandone il complesso, ma il cervello di Aurelia, come germano del di lei cuor, era senza neo; Così candido che pareva latte rappreso; così pieno, che non potea patir minimo vacillamento. Quindi hebbe a dire il Martello²²⁴, che non havea mai veduto, né stimava che formar si potesse dalla Natura un cuor più spiritoso, ed un cervello più limpido. Un senza l'altro poco vale; Amendue uniti sono le parti essenziali di un individuo preclaro»²²⁵.

Il rapporto con Aurelia cela in realtà un'altra importante collaborazione artistico-culturale intessuta dal minimo sin dai primi anni in cui egli segue a Monaco la Duchessa e che si protrae sino alla metà degli anni cinquanta del Seicento: quella con il pittore Orazio de Ferrari. L'artista genovese, che come si è visto riguardo alle opere di Luca Assarino, rientra a pieno titolo in quel gruppo di pittori di cui si è cercato di delineare il complesso rapporto con i letterati e le tendenze culturali presenti nella Repubblica, fungeva, a partire dal 1650²²⁶, da vero e proprio pittore di corte del Principe di Monaco Onorato II Grimaldi, padre

²²² Il brano è citato anche in Quaranta 2009, pp. 112-114, dove però sembra evidenziarsene essenzialmente il solo lato legato allo 'splendore del macabro', già menzionato in relazione al Frugoni da Raimondi (Raimondi 1961, pp. 95-139) e Renucci (Renucci 1974, pp. 1366, 1398).

²²³ Intendi: diviso in due.

²²⁴ Il medico incaricato dell'autopsia di Aurelia.

²²⁵ Frugoni 1673, IV, pp. 261-262.

²²⁶ Ad Orazio de Ferrari venne concesso da Onorato II nel 1652 il prestigioso titolo di Cavaliere (Zennaro 1997, LIII) e il pittore rimarrà al servizio del Principe, sempre alternando l'attività tra Genova e Monaco, sino alla morte sopraggiunta durante il grande contagio che colpì la Superba nel 1656.

di Ercole e dunque suocero di Aurelia Spinola. Questo ruolo di pittore ‘di corte’ pone così le condizioni ideali per la collaborazione con Frugoni, che in quegli anni attorno al 1655 si stava sperimentando – come accennato – nel ruolo di intellettuale e cortigiano. Nelle *Vittorie di Minerva* infatti, la celebrazione di Aurelia come la dea della sapienza e della moderazione viene esplicitata tra parole (quelle di Frugoni) e immagini (l’antiporta su disegno di Orazio; fig. 25):

« [Minerva] con l’Hasta fulminante alla mano, & il luminoso scudo imbracciato, incimierata il Capo ondeggiante, reso feroce dallo Teschio di uno sgozzato Leone con la sopravvisa della Civetta per uccellar tutti i guardi»²²⁷.

Frugoni non rinuncia infatti a dare sfogo all’evocazione per immagini e si cimenta nel mettere in scena il dialogo tra Policlete, Lisippo e Prassitele che discutono di come realizzare una statua che possa stare al pari della dea Atena che si trovano di fronte. La celebrazione della Duchessa che per il Frugoni rappresenta l’emblema della virtù attraverso un’opera d’arte che dovrebbe essere realizzata – anche se solo retoricamente – dai più grandi scultori della classicità, rientra perfettamente nel solco degli interessi culturali che il Frugoni intende evocare lungo tutto il corso della sua carriera letteraria, ma a concorrere ad illustrare come nelle scelte artistiche che condivide con Orazio non domini soltanto l’ideale classico *tout court*, ma anche la precisa idea che l’arte debba *movere* l’animo del riguardante, si può citare una interessante incisione sempre realizzata su disegno di Orazio de Ferrari e segnalata e discussa dalla Zennaro²²⁸. L’immagine restituisce una visione di Sant’Aurelia di Francia (allegoria di Aurelia Spinola) come di Maddalena penitente (fig. 26), vestita di sacco e a cui un putto regge un crocefisso dinanzi mentre prega inginocchiata in un luogo desertico. Ai suoi piedi sono deposte, in segno di abbandono dei ‘vizi’ terreni, la corona principesca e quella ducale, mentre in primo piano la presenza del teschio rimanda al concetto della *vanitas*, che molto si era sviluppato artisticamente e letterariamente durante la prima metà del Seicento, anche in ambito genovese²²⁹. L’iconografia del disegno da cui venne realizzata l’incisione deriva direttamente e senza dubbio dalla descrizione che il letterato Minimo diede della santa vergine nel libro dedicato all’omonima nobildonna (e che tanti fastidi – tra cui il decennale esilio – costò a lui) *La Vergine Parigina*, stampato a Venezia nel 1661:

« Si effigiava nella mente sovrannata il suo Cristo amoroso tutto piagato, e più non l’afliggeva la memoria dell’amante tutto scontento; anzi per lusingare il suo genio, invaghito solo di pene, replicava ben spesso la bella massima del suo fedelissimo amore: “Fuggire, patire, morire” ».²³⁰

²²⁷ Frugoni 1655, pp. 2-3.

²²⁸ Zennaro 1997, p. LXXXIII, con bibliografia precedente.

²²⁹ Si veda Stagno 2012, pp. 105-118.

²³⁰ Frugoni 1661, p. 345. L’importanza del tema trattato e della ‘formula’ letteraria del romanzo spirituale, di cui Frugoni è uno degli ultimi interpreti in linea temporale, è analizzata in Marini 2007, p. 218-220.

La emblematica frase ricorre infatti nel cartiglio in alto, retto da putti, indizio che – se non bastasse l'intestazione che riporta il titolo dell'opera frugoniana – riconduce senza dubbio ad essa l'incisione del De Ferrari. Tuttavia è opportuno notare che Orazio era ormai morto da cinque anni quando il Minimo mandò in stampa il suo romanzo e che questa antiporta, come segnala la Zennaro, non compare in alcuna delle edizioni conosciute dell'opera²³¹. Appare probabile nonché suggestivo supporre dunque che questa commovente antiporta fosse destinata all'opera mentre essa era ancora in corso di lavorazione durante gli anni trascorsi a Monaco, tra il 1655 (quando si pubblicavano *Le Vittorie di Minerva*) e il 1656 (anno della morte di Orazio) forse il Frugoni aveva chiesta all'amico pittore di realizzare un disegno degno di comunicare tutta la sua potente *verve* morale del suo romanzo, ma per qualche motivo a noi oggi ignoto, il progetto – sebbene realizzato – non andò mai in porto²³².

Le testimonianze di questo ennesimo sodalizio artistico stretto da Francesco Fulvio Frugoni restano tuttavia a dimostrarne il profondo legame al mondo pittorico e la costante ricerca di artisti capaci non tanto di dipingere ciò che egli dice o scrive, come secondo un 'programma' iconografico, quanto di comprendere le idee di fondo della sua poetica letteraria e le linee guida delle sue ricerche artistiche e trasporle attraverso il proprio, personale, *medium*, in una differente forma comunicativa.

²³¹ Per quelle edite in area ligure, cfr. Maira Niri 1998, *ad indicem*.

²³² Anche se non legato allo specifico caso dell'antiporta di Orazio De Ferrari per il testo frugoniano, per quanto riguarda l'utilizzo comunicativo dell'antiporta all'interno della produzione libraria, si veda Magnani 2006a, pp. 65-72.

«Onde s'al Patrio Suol fatto hai ritorno
Potrà de l'Acheo stíl e del Latino
Il Ligustico suol andare adorno»²³³

1.5 Frugoni tra Venezia e Genova: l'*Epulone* e Giovanni Andrea Carlone

Nel 1673, finalmente, l'esilio per il Frugoni dalla Repubblica di Genova viene revocato e gli è permesso di ritornare in patria, cosa che non sarà né facile, né di lunga durata. Una reiterazione del provvedimento, infatti, sebbene di brevissimo periodo (appena dodici giorni), lo farà nuovamente migrare a cercare più accoglienti lidi²³⁴. Solo sul finire degli anni settanta, tra il 1677 e il 1679, il *Minimus peregrinus* potrà trascorrere un relativamente tranquillo soggiorno nella città che ormai gli è divenuta meno patria di quasi tutte le corti del nord Italia e della Francia. Tra il 1673 e il 1675 però egli, come sempre, mantiene la sua penna in movimento quasi quanto se stesso, sballottato da una città all'altra senza requie, e proprio in quest'ultimo anno pubblica, a Venezia, l'*Epulone*, un dramma sotto forma di commedia morale accompagnato da un apparato in prosa e basato sul racconto evangelico di Lazzaro e del ricco Epulone²³⁵. Il volume ricopre una certa importanza nella produzione letteraria del Frugoni, trattandosi sostanzialmente dell'ultima vera e propria composizione organica prima della grande 'fabbrica barocca' del *Cane di Diogene*, dato alle stampe postumo tra il 1687 e il 1689, che occuperà febbrilmente l'ultima decade della vita del letterato, ormai stanziato definitivamente a Venezia a partire dal 1680. Inoltre è proprio nell'*Epulone*, dedicato al potente patrizio veneziano Giovanni Battista Nani²³⁶, che Francesco Fulvio Frugoni fa pubblicare l'unico suo ritratto (fig. 27) pervenutoci²³⁷, inciso da suor Isabella Piccini²³⁸ su disegno di Giovanni Battista Lazzaroni²³⁹. Per Frugoni, che, come si è visto, molto tiene conto dei testi di Plutarco, il tema del ritratto assume

²³³ Francesco Fulvio Frugoni, *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paula*, Milano 1681, Allusione all'Autore per esser egli Oratore insieme, e Poeta, e per il Lustrò dato alla sua Patria di Genoa nel suo ritorno doppo di aver per lungo tempo girata l'Europa.

²³⁴ Quaranta 2009, p. 26.

²³⁵ Vangelo di Luca 16, 19-31.

²³⁶ Per i rapporti con il Nani, si veda Conrieri 1991, pp. 16-18.

²³⁷ Cfr. Rodler 1996, pp. 65-66; Quaranta 2009, pp. 76-77.

²³⁸ La famosissima artista incise per Frugoni anche la splendida antiporta dell'*Epulone*, su disegno di Valentin Lefevre (fig. 28) e il ritratto di Aurelia Spinola nell'*Heroina Intrepida* del 1673. Per un approfondimento sull'importanza della produzione incisoria della religiosa e quindi dell'alto livello artistico riguardo la scelta del Minimo per le illustrazioni dei suoi volumi cfr. Valcanover 1985, pp. 29-48 e Di Vaio 2003, pp. 8-13.

²³⁹ «Nacque in Cremona l'anno 1616, e fu forse scolaro di Andrea Mainardi e non di Gio. Battista Tortiroli, come alcuni hanno scritto, giacchè era coetaneo d'età. Visse lungo tempo in Milano, in Piacenza e in Parma, ove lavorò assai di ritratti, che sapeva fare somigliantissimi con buon impasto e morbidezza di colori. L'Arise – Cremona literata, tom. III, p. 134 –, scrive essere passato a miglior vita nell'ottobre dell'anno 1672 in Piacenza, ove si era collocato in matrimonio, e che oltre di avere eseguito buoni dipinti, dilettavasi anche di scrivere in poesia» Grasselli 1827, p. 146. Dal momento che il ritratto riporta l'età del Frugoni al momento della realizzazione (cinquantacinque anni), fatto che ne data l'esecuzione al 1675, si ritiene la data di morte del Lazzaroni frutto di un errore documentario da parte del redattore del profilo biografico o di un più semplice lapsus calami dello stesso.

una valenza fondante e particolare, come già si è messo in luce per Luca Assarino, altro letterato estremamente legato alla 'morale' plutarchea. Il Minimo perciò inserisce nel volume un suo 'ritratto' poetico che, per sua esplicita dichiarazione, rivaleggia per veridicità («Né in profilo, né di fianco, avendomi profilato la penna, più che non può fare il pennello»²⁴⁰) con il seppur somigliante ritratto pittorico²⁴¹.

L'opera dunque, senz'altro di stampo morale, assume però anche la valenza di trattato sulla forza e sulla novità della poetica frugoniana, tanto da includere anche la teorizzazione letteraria vera e propria di un nuovo 'genere' nel *Discorso critico intorno alla poesia drammatica, intitolato all'Eminenza Reverendissima del Signor Cardinale Giovanni Delfino Patriarca di Aquileia*²⁴², dove il Frugoni si permette l'ambizione di proporre alcune norme stilistiche che vadano a creare, nella poetica aristotelica, un riconoscimento ufficiale per la tragedia²⁴³. Il ruolo di testo programmatico, oltre che di commedia narrativa, appartiene all'*Epulone* sia dal punto di vista letterario, come si è accennato, sia da quello morale e filosofico. Sotto questo punto di vista infatti, il Frugoni si dilunga nel tratteggiare le colpe e i vizi dei 'moderni Epuloni' e le torture contemporanee a cui sono sottoposti i 'Lazari' dei tempi suoi, facendo al contempo della vicenda evangelica una sorta di perfetto *exemplum* di *fabula* classica, esemplata sui modelli dell'antico attraverso la nuova poetica barocca:

«Tanto ne fa l'Epulone, la cui Favola, ideata sul Testo Vangelico, cioè sul fondamento vero (il che richiede per renderla più verisimile) è una, perché in esso *una actio unius persona pertractatur*, come viene ingiunto dall'Arte Poetica al numero IX del Riccobono, e dagli altri Classici espositori. Tutta la mole favolosa di questo Poema, come à Polo, intorno a Nineuse²⁴⁴, primario Soggetto s'aggira, onde la Favola ritrahe l'individuazione di una, come succede nell'Odissea di Homero, nell'Eneide di Virgilio, e nella Gierusalemme del Tasso»²⁴⁵.

Accanto a questa idea, così significativa per esemplare le linee di ricerca enunciate in questo studio, si affianca in maniera altrettanto interessante il parallelo con l'arte pittorica, non già ideato solo come espediente retorico, quanto con la consapevolezza di doversi confrontare come letterato con un diverso modello esecutivo a livello artistico, che ha però obiettivi simili al proprio:

«Convengono la Poesia, e la Pittura nell'espressione, come hò segnato, cioè nell'imitar'ognuna di loro la natura con l'arte: Al che non basta un buon naturale, perche ciò, che opera la natura col suo impulso congenito, s'accinge l'artificio ad emulare con istudioso riflesso. Forma la natura così bene i suoi parti, che sembrano istudiatì dall'arte: Per contro hà l'arte da procrear'ì suoi con tal'esattezza, che paiano espressi dalla Natura. [...] Son per-

²⁴⁰ Frugoni 1675, Lettera dell'Autore ad Innocentio Peregrino.

²⁴¹ La trascrizione dell'intero brano dedicato dal Frugoni al suo ritratto pittorico e poetico è stata riportata in Appendice (documento H).

²⁴² Frugoni 1675, pp. 161-199.

²⁴³ Quaranta 2009, pp. 75-76.

²⁴⁴ È il nome dell'Epulone, che il Frugoni indica come desunto da testi antichi.

²⁴⁵ Frugoni 1675, p. 182.

ciò tali la Poesia, e la Pittura, che nate Suore, quasi gemelle ad un parto dalla Natura figliate (ch'io chiamo per vezzo, mà più per verità, Madre di qualunque Arte) così bene si abbracciano, quando non si discostano dal verisimile, come malamente si storcono, all'hor che con atteggiature insolenti se ne dilungano. Da questa inosservanza nascono innumerabili Storpiature, così ne Quadri, come nei Libri. [...] Il Disegno è così propria, e principal parte dell'uno, come dell'altro esercizio, e le linee della penna debbono essere così svelte, e regolate, come le delineature del pennello, acciocchè tanto il Libro, quanto il Quadro sieno dotati delle proporzioni dovute»²⁴⁶.

«Bisogna dunque, che'l Poeta nel Tragico vada imitando, come Polignoto Pittore, i meglio, e più addatti costumi & atteggiamenti, e nel Comico (quanto al ridicolo, ò sia giocoso) faccia come Puasone, pur Dipintore, il quale, per muovere il riso, i più stravolti, e discomplessi effigiava»²⁴⁷.

Dunque anche l'*Epulone*, per quanto forse a prima vista potesse non sembrare, diviene un veicolo per ripercorrere quella linea di pensiero ereditata in ambiente genovese dal maestro Anton Giulio Brignole Sale e dal collega Assarino, con cui forse aveva avuto occasione di ribadirne e ricalibrarne gli intenti e le specificità nel proficuo soggiorno torinese, vissuto al fianco di personalità così diverse eppur così tese alle medesime ricerche come Tesauro e Dauphin, rappresentativi delle migliori 'incarnazioni' tra i letterati e i pittori della sua epoca, araldi di arti «nate suore, quasi gemelle ad un parto dalla Natura figliate». Il volume poi si colloca in un momento davvero particolare per l'autore: l'anno successivo alla pubblicazione del testo a Venezia, nel 1676 si reca infatti a Roma²⁴⁸ e da lì, nel 1677 si reca a Genova per l'ultima volta, rimanendovi sino al 1679²⁴⁹. Il caso vuole che anche un interessantissimo e fino ad ora poco studiato artista genovese compia esattamente in queste date il suo νόστος verso la madrepatria dalla città di Roma, dove lavorava e risiedeva ormai da anni, alternandovi più o meno lunghi soggiorni perugini. Si tratta del pittore Giovanni Andrea Carlone (Genova 1639-1697)²⁵⁰, figlio di Giovanni Battista Carlone, artista che in quel torno d'anni si contendeva con Domenico Piola la palma dell'egemonia cittadina nel campo della pittura da cavalletto e ad affresco. Il pittore, attivo nella Città Eterna sino dalla metà degli anni sessanta, aveva appena concluso il grande affresco con la *Gloria di San Francesco Saverio* (fig. 29) nella cappella omonima all'interno della Chiesa del Gesù, opera commissionata da padre Negrone e lodata anche dal Generale dell'Ordine, Gio. Paolo Oliva, ambedue compatrioti del pittore e suoi forti sostenitori²⁵¹. Come Frugoni, anche Carlone è documentato a Genova a partire dal 1677²⁵², probabilmente richiamato dal padre che era ormai anziano e aveva bisogno del suo aiuto per lasciargli il timone della bottega e riuscire a portare a termine le numerose commesse a cui aveva messo mano. Sta di fatto che Frugoni aveva con Roma e Ge-

²⁴⁶ Frugoni 1675, pp. 162-163.

²⁴⁷ Frugoni 1675, p. 185.

²⁴⁸ Conrieri 1991, p. 109.

²⁴⁹ Quaranta 2009, p. 26.

²⁵⁰ Per Giovanni Andrea Carlone, cfr. Ratti, Soprani 1769, II, pp. 91-102; Newcome 1984, pp. 40-61; Bartoletti, Cabrini 1997, pp. 190-215; Moroni in Pascoli 1992, pp. 637-649; Montanari 2015b, pp. 45-53; Cavatorti, Montanari, Principi 2016, (cds).

²⁵¹ Pecchiai 1952, p. 57; Engass 1964, pp. 52-53 e 135; Bartoletti, Cabrini 1997, p. 210.

²⁵² Alfonso 1985, pp. 111-112.

nova un altro importante contatto: era infatti intimo amico e consulente del genovese Ottavio Felice Mainero, figlio del ritrattista Giovanni Battista²⁵³, pittore egli stesso e mercante di quadri, per il quale dice di aver scritto, nel *Cane di Diogene*, «l'Hercole della Pittura...: opera di forza, nella manipulatione della quale ho servito al buon Genio d'un mio candido, e generoso Amico, il signor Ottavio Felice Mainero»²⁵⁴, ricordato poco oltre come «amico preziosissimo benemerito grandemente di quest'opera»²⁵⁵. Il Mainero era attivo a Roma come 'procuratore' di opere d'arte per una certa parte della nobiltà, tanto che lo si ritrova in alcuni documenti legati a Livio Odescalchi e in particolare in una serie di lettere in cui descrive al futuro Principe i migliori artisti sulla piazza genovese: Domenico Piola, Giovanni Andrea Carlone e Giovanni Lorenzo Bertolotto. Su ciascuno di loro aggiunge brevi considerazioni per offrire qualche notizia utile all'Odescalchi: sembra di capire che fosse il Piola l'artista a cui pensava Livio per richiederne i servizi, ma l'impressione è che il Mainero, che pure si diceva suo «conoscente», preferisse dirottare la committenza ad altri. Il Piola infatti, a suo dire, «dipingeva bene di figure, ma dipingeva meglio prima», sebbene «se vorà applicare stimo farà bene». Probabilmente il Piola, molto richiesto ed impegnato, non dedicava l'attenzione che il Mainero avrebbe voluto nelle opere richieste: solo se si fosse applicato con attenzione Livio avrebbe potuto avere un quadro di qualità. Infatti «Qua vi è pure due Pittori stimati, come il Piola», soggiungeva Ottavio Felice, citando prima il Carlone, per il quale non si dilungò, bastando scrivere «ch'è stato moltissimi anni costà», cioè a Roma, e del quale Livio avrebbe potuto già avere conoscenza diretta, o comunque non gli sarebbe stato difficile procurarsi notizie²⁵⁶.

Dunque Frugoni era in contatti stretti – tanto da dedicargli un componimento – con un artista-procuratore che curava – anche se la testimonianza è di qualche anno successiva – gli interessi di Giovanni Andrea Carlone. Per di più i tre sono tutti genovesi e Frugoni e Giovanni Andrea si ritrovano, dopo anni di lontananza, a rientrare a Genova provenendo da Roma proprio nel 1677. Le testimonianze elencate sembrano costituire qualcosa di più che una semplice supposizione e comunque sono abbastanza circostanziate da spingere a cercare, tra la produzione figurativa del Carlone appena 'rientrato' dal soggiorno in centro Italia, indizi di un possibile contatto con l'opera letteraria di Francesco Fulvio Frugoni. L'attenzione è stata così attirata da una grande pala d'altare, conservata nel Santuario di N. S. della Rosa (già Basilica di Santa Margherita d'Antiochia) a Santa Margherita Ligure (GE), raffigurante *Sant'Agostino orante con Lazzaro e il castigo del ricco Epulone* (fig. 30)²⁵⁷. Il tema della parabola riportata dal Vangelo di Luca

²⁵³ Giovanni Battista Mainero (-1657), allievo di Luciano Borzone, fu pittore ritrattista. Lasciò vari figli impiegati in diverse professioni (Ratti, Soprani 1769, pp. 255-256).

²⁵⁴ Frugoni 1687-1689, p. 245.

²⁵⁵ Frugoni 1687-1689, p. 281.

²⁵⁶ Tutte le citazioni sono tratte da Archivio di Stato di Roma (ASRm), Odescalchi, II E 6, lettera 4 agosto 1689. Ringrazio Sergio Monferrini per la preziosa segnalazione archivistica, che sarà anche pubblicata in Bianchi, Monferrini 2016 (cds).

²⁵⁷ Il dipinto è citato, commentato e attribuito dubitativamente al Carlone in Magnani 1990, p. 358, fig. 433 (particolare).

viene trattato dal Vescovo di Ippona nei *Discorsi*²⁵⁸ ed è quindi possibile che la fonte letteraria del Carlone si limiti al famoso testo, di amplissima circolazione nel Seicento. Tuttavia appare singolare la congiuntura secondo cui tra il 1677 e il 1679 si ritrovano insieme nella medesima città due personalità artistiche così significative nelle rispettive arti come Frugoni e Carlone, con una esperienza di livello europeo ben più pregnante della stragrande maggioranza dei loro contemporanei e compatrioti (si pensi solo alle minime ‘escursioni’ fuori porta, nemmeno molto fortunate, del grande ‘mattatore’ del Seicento genovese Domenico Piola, limitate a Piacenza e Torino); due soli anni prima è stato pubblicato il volume *l’Epulone* da parte del letterato e il pittore, senza molti dubbi entro il 1680²⁵⁹, porta a termine un dipinto che ha come soggetto proprio il medesimo tema. L’opera letteraria del Frugoni, poi, cita diffusamente i *Discorsi* di Sant’Agostino, la fonte principale che il Minimo riporta con dovizia nei ricchi commenti alla sua tragedia²⁶⁰. Non solo, il dipinto non presenta *Lazzaro e il banchetto del ricco Epulone*, come da più consolidata tradizione iconografica, ma mette in scena le fiamme dell’inferno che divorano il ricco, ormai condannato, in una eternità di patimenti: con la mano – arditamente scorciata – l’Epulone indica la lingua riarsa e oscenamente esibita fuori dalla bocca spalancata, chiedendo una stilla di acqua raccolta sulla punta del mignolo (qui è il Carlone a superare se stesso nella raffigurazione del gesto del reprobato superbamente evocativo) ad Abramo che, al di sopra di una struttura architettonica che pare dividere cieli ed inferi, lo respinge con un reciso gesto di diniego mentre sorregge tra le braccia il corpo in deliquio mistico di Lazzaro, con il capo reclinato e gli occhi fissi nella visione celestiale della Trinità, assisa su un trono di nubi. In primo piano, sulla destra, la grande figura di Agostino dialoga anch’essa con l’apparizione trinitaria, ingnocchiato e orante.

Pur non ricalcando esplicitamente alcun preciso passo del testo frugoniano, la scelta del pittore di raffigurare il momento del castigo dell’Epulone e del premio di Lazzaro, appare in linea con le idee del Minimo secondo cui la vocazione di letteratura e pittura non sarebbe altro che quella di educare all’esempio virtuoso attraverso l’esposizione di ‘finzioni’ il più possibile simili al naturale. Inoltre, le appendici che egli dedica agli *Epuloni moderni* e ai *Lazzari moderni*, sembrano coincidere bene con le scelte pittoriche del Carlone:

²⁵⁸ Augustinus 1983, disc. 113a.

²⁵⁹ Il Torre data dubitativamente e senza supporti documentari l’altare che ospita la tela del Carlone, al 1689 (Torre 1985, p. 11) e questa stessa datazione è riportata da Magnani (Magnani 1990, p. 357). Il dipinto in realtà sembra inserirsi perfettamente nella produzione del Carlone ancora fortemente influenzata dall’esperienza romana. Il gruppo della trinità rimanda infatti agli esiti pittorici raggiunti in opere come *Il Giudizio finale* o *il Trionfo dell’Agnello mistico*, realizzati per due perdute volte della chiesa di San Siro (datati al 1680 in Newcome 1984, pp. 50-51), mentre il Sant’Agostino ricalca quasi letteralmente quello affrescato per la volta della chiesa del convento di San Bartolomeo dell’Olivella nel 1681 (ASGe, Ordini Religiosi, n. 582; Belloni 1988, pp. 72-75; Gavazza, Magnani 2011, pp. 186-195) così come *l’alba* del Santo vescovo, dall’elaborata e fine pieghettatura, corrisponde bene alle analoghe prove lasciate dal Carlone sempre alla fine degli anni settanta o nei primissimi anni ottanta nei quadri con *Santi Carmelitani* oggi conservati nella sacrestia della chiesa di N.S. del Carmine e Sant’Agnese a Genova (in particolare la prima a destra, dove è effigiato un santo vescovo con il medesimo paramento), commissione nella quale subentrò al padre a partire dal 1677 (Magnani 1990, pp. 326-338).

²⁶⁰ Frugoni 1675, pp. 249-251, 332-333, 651-652.

«Il Secolo hà suoi Epuloni, ed in conseguenza i suoi Lazari. Non vi affliggete, ò Lazari, mentre vi torturano gli Epuloni alle loro porte, ò nelle loro anticamere, perché verrà tempo che gli vedrete sospesi all'interno patibolo, mentre voi gioirete in eterno riposo. [...] Che diranno i vostri tormentatori famelici, quando vi scorgeranno, e non da lor, satiati, quando vi vedranno abbeverati di quel nettare, al cui confronto saran veleni morti sieri que'loro sudati Falerni, oscuri que' loro lacrimati Claretti, che gli eccitavano al deriso crudel di voi humili supplicanti? Che diranno, vedendovi (ancorchè trà voi ed essi tramezi un'invalicabile Chaos, che sarà per loro tutto confusione, per voi tutto giubilo) assisi alla mensa del Paradiso, banchettanti con Dio [...] e formar trilli canori à loro strilli penosi? [...] Ah troppo tardi confessano, e si ravveggon d'essere stati sensuali, quando per insensati si accusano!»²⁶¹.

«Ma Lazaro per opposto, quel buon Lazaro, che affamò sulla di lui soglia, men dura del di lui cuore, perché incavata dal pianto assiduo del poverello languente, non più agognante alle avare molliche dell'empio, gioirà seduto, con agio non interrotto a quella splendida mensa, alla quale c'invita il Signore con l'amorevol magnetismo di quelle generose parole: *Venite ad me omnes qui laboratis, & onerati estis, & ego reficiam vos*. Quivi, ristorato della rovinosa sua fame, mangerà nello stesso piatto intellettuale con Dio; & abbeverando la sua sete a quel nappo dolcissimo, a cui sogliono abbeverarsi per refrigerio della lor arsura, cagionata dal vento dell'Avaritia Epulonica, i Lazari ebbri di gioia, convertirà le sue spine in rose, i suoi stracci in fregi, le sue piaghe in gioie, il suo pianto in riso, & i suoi affanni'n contenti, praticando la theorica di quella massima, che *non sunt condigne passionis huius temporis ad futuram gloriam, qua revelabitur in nobis*.

Con questo buon sapore vi lascio; non già col pensier, che sempre si osserva, ma con la penna, che tanto vi hà con la sua piuma lenite le vostre piaghe, quanto con la sua punta ferite le posteme degli Epuloni; promettendomi con voi nell'Empireo della Compagnia, che vi tengo in questa valle di pianto; se le Divine Misericordie si degnaranno di cancellar le mie colpe, come si compiacquero di consolare le mie afflizioni. Addio, Lazari amati, addio, & a rivedersi nel seno di quel mistico Abramo, nel cui seme spirituale son benedetti tutti coloro, che (come Abramo) accolgono i Lazari'n seno; e tutti quelli che (come Lazaro) sono pazienti sino alla morte»²⁶².

Quello che Frugoni definisce un «invalicabile Chaos», che separa i due, ben può essere immaginato come il rossore baluginante delle fiamme e il nero del fumo che Carlone dipinge a dividere – eternamente – l'Epulone e Lazzaro, mentre il pittore mette in scena l'«agio non interrotto» di Lazzaro, con una posa ardita e ricorrente nelle sue composizioni, mostrandolo adagiato «'n seno» ad Abramo e con il braccio destro steso a impetrare presso «le Divine Misericordie» per una pietà che, ormai, non possono più concedere all'Epulone - «Ah troppo tardi confessano, e si ravveggon d'essere stati sensuali, quando per insensati si accusano!». Anche la fonte indicata da Magnani²⁶³ calza perfettamente con la rappresentazione fornita dal pittore nell'opera, tuttavia non fa che commentare e ricamare sulla base della narrazione evangelica, che rimane il 'testo' senza dubbio più chiaro ed esplicito alla guida dell'artista nella scelta delle immagini. Frugoni invece offre qualcosa di più: la riflessione odierna sull'esempio evangelico, mediato dalle parole di un Santo, come Agostino, che per primo dedicò la sua penna a spiegarne l'importanza per la vita del fedele, è utile al perseguimento della virtù e alla comprensione della situazione dei *Lazari* e degli *Epuloni* moderni. Il mondo, dice Frugoni, non è cambiato: c'è sempre chi soffre perseguitato, oppresso e rifiutato nel perseguire stoicamente (e questo fatto è anche indice della penetrazione della filosofia lipsiana nel pensie-

²⁶¹ Frugoni 1675, p. 635.

²⁶² Frugoni 1675, pp. 651-652.

²⁶³ Orchi 1651.

ro del Minimo, anche se ‘barocamente’ autocelebrativa dei suoi patimenti²⁶⁴) la virtù; e chi odiosamente perpetra ogni male nei confronti di costoro. Attenzione però – sembra avvertire il letterato – perché, come per Lazzaro e Nineuse, l’approdo alla vita eterna cambierà radicalmente la prospettiva e non si potrà più tornare indietro. Il testo del Frugoni, che sia o meno la reale ispirazione per l’opera di Giovanni Andrea (anche se le coincidenze cronologiche, stilistiche e l’esplicito intento pedagogico lo lascerebbero supporre), trova nel dipinto in oggetto l’espressione figurativa del suo precipuo scopo di *docere, delectare, movere*: tutto concorre a far con-patire lo spettatore, che ‘subisce’ il calore delle fiamme eterne sul viso, da tanto sono prossime al suo spazio e, per tramite di Agostino e del suo insegnamento, agogna al dolce deliquio di Lazzaro, abbandonato tra le braccia di Abramo. Il diletto è nella finezza del pennello del Carlone, nelle tinte dorate e luminose del consesso divino che affolla la parte superiore della tela e nella tattile resa dei paramenti del Santo sulla sinistra, che fa da contraltare alla fumosa e brutale rappresentazione del corpo sporco e sudato dell’Epulone patente sulla destra. Anche biograficamente quest’opera calza perfettamente con le esperienze pittoriche di Giovanni Andrea Carlone: sin dalla prima commissione ricevuta nel 1666 dal Rettore del Collegio di Perugia infatti²⁶⁵, il pittore si legò per tutta la sua vita alla Compagnia di Gesù, che dei tre punti sopracitati fece un vero e proprio motto, sempre sotteso al proprio onnipresente utilizzo dell’arte figurativa – in particolare della pittura – come *partner*, imprescindibile e con le medesime potenzialità dell’esperienza artistica letteraria.

²⁶⁴ Si confronti con l’esplicito accenno a se stesso come «Stoico sofferente», nella lettera ad Innocentio Peregrino con cui si conclude l’*Epulone* (trascritta in Appendice, documento H).

²⁶⁵ Newcome 1984, pp. 40-61; Bartoletti, Cabrini 1997, pp. 190-215; Moroni in Pascoli 1992, pp. 637-649; Montanari 2015b, pp. 45-53. Si veda anche l’interessante caso della pala con la *Cavalcata di Magi* conservata presso l’Oratorio della Congregazione dei Mercanti di Torino (legato alla chiesa dei Santi Martiri, ovvero la sede gesuitica torinese), per la quale sono fornite frammentarie documentazioni che la legherebbero all’anno 1712 e al nome di Nicolò Carlone (Antonetto, Bertana 1986, pp. 38-41; Montanari 2015b, p. 53). Stilisticamente e qualitativamente però l’opera corrisponde bene alla tarda produzione di Giovanni Andrea e si suppone dunque che essa possa rappresentare l’ultima opera realizzata dall’artista e inviata *post-mortem* dal fratello, certificando anche oltre l’esistenza terrena del pittore il forte e indissolubile legame che lo aveva stretto alla Compagnia di Gesù.

Conclusioni

La descrizione della parabola artistica di un letterato come Francesco Fulvio Frugoni che tenesse conto di tutti quei parametri che prevedrebbero la complessità della materia letteraria, l'importanza della diffusione dei suoi volumi nell'ambiente europeo e la pregnanza dei suoi contatti intellettuali e artistici stabiliti in sessantasei anni di vita nelle principali corti del secondo Seicento, richiederebbe senza esagerare alcuni anni di intensi studi comparativi. Si è pertanto ragionato su questa grande quantità di materiali da analizzare applicando una metodologia scientifica multidisciplinare e limitando il campo di indagine al rapporto individuabile nella vita e nell'opera letteraria del Frugoni con gli artisti e la produzione artistica a lui contemporanea, sia sotto il profilo della reciproca influenza tra 'arti', sia sotto quello del dibattito teorico a proposito del *topos* retorico dell'*ut pictura poesis*. La delineazione in particolare del complesso ambiente letterario del primo Seicento genovese e della creazione originale del particolare rapporto pittori-poeti che da esso emerge è stato fondamentale punto di partenza per poter comprendere gli esiti letterari frugoniani che, sebbene in parte già segnalati precedentemente, assumono per la prima volta significativa pregnanza nell'esplicitazione della propria ascendenza in figure come Gio. Vincenzo Imperiale, Anton Giulio Brignole Sale e l'ancora troppo poco studiato Luca Assarino. Il procedere alla puntuale rilettura, secondo un criterio cronologico, delle opere di Francesco Fulvio Frugoni ha permesso poi di individuare le linee guida di una produzione multiforme, ma tendenzialmente orientata all'elaborazione di due grandi temi che stanno alla base della nuova retorica e poetica barocca, radicata negli embrionali testi dell'Imperiale e in quelli divenuti paradigmatici di Giovan Battista Marino: il recupero dell'antico come modello fondante, da cui deriva il suo conseguente superamento in chiave 'moderna' e l'adesione al naturale come strumento di coinvolgimento del pubblico da parte del *medium* artistico (in questo caso letterario). Sono emersi così dei 'punti di contatto', degli *exempla* se vogliamo, di relazione precisa e puntuale con alcuni particolari pittori, dinamiche sviluppatesi in luoghi e momenti diversi della vita e della produzione letteraria del frate minimo, che assumono pertanto connotazioni specifiche e pervengono ad esiti differenti, fungendo da significativi punti di osservazione per l'analisi di questa tematica.

Il rapporto sviluppatosi attorno alla seconda metà degli anni cinquanta con il genovese Orazio De Ferrari, osannato in patria, ma salito agli onori del cavalierato solo alla corte monegasca dei Grimaldi (anche se certamente non dimentica dell'ascendenza ligure), restituisce l'interesse per una complementarità della visione artistica e letteraria, perfettamente leggibile nella *Sant'Aurelia* penitente del pittore genovese (c.ca 1656) che, allegorizzando l'Aurelia Spinola protettrice del Frugoni, mette in luce la rinuncia ai beni terreni e la devozione della sovrana costretta ingiustamente a dure e lunghe peregrinazioni europee, come il Minimo stesso. Orazio era stato però già al centro dell'interesse di Luca Assarino, che ben aveva sottolineato la sua abilità nell'*imitatio naturae* e nel *movere* gli affetti tramite i suoi ritratti e gli affetti trasposti per

tramite del pennello nell'*actio* delle sue figure; certificando come il Frugoni avesse ereditato decisamente le sensibilità e le linee di ricerca dei suoi 'colleghi' genovesi, come si può ben evincere dalla scelta di indicare Luciano Borzone come *exemplum* del poeta-pittore ideale nell'introduzione ai *Ritratti Critici* (1669), nonostante l'artista fosse morto (1645) durante il periodo di permanenza in Spagna del Frugoni, allora solo venticinquenne, al seguito di Anton Giulio Brignole Sale. È proprio il volume dei *Ritratti Critici* a rappresentare bene il pensiero latente sottotraccia nell'opera frugoniana, esplicitato con forza nell'*Introduzione* dedicata proprio al parallelo tra pittura e poesia, in cui assieme al Borzone appare citato Charles Dauphin, l'artista che fungerà da punto di riferimento durante il breve ma intensissimo periodo torinese del frate (1663-1667). Questa relazione tra intellettuali prende corpo con modalità decisamente simili a quelle che regolano il pregresso rapporto con Orazio De Ferrari: il dialogo con l'artista di Nancy diviene quindi occasione di illustrazione e fattivo confronto nell'ideazione di cicli pittorici, anche di notevole importanza a corte, come quello legato a San Francesco da Paola per l'omonima chiesa della città Sabauda. In chiave simile si possono leggere i contatti, ricordati esplicitamente anche dal Frugoni stesso nell'*Epulone*, con Suor Isabella Piccini e con i diversi pittori che prestarono il loro pennello per rendere in immagini la concettosa prosa del *minimus peregrinus*, mentre più significativa appare l'ipotesi di un contatto con Giovanni Andrea Carlone. Col Carlone il Frugoni mantiene decise aderenze di tipo biografico e 'professionale': l'essersi cimentato come letterato in diversi ed eterogenei contesti, essendovi apprezzato ben più che nella patria di origine – dalla quale al contrario venne cacciato proprio per la propria penna troppo 'libera' – corrisponde bene alle peregrinazioni artistiche di Giovanni Andrea, che seppe far apprezzare il nuovo linguaggio della pittura barocca in Umbria, tanto da divenire a Perugia un apprezzato caposcuola, lavorando non senza fatiche, ma raggiungendo le vette della sua professione a Roma, Assisi e Foligno sino al ritorno genovese al termine degli anni settanta. Carlone appare poi estremamente vicino all'idea di una narrazione pedagogica per immagini (esempi lampanti sono gli affreschi per la chiesa perugina della Compagnia di Gesù e il ciclo pittorico per i Carmelitani di Genova), obiettivo esplicitamente perseguito dal Frugoni in tutta la sua produzione letteraria. È da notare comunque che anche con Orazio e con Dauphin, il rapporto instaurato dal Frugoni è quello con artisti 'fuor di patria', capaci tuttavia di conquistarsi e ritagliarsi il proprio spazio attraverso la forza della propria arte. Si potrebbe quasi dire che il sottile filo culturale che percorre l'Europa della fine del Seicento si annodi a formare dei crocevia significativi tra il letterato e pittori capaci di comprendersi a livello di ricerche e innovazioni e di instaurare un dialogo fattivo e produttivo, privo delle consuete gerarchie di 'corte', sofferte e mal sopportate dal Frugoni che mai fa mistero dell'ipocrisia latente nei centri di potere che ha l'occasione di frequentare, pagandone spesso le conseguenze in prima persona.

Il rapporto con gli artisti, per quanto delineato in maniera episodica a causa purtroppo del rarefarsi delle testimonianze documentarie, appare tutt'altro che episodico esso stesso, ma rappresenta al contrario un

fil rouge che lega, con invidiabile continuità, la produzione frugoniana dagli anni cinquanta sino alla fine degli anni settanta, mettendo in parallelo l'interesse per il dialogo tra le arti (frequentemente rimarcato per iscritto) e una certa e finalmente documentabile – anche grazie all'indagine del suo ambiente culturale di provenienza – condivisione di idee e scopi educativi e morali con i 'colleghi' pittori, in cammino, contemporaneamente, sulle sue medesime linee di ricerca.

In conclusione, questo lavoro manifesta la necessità di leggere, in aggiunta alle consuete indagini e sistematizzazioni storico artistiche delle produzioni grafiche e pittoriche legate alla produzione libraria e letteraria, la pregnanza dei contesti culturali e della *communitas studiorum* che coinvolgeva in maniera globale gli intellettuali che si cimentavano nella produzione artistica alla fine del Seicento, sotto i diversi profili della letteratura, della poesia, della pittura e della scultura. L'individuazione di linee di ricerca identitarie tra letterati e artisti a livello concettuale diviene dunque tema centrale di indagine all'interno del panorama della produzione barocca italiana ed europea che, nella seconda metà del Seicento, stava conducendo ai più alti esiti le ricerche del naturalismo e del superamento dell'antico, inaugurate all'inizio del secolo nei centri culturali più aggiornati come Roma, Genova, Torino, Venezia e Parigi. Tappe fondamentali, queste, nelle peregrinazioni del Frugoni, efficace 'spia' di una comunità delle arti grazie alla sua multiforme e provocatoria produzione letteraria. La piena comprensione dell'ambiente formativo frugoniano permette di capire a fondo e di rileggere in maniera innovativa le innumerevoli scelte letterarie del frate genovese e di capire appieno il perché delle numerose riflessioni e relazioni in rapporto con il mondo dell'arte figurativa: l'idea di una letteratura 'castigatrice del vizio ed educatrice del mondo' deriva dal ruolo politico sociale deputato all'*ars poetica* da Anton Giulio Brignole Sale, concetto elaborato e messo in pratica – come dimostrato – proprio negli anni in cui Francesco Fulvio Frugoni partecipa dell'Accademia degli Addormentati a fianco del Marchese; la consapevolezza che solo dall'antico provenga la forza per cambiare la contemporaneità origina dalle riflessioni veicolate in maniera sistematica e forse anche 'accademica' da Gio. Vincenzo Imperiale all'inizio del secolo e che rimanevano, latenti, nei suoi testi; l'individuazione del ruolo 'narrativo' e pedagogico (*docere, delectare, movere*) dell'arte pittorica, vede in Assarino forse il maggiore esempio contemporaneo al Frugoni, grazie al quale il frate minimo coglie l'importanza di ribadire la seppur limitata supremazia della poesia, mantenendo al contempo un dialogo paritario con gli artisti e ragionando – in parallelo – sulle idee da porre al centro della comunicazione eseguita con differenti e complementari *media*. I libri barocchi di Frugoni rivelano e confermano pertanto il ruolo e l'importanza dello studio del crogiuolo intellettuale e artistico che denota, *per verba* e attraverso le immagini, il rapporto inscindibile sia sul piano teorico, sia su quello pratico-esecutivo tra letteratura e arti figurative che permea con forza l'ambiente culturale della seconda metà del XVII secolo.

TAVOLE



Fig. 1 – Antoon Van Dyck, *Anton Giulio Brignole Sale*, circa 1626. Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso.



Fig. 2 – Antoon Van Dyck, *Gio. Vincenzo Imperiale in veste di senatore*, circa 1626.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.



Fig. 3 – Peter Paul Rubens, *Giulio Pallavicino*, circa 1606. Collezione privata.



Fig. 4 – Bernardo Strozzi, *Agostino Franzone con la moglie Camilla Monsia e la figlia Maria Brigida*, ante 1630. Collezione privata.



Fig. 5 – Peter Paul Rubens, *Lezione del filosofo Giusto Lipsio in Anversa*, circa 1611. Firenze, Galleria di Palazzo Pitti.



Fig. 6 – Peter Paul Rubens, *Morte di Adone*, c. 1603. Collezione privata.



Fig. 7 – Peter Paul Rubens, *Ercole e Onfale*, c. 1603. Parigi, Musée du Louvre.

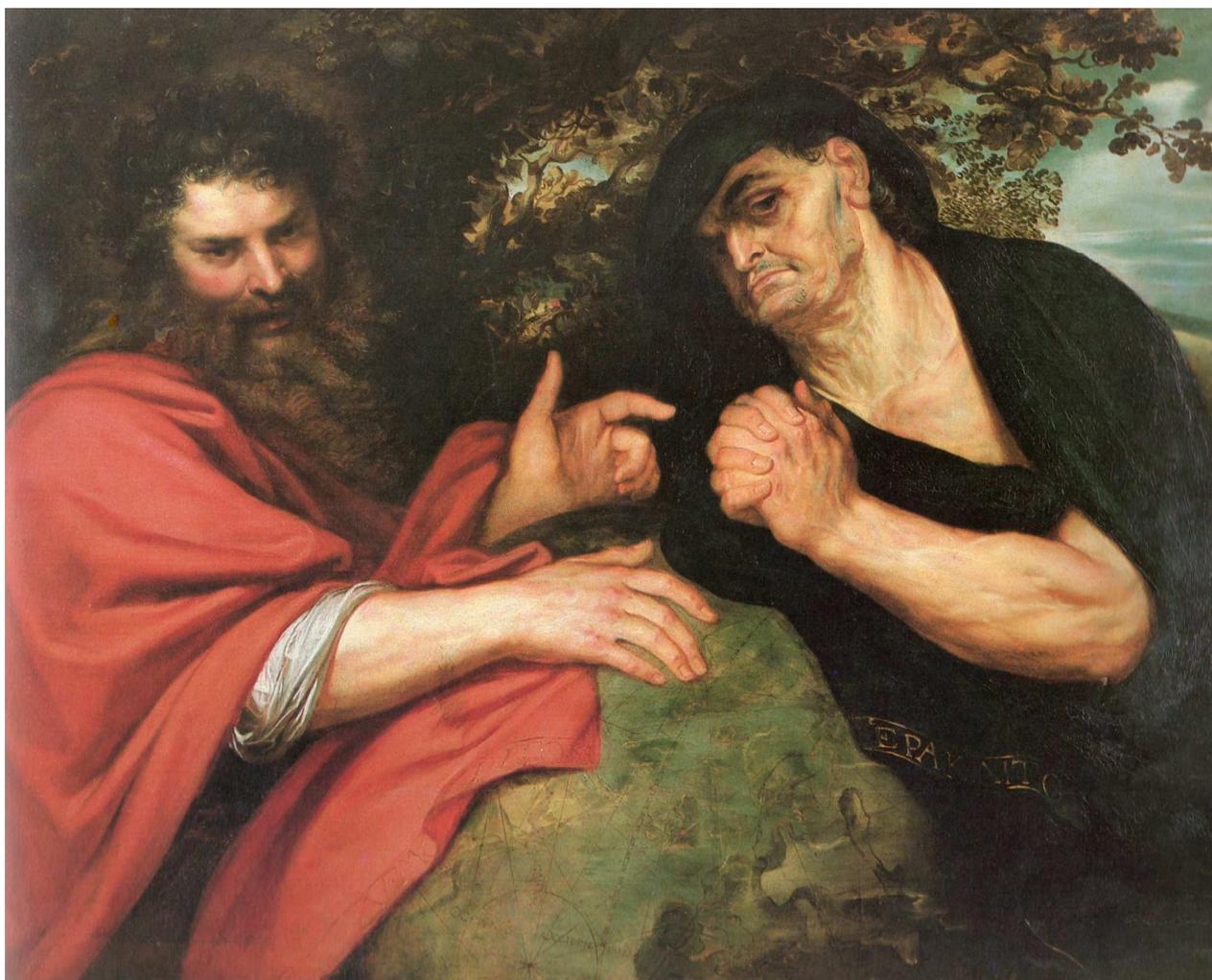


Fig. 8 – Peter Paul Rubens, *Democrito ed Eraclito*, 1603. Princeton, Collezione privata.



Fig. 9 – Peter Paul Rubens, *Circuncisione*, 1605. Genova, Chiesa dei SS. Ambrogio e Andrea (il Gesù), altare maggiore.



Fig. 10 - Domenico Fiasella (del.) Giacomo Picino (sculp.), Gio. Vincenzo Imperiale all'età di 66 anni, 1647. Antiporta del volume IOHANNIS MORANDI, *Cursus Philosophicus in tres annos distributus*, in Venetiis apud Guerilios, 1647.



Fig. 11 - Domenico Fiasella e bottega, *La famiglia Imperiale*, 1642. Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.



Fig. 12 - Orazio De Ferrari, *Latona muta in rane i contadini della Licia*, ante 1642. Collezione privata.



Fig. 13 - Charles Dauphin (del.), Gio. Maria Belgrano (sculp.), *Massimo parte per l'Isola di Lerino*, 1665. Antiporta del primo capitolo del libro di F. F. Frugoni, *Del Sacro Trimegisto, descritto nella vita di S. Massimo Vescovo di Riez da P. F.F. Frugoni, libri tre, dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Conte Filippo S. Martino d'Agliè*, Torino appresso B. Zavatta 1666.



Fig. 14 - Charles Dauphin (del.), Gio. Maria Belgrano (sculp.), *Massimo caccia un drago marino (il vizio) dall'Isola di Lerino*, 1665. Antiporta del secondo capitolo del libro di F. F. Frugoni, *Del Sacro Trimegisto, descritto nella vita di S. Massimo Vescovo di Riez da P. F.F. Frugoni, libri tre, dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Conte Filippo S. Martino d'Agliè*, Torino appresso B. Zavatta 1666.



Fig. 15 - Charles Dauphin (del.), J. Girardin (sculp.), *Massimo Vescovo di Riez sottomette il Vizio*, 1665. Antiporta del terzo capitolo del libro di F. F. Frugoni, *Del Sacro Trimegisto, descritto nella vita di S. Massimo Vescovo di Riez da P. F.F. Frugoni, libri tre, dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Conte Filippo S. Martino d'Agliè*, Torino appresso B. Zavatta 1666.



Fig. 16 - Charles Dauphin (del.), Antoine De Pienne (sculp.), *La Fama celebra Carlo Emanuele II e Giovanna Battista di Savoia Nemours*, 1666. Antiporta del volume di F. F. Frugoni, *Accademia della fama, tenuta nel gran museo della gloria sopra la magnificenza dell'A.R. Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro et il merito di Madama Reale, suo cuore*, in Torino per Bartolomeo Zavatta, 1666.



Fig. 17 - Giovanni Paolo e Gio. Antonio Recchi, *L'anello di Policrate*, 1663. Torino, Reggia di Venaria.



Fig. 18 - Luciano Borzone, *L'anello di Policrate*, c. 1640. Rocca Grimalda (AL), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista.



Clara tot Ingenijs, tantà Domus incljta Stirpe,
 Omnis in hoc unum desinit Ingenium.
 Cur steterint hic Fata rogas? sua perlege: dices,
 Ingenium maius gignere non poterant enim
 Carolus De Spinus Pict. Pr.^o Carra. De Spione grau. S. A. R. f.

Fig. 19 - Charles Dauphin (del.), Antoine De Pienne (sculp.),
 Ritratto di Emanuele Tesavo, 1664. In E. Tesavo, *Del Regno
 d'Italia sotto i barbari epitome del conte & caualier gran croce d. Emanuel
 Tesavro con le annotazioni dell'abbate d. Valeriano Castiglione,*
 per Bartolomeo Zavatta, Torino 1664.

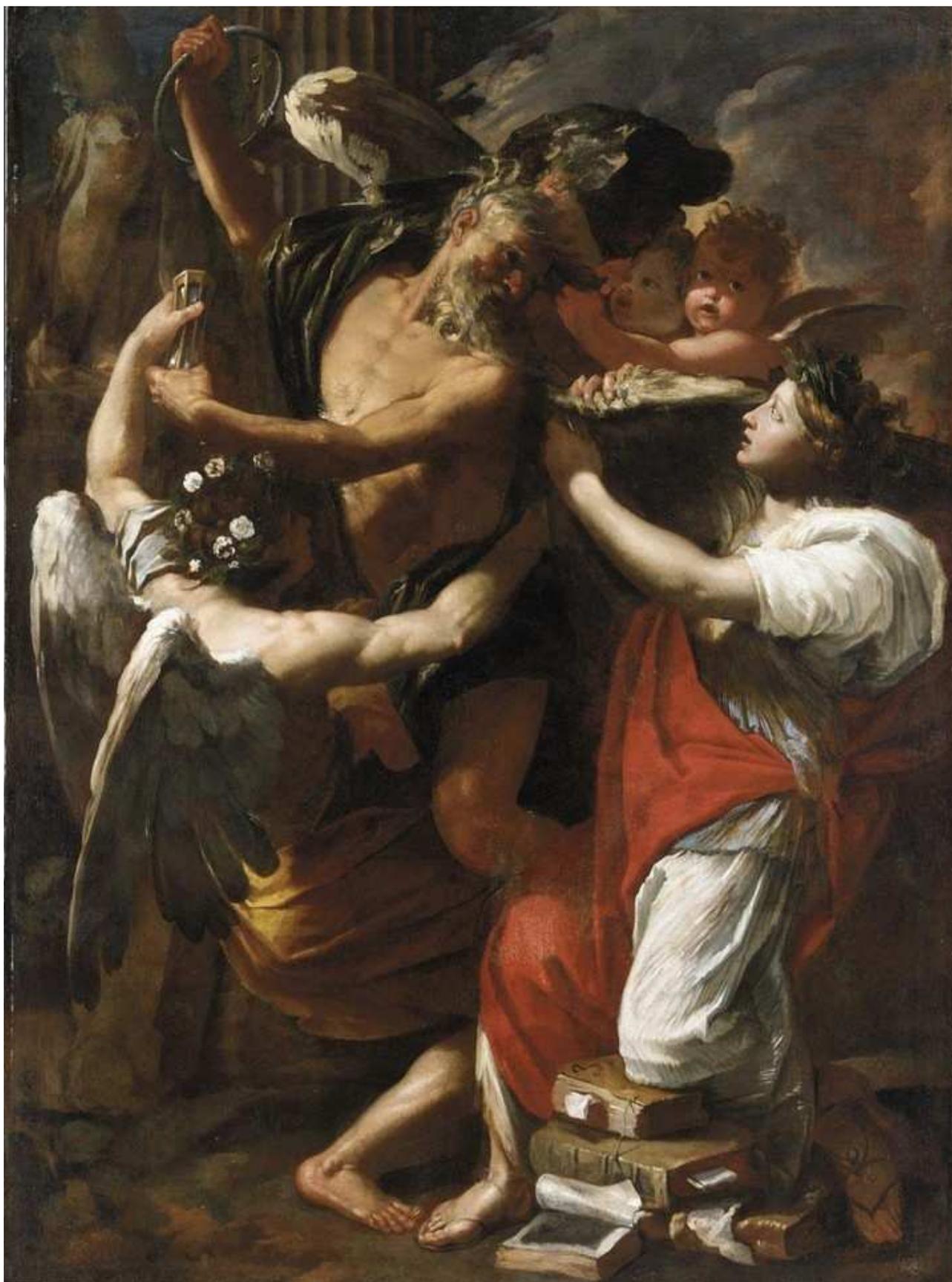


Fig. 20 - Charles Dauphin, *Il Tempo fermato dall'Historia e dalla Fama*, c. 1660. Ubicazione ignota.



Fig. 21 - Charles Dauphin, *Luisa di Savoia chiede l'intercessione di San Francesco da Paola*, 1665.
Torino, chiesa di San Francesco da Paola.



Fig. 22 - Charles Dauphin, *Gloria di San Francesco da Paola*, 1665; Tommaso Carlone su disegno di Amedeo di Castellamonte, *Altare maggiore*, 1665. Torino, San Francesco da Paola.



Fig. 23 - Charles Dauphin, *San Paolo rapito al terzo cielo*, c. 1663-1664. Collezione della Compagnia di San Paolo.



Fig. 24 - Charles Dauphin (del.), Johann Jakob Thourneysen (sculp.), *Gloria di San Francesco da Paola*, 1665. Antiporta del volume di F. F. Frugoni, *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paola*, Venezia presso Combi e La Noù, 1668.

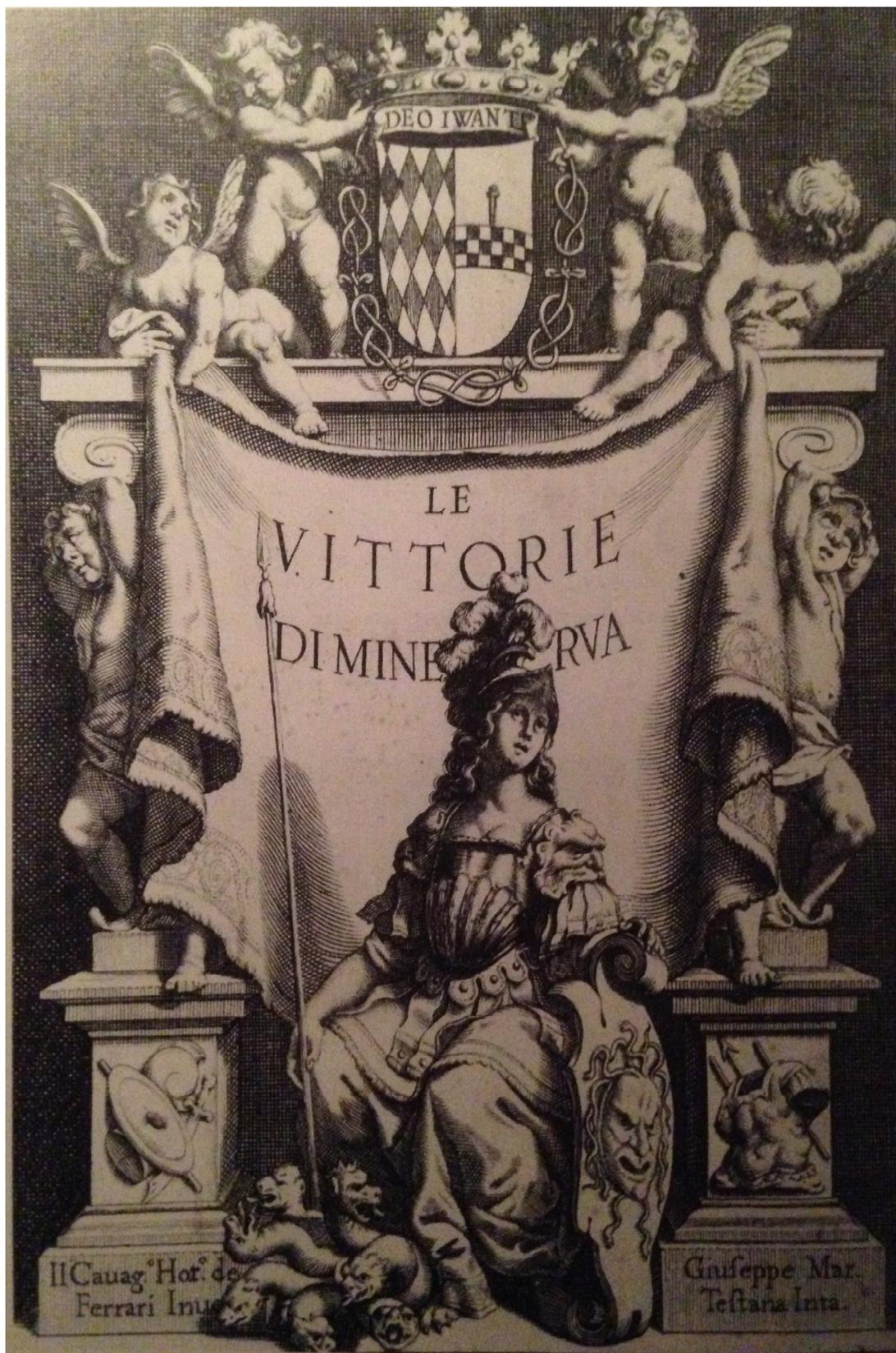


Fig. 25 - Orazio De Ferrari (del.), Giuseppe Maria Testana (sculp.), *Minerva*. Antiporta del volume di F. F. Frugoni, *Le vittorie di Minerva o vero la virtù trionfante dei vitii. Gran balletto di Madama la duchessa di Valentinese, danzato in Monaco l'anno 1655*, in Genova nella stamperia di Benedetto Guasco, 1655.



Fig. 26 - Orazio De Ferrari (del.), Michel Lasne (sculp.), *Sant'Aurelia penitente*, c. 1656. Antiporta pensata per il volume di F. F. Frugoni, *La Vergine Parigina*, poi stampato a Venezia nel 1661.



Fig. 28 - Valentin Lefèvre (del.), Suor Isabella Piccini (sculp.), *Allegoria della vittoria della Virtù sul Vizio (con ritratto di Gio. Battista Nani)*, 1675. Antiporta del volume di F. F. Frugoni, *L'Epulone*, in Venezia presso Combi e La Nou, 1675.

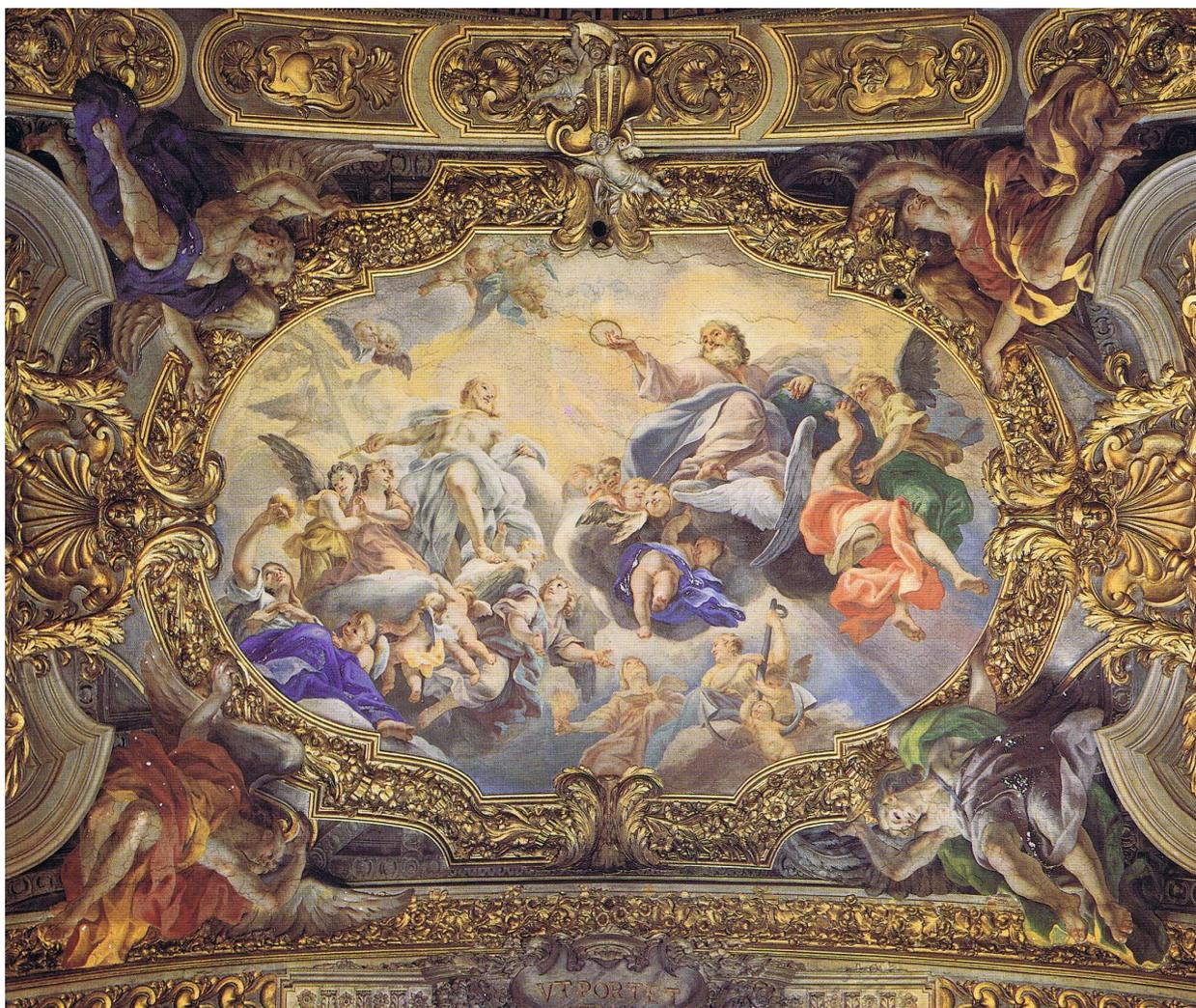


Fig. 29 - Giovanni Andrea Carlone, *Gloria di San Francesco Saverio*, 1674-1676.
Roma, chiesa del Gesù, Cappella Negrone.



Fig. 30 - Giovanni Andrea Carlone, *Sant'Agostino con Lazzaro e il castigo del ricco Epulone*, 1677-1680. Santa Margherita Ligure (GE), Santuario di N.S. della Rosa.

BIBLIOGRAFIA

Aiolfi, Barbero, Varaldo 1975

Aiolfi R., Barbero B., Varaldo C. (a cura di), *La Pinacoteca civica di Savona*, Savona 1975.

Alfonso 1974

Alfonso L., *Liguri illustri. Luciano Borzone*, «La Berio», anno XVI, n. 2 (maggio-agosto 1974), pp. 38-51.

Alfonso 1985

Alfonso L., *Tomaso Orsolino e altri artisti di "nazione lombarda"*, Genova 1985.

Amato 2007

Amato P., *Imago Ordinis Minimorum. La magia delle incisioni*, vol. I, Paola 2007.

Antonetto, Bertana 1986

Antonetto R., Bertana E., *La Cappella dei Mercanti. Storia e immagini per una ricca congregazione*, Torino 1986, pp. 38-41.

Asor Rosa 1962

Asor-Rosa A., *Luca Assarino*, DBI, vol. 4 (1962), pp. 430-433.

Assarino 1635

Assarino L., *Della Stratonica Libro primo*, in Macerata per gli heredi di Pietro Salvioni & Agostino Grisei, 1635.

Assarino 1637

Assarino L., *Della Stratonica libro Terzo et ultimo*, al molto illustre Signore Cesare Leopardi, in Macerata per gli heredi di Pietro Salvioni & Agostino Grisei, 1637.

Assarino 1639

Assarino L., *Diverse lettere e componimenti*. All'Illustrissimo Sig. Conte Iacomo Sacrati, in Ferrara per Giuseppe Giron, 1639.

Assarino 1885

Assarino L., *Lettera*, «Giornale Ligustico», XII (1885), pp. 147-149.

Assarino 1642b

Assarino L., *Raguagli di Cipro. Dedicati al molto illustrissimo Sig. Capitano Gioseffo Ciccolini*, Nobile Todino. In Bologna, et in Macerata, per il Grisei. 1642b.

Assarino 1639

Assarino L., *Sensi d'humiltà e di stupore [...] intorno le grandezze dell'Eminentissimo Cardinal Sacchetti e le pitture di Guido Reni e dedicati alla Signora Geronima Assarini*, in Bologna per Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1639.

Assarino 1646

Assarino L., *Sensi d'humiltà e di stupore [...] intorno le grandezze dell'Eminentissimo Cardinal Sacchetti e le pitture di Guido Reni*, in Genova presso il Farroni, 1646.

Assarino 1642a

Assarino L., *Zampilli d'Hippocrene, Componimenti Varii di Luca Assarino dedicati all'illustrissimo Signor Sforza Ercole Bargellini*. In Genova & poi in Bologna. Per Nicolò Tabaldini 1642a.

Augustinus 1983

Augustinus A., *Discorsi sul Nuovo Testamento*, testo latino dell'edizione maurina e delle edizioni postmaurine, traduzione e note di Luigi Carrozzi, vol. 2 (disc. 86-116), Roma 1983.

Baldi 2013

Baldi D., *De Bibliothecis Syntagma di Giusto Lipsio: novità e conferme per la storia delle biblioteche*, «Bibliothecae.it», 1 (2013), pp. 15-85.

Barberi Squarotti 1979

Barberi Squarotti G., *Le biblioteche di Babele*, in *Fine dell'idillio. Da Dante al Marino*, Genova 1979, pp. 251-259.

Bartoletti, Cabrini 1997

Bartoletti M., Cabrini L.D., *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997, pp. 190-215.

Baudouin 1977

Baudouin F., *Peter Paul Rubens*, New York 1977.

Belloni 1988

Belloni V., *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova 1988.

Bellori 1672

Bellori G. P., *Le vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni*, in Roma per il Successore del Mascardi, 1672.

Beltrami 2015

Beltrami L., *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, Alessandria 2015.

Besomi 1988

Besomi O., *Fra i ritratti del Giovio e del Marino. Schede per la Galeria*, «Lettere Italiane», XL, 4 (1988), pp. 511-521.

Besomi 1969

Besomi O., *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova 1969.

Bianchi 2015

Bianchi C., *Il "Quaderno di appunti" di Anton Giulio Brignole Sale*, Bologna 2015.

Bianchi 1993

Bianchi F., *Chiabrera "latinista": riflessioni e indagini sui rapporti chiabrereschi con la cultura latina*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera, l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), Genova 1993, pp. 254-294.

Bianchi, Russo 1993

Bianchi F., Russo P. (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera, l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), Genova 1993.

Bianchi, Monferrini 2016

Bianchi S., Monferrini S., *Abilità di bottega e collezionismo aristocratico: Giovanni Andrea Carlone e due inedite committenze romane*, in *Giovanni Andrea Carlone (1639-1697). Grande decorazione barocca tra Perugia, Roma e Genova*, a cura di S. Cavatorti, G. Montanari, L. Principi, Perugia 2016 (cds).

Biavati 1977

Biavati G., *Il recupero conoscitivo dei Rubens genovesi*, in *Rubens e Genova*, Catalogo della mostra (Genova, 18 dicembre 1977 – 12 febbraio 1978), Genova 1977, pp. 149-202.

Bitossi 1975

Bitossi C., *Andrea Spinola, elaborazione di un manuale per la classe dirigente*, in *Miscellanea Storica Ligure*, Anno VII, n. 2, Genova, 1975.

Bitossi 1990

Bitossi C., *Il blocco oligarchico nel decennio 1626-1637*, in *Domenico Fiasella*, Genova 1990, pp. 47-59.

Blaeu 1682a

Blaeu J., *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis. Pars prima, exhibens Pedemontium, et in eo Augusta Taurinorum, & loca viciniora*, Vol. 1, apud heredes Ioannis Blaeu, Amstelodami 1682 (a).

Blaeu 1682b

Blaeu J., *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis. Pars altera, illustrans Sabaudiam, et caeteras ditiones Cis & Transalpinas, priore parte derelictas*, Vol. 2, apud heredes Ioannis Bleu, Amstelodami 1682 (b).

Blunt 1938-1939

Blunt A., *An Echo of the "Paragone" in Shakespeare*, «Journal of the Warburg Institute», III, 1938-1939, pp. 260-262.

Blunt 1958

Blunt A., *Nicolas Poussin*, vol. I (*Text*), London-New York 1958.

Boccardo, Magnani 1987

Boccardo P., Magnani L., *La Committenza*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova 1987, pp. 47-88.

Boccardo 2004

Boccardo P., *Gio. Vincenzo Imperiale*, in *L'Età di Rubens*, Catalogo della mostra, Genova - Milano 2004, pp. 281-282.

Bodart 1990

Bodart D., *Democrito e Eraclito* (scheda), in *Pietro Paolo Rubens*, Catalogo della mostra (Padova-Roma-Milano 1990), Roma 1990, p. 56.

Bodart 1985

Bodart D., *Rubens*, Milano 1985.

Boehm, Raimondi 1981

Boehm L., Raimondi E. (a cura di), *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e Germania tra Cinquecento e Settecento*, Atti della settimana di studio (15-20 settembre 1980), Bologna 1981.

Bozzola 1996

Bozzola S., *La retorica dell'eccesso. Il Tribunale della Critica di F. F. Frugoni*, Padova 1996.

Brignole Sale 1637

Brignole Sale A. G., *Le instabilità dell'ingegno divise in otto giornate, in questa nuova impressione variate e corrette*. All'illustrissimo signore il Sig. Marino Giorgi, nobile veneto Abbate della SS. Trinità di Verona e di Sesto, in Bologna per Giacomo Monti, 1637.

Carminati 2000

Carminati C., *Tre lettere inedite di Anton Giulio Brignole Sale e alcuni documenti sul Brignole Sale gesuita*, «Quaderni di Storia e Letteratura», n. 6, 2000, pp. 163-184.

Caruso 1991

Caruso C., *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVIII (1991), pp. 54-84.

Casini 2004

Casini T., *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate tra XVI e XVII secolo*, Firenze 2004.

Castiglione 1656

Castiglione V., *La maestà della Reina di Svezia Christina Alessandra ricevuta negli Stati dalle Altezze Reali di Savoia*, in Torino per C. Giannelli 1656.

Cataldi Gallo 1997

Cataldi Gallo M., *Aurelia Spinola Grimaldi e la vita dell'aristocrazia a Genova e Monaco*, in *Genua tempu fa*, Monaco 1997, pp. XCI- CXXIV.

Cavatorti, Montanari, Principi 2016

Cavatorti S., Montanari G., Principi L. (a cura di), *Giovanni Andrea Carlone (1639-1697). Grande decorazione barocca tra Perugia, Roma e Genova*, Perugia 2016 (cds).

Cerioti 2003

Cerioti L., *Scheletri di biblioteche, fisionomie di lettori. Gli Inventari di biblioteca come materiali per una anatomia ricostruttiva della cultura libraria di antico regime*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di Edoardo Barbieri e Danilo Zardin, Milano 2003, pp. 373-432.

Carniglia 1968

Cerniglia D., *Saggio su Luca Assarino, storico e letterato del secolo XVII*, Pavia 1968.

Chambers, Quivinger 1995

Chambers D.S., Quivinger F. (a cura di), *The Italian Academics of Sixteenth century*, London 1995.

Cherchi 2001

Cherchi P., *Collezionismo, medaglioni di letterati e la repubblica letteraria*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, Atti del Convegno (Siena, 21-23 ottobre 1999) a cura di L. Strappini, Napoli 2001, pp. 483-497.

Cifani, Monetti 1990

Cifani A., Monetti F., *Arte e artisti nel Piemonte del 600*, Torino 1990.

Cifani, Monetti 1998

Cifani A., Monetti F., *Un medico e le sue arti. Giacomo Francesco Arpino protomedico ducale a Torino nel Seicento*, in *Scienza e miracoli dell'arte del 600. Alle origini della medicina moderna*, Milano 1998, pp. 88-95.

Cifani 1988

Cifani A., *Picturae Miraculum. Un capolavoro ritrovato, Carle Dauphin: altri inediti e nuovi documenti*, «Arte Cristiana», n. 86/199 n.s. 8, 1988, pp. 61-66.

Cifani, Monetti 2001

Cifani A., Monetti F., *L'illustrissimo cugino: Cassiano e Amedeo dal Pozzo. Le relazioni artistiche del Marchese di Voghera e la storia della sua quadreria*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Roma 2001, pp. 29-52.

Cifani, Monetti 1988

Cifani A., Monetti F., *Un capitolo per Vittorio Amedeo di Castellamonte (1613-1683), architetto torinese*, in «Studi Piemontesi», 17, 1988, pp. 75-92.

Cifani, Monetti 2003

Cifani A., Monetti F., *L'Oratorio della Compagnia di San Paolo*, in *La collezione d'arte del San Paolo*, a cura di A. Coliva, Torino 2003, pp. 39-70.

Claretta 1896

Claretta G., *Alcune vicende domestiche dello storiografo di Savoia Luca Assarino*, «Giornale Ligustico», XXI (1896), pp. 375-389.

Claretta 1892

Claretta G., *La vedova dello storico Luca Assarino*, «Giornale Ligustico», XIX (1892), pp. 61-66.

Claretta 1873

Claretta G., *Sulle avventure di Luca Assarino e Gerolamo Brusoni, chiamati alla corte di Savoia nel secolo XVII ed eletti istoriografi ducali*, Torino 1873.

Clement 1635

Clement C., *Musei sive bibliothecae tam privatae quam publicae Extractio, Instructio, Cura, Usus. Libri IV*, sumptibus Jacobi Pros, Lugduni 1635.

Comino 2013

Comino D., *I confratelli e la pittura a Torino nella seconda metà del Seicento. I cicli pittorici dell'Oratorio di San Paolo e del Palazzo di città*, in *La Compagnia di San Paolo 1563-2013*, a cura di W. Barberis, A. Cantaluppi, 2 voll., Torino 2013, I, pp. 410-444.

Conrieri 1974

Conrieri D., *Il romanzo ligure d'età barocca*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. III, IV, 3, 1974, pp. 925-1139.

Conrieri 1991

Conrieri D., *Quattro lettere di F. F. Frugoni*, «Studi Seicenteschi», 32 (1991), pp. 16-18.

Conrieri 1998

Conrieri D., *Una dimenticata orazione e un ritrovato panegirico di Francesco Fulvio Frugoni*, in “Studi Secenteschi”, 39 (1998), pp. 535-543.

Cornaglia 2014

Cornaglia P., *Christine de France et Victor-Amédée Ier, couple principier et ducal: les appartements au Palazzo vecchio de Turin, 1620-1637*, in *De Paris à Turin. Christine de France Duchesse de Savoie*, a cura di G. Ferretti, Parigi 2014, pp. 181-198.

Corradini 1994

Corradini M., *Genova e il barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994.

Coyperl 1721

Coyperl C. A., *Discours prononcez dans les conférences de l'Academie de la Peinture et de la Sculpture*, Paris 1721.

Croce 1992

Croce F., *Genova e il Barocco letterario*, in *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Genova, 2 maggio – 26 luglio 1992), a cura di Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello, Bologna 1992, pp. 509-515.

Da Col 1981

Da Col I., *Un romanzo del Seicento: la «Stratonica» di Luca Assarino*, Firenze 1981.

De Caro 1972

De Caro G., *Anton Giulio Brignole Sale*, in DBI, vol. XIV, 1972, pp. 277-282.

De Laurentiis 2005

De Laurentiis E., *Latona convertte en ranas a los campesinos de Licia*, in *Maestros del Barroco Europeo*, Madrid 2005, sc. 25, pp. 84-86.

Demanele 1989

Demanele G., *Francesco Fulvio Frugoni, Del Sacro Trimegisto descritto nella vita di S. Massimo vescovo di Riez*, in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989, pp. 54-55, sc. 59.

De Marinis 1914

De Marinis M., *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi*, Genova 1914.

Dell'Anguillara 1584

Dell'Anguillara G. A., *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, con le Annotazioni di M. Giuseppe Horologgi, Giunti, Venezia 1584.

Di Macco 1982a

Di Macco M., *Charles Dauphin*, in *Claude Lorrain e i pittori lorenesei in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di J.Thuillier, (Roma, Accademia di Francia, aprile-maggio 1982), Roma 1982a, pp. 381-387.

Di Macco 1982b

Di Macco M., *Luisa di Savoia chiede l'intercessione di San Francesco da Paola*, in *Claude Lorrain e i pittori lorenesei in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di J.Thuillier, (Roma, Accademia di Francia, aprile-maggio 1982), Roma 1982b, pp. 403-406, sc. 144.

Di Macco 1982c

Di Macco M., *Emanuele Tesauero, Del Regno d'Italia sotto i barbari, 1664*, in *Claude Lorrain e i pittori lorenesei in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di J.Thuillier, (Roma, Accademia di Francia, aprile-maggio 1982), Roma 1982c, pp. 407-412, sc. 145.

Di Macco 1982d

Di Macco M., *San Paolo rapito al cielo*, in *Claude Lorrain e i pittori lorenesei in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra a cura di J.Thuillier, (Roma, Accademia di Francia, aprile-maggio 1982), Roma 1982d, pp. 395-397, sc. 141.

Di Macco 1984

Di Macco M., *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984, pp. 323-341.

Di Macco 1989

Di Macco M., *Il ritratto e l'omaggio simbolico*, in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989, pp. 18-42.

Di Macco 2002

Di Macco M., «*Critica Occhiuta*»: *la cultura figurativa (1630-1678)*, in «Storia di Torino», vol. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino 2002, pp. 337-430.

Di Vaio 2003

Di Vaio L., *Suor Isabella Piccini*, in “Grafica d’arte”, 14, 53, gennaio-marzo 2003, pp. 8-13.

Dionisotti 1981

Dionisotti C., *La galleria degli uomini illustri*, «Lettere italiane», XXXIII, 3 (1981), pp. 482-492.

Doglio 2002

Doglio M. L., *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in «Storia di Torino», vol. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino 2002, pp. 569-630.

Doglio 2010

Doglio M. L. (a cura di), *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, Alessandria 2010.

Donati 1974

Donati P., *Domenico Fiasella “il Sarzana”*, Genova 1974.

Donati 1990

Donati P. (a cura di), *Domenico Fiasella*, Genova 1990.

Donati 1997

Donati P., *Orazio de Ferrari*, Genova 1997.

Engass 1964

Engass R., *The paintings of Baciccio*, Penn State Press 1964.

Failla 2013

Failla M. B., *Pittura veneta per l'arredo pittorico e la decorazione del Palazzo di San Giovanni*, in *Il Veronese e i Bassano. Grandi artisti veneti per il palazzo Ducale di Torino*, Savigliano 2013, pp. 22-30.

Farina 2002

Farina V., *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002.

Fiore 2013

Fiore V., *Lo spazio dell'antico nelle dimore genovesi tra XV e XVIII secolo: la diffusione e l'evoluzione della 'Galleria sive loggia'*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Genova 2013, pp. 75-88.

Fohr 1982

Fohr R., *Pour Charles Dauphin*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-age, Temps modernes», T. 94, n. 2, 1982, pp. 979-994.

Frascarolo 2013

Frascarolo V., *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella «contrada di porta nova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Genova 2013, pp. 101-117.

Frugoni 1645

Frugoni F. F., *Oratione del Padre Francesco Fulvio Frugone de' Minimi di S. Francesco di Paola. Detta a Serenissimi Collegi nelle Vigne di Genova. Il Giorno della presentatione di Nostra Signora l'anno 1644*, in Genova per Pier Giovanni Calenzani, 1645.

Frugoni 1653

Frugoni F. F. *L'innocenza riconosciuta*, dramma musicale del Padre Francesco Fulvio Frugoni Minimo. Posta in musica da Francesco Righi maestro di Cappella del Giesù e dedicata ai sereniss. Collegi della gloriosa Republica di Genova, in Genova per Gio. Maria Farroni, 1653.

Frugoni 1655

Frugoni F. F., *Le vittorie di Minerva o vero la virtù trionfante dei vitii. Gran balletto di Madama la duchessa di Valentinese, danzato in Monaco l'anno 1655*, in Genova nella stamperia di Benedetto Guasco, 1655.

Frugoni 1661

Frugoni F.F., *La Vergine Parigina*, in Venezia presso Combi e La Noù, 1661.

Frugoni 1665

Frugoni F. F., *Pregi, e miracoli della Santissima Sindone epitome storico, e descrittivo* del M. R. P. maestro Francesco Fulvio Frugoni, in Torino per gl'heredi di Carlo Gianelli, 1665.

Frugoni 1666a

Frugoni F. F., *Accademia della fama, tenuta nel gran museo della gloria sopra la magnificenza dell'A.R. Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro et il merito di Madama Reale, suo cuore*, in Torino per Bartolomeo Zavatta, 1666a.

Frugoni 1666b

Frugoni F. F., *Del Sacro Trimegisto, descritto nella vita di S. Massimo Vescovo di Riez da P. F.F. Frugoni, libri tre, dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Sig. Conte Filippo S. Martino d'Agliè*, Torino appresso B. Zavatta 1666b.

Frugoni 1668

Frugoni F. F., *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paula*, descritti dal Padre Lettore Francesco Fulvio Frugoni Minimo, Consultore e Qualificatore del Sant'Officio, In Venezia presso Combi e La Noù, 1668.

Frugoni 1669

Frugoni F.F., *De' Ritratti Critici, abbozzati e contornati da Francesco Fulvio Frugoni*, presso Combi e La Noù, Venezia 1669.

Frugoni 1673

Frugoni F. F., *L'Heroina intrepida overo la Duchessa di Valentinese. Istoria curiosissima del nostro secolo* [...], Venezia per Combi e La Noù, IV voll., 1673.

Frugoni 1675

Frugoni F.F., *L'Epulone. Opera melodrammatica esposta con le prose morali critiche*, presso Combi & La Noù, Venezia 1675.

Frugoni 1681

Frugoni F. F., *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paula*, Milano 1681.

Frugoni 1687-1689

Frugoni F. F., *Del cane di Diogene opera massima del P. F.F. Frugoni Minimo*, in Venezia per A. Bosio, voll. 7, 1687-1689.

Frugoni 2009

Frugoni F. F., *Il Cane di Diogene*, a cura di G. M. Anselmi, Bologna 2009.

Fulco 1979

Fulco G., *Il sogno di una Galeria: nuovi documenti sul Marino collezionista*, «Antologia di Belle Arti», III, 1979, 9-12, pp. 84-99.

Fumaroli 1988

Fumaroli M., *La République des Lettres*, «Diogenès», 143 (1988), pp. 131-150.

Fusconi 1988

Fusconi G., *Gabriello Chiabrera e la cultura figurativa del suo tempo*, in *Gabriello Chiabrera. Iconografia e documenti*, a cura di G. Fusconi, G. Ruffini, S. Bottaro, Genova 1988, pp. 7-38.

Gambino, Principi 2016

Gambino D., Principi L., *“Undeci de essi busti sono di Monsu Puget, et un di Filippo Parodi”. Un Vitellio di Filippo Parodi e alcune riflessioni sui dodici busti per Vincenzo Spinola*, Firenze 2016.

Garrigues 1967

Garrigues M. O., *Massimo di Riez*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, pp. 64-65.

Gauna 2010

Gauna C., *Pittura moderna a Torino nel secondo Seicento: letterati, libri illustrati e gallerie*, in *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo. Tra la Grande provincia e la Corte di Torino*, a cura di G. Romano, Torino 2010, pp. 81-105.

Gavazza, Magnani 2011

Gavazza E., Magnani L., *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genova 2011.

Gavazza, Rotondi Terminiello 1992

Gavazza E., Rotondi Terminiello G. (a cura di), *Genova nell'età Barocca*, Milano 1992.

Gavazza 1974

Gavazza E., *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974.

Gavazza 1997

Gavazza E., *Le vittorie di Minerva. Il gran balletto di Madama la Duchessa di Valentinese danzato in Monaco l'anno 1655*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma 1997, pp. 231-248.

Gavazza 2003

Gavazza E., *Un poeta nello studio di un pittore: Pier Giuseppe Giustiniani e Luciano Borzone, la visione barocca di una stanza d'artista*, «Studi di Storia delle Arti», n. 10, 2003, pp. 129-135.

Giambonini 1988

Giambonini F., *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, Padova 1988.

Giuliani 1883

Giuliani N., *Ansaldo Cebà*, «Giornale Ligustico», X (1883).

Giustiniani 1667

Giustiniani M., *Gli scrittori liguri*, Roma 1667.

Grasselli 1827

Grasselli G., *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827.

Graziosi 2000

Graziosi E., *Cesura per il secolo dei Genovesi: Anton Giulio Brignole Sale*, «Studi Secenteschi», XLI, 2000, pp. 27-87.

Graziosi 2006

Graziosi E., *Lancio ed eclissi di una capitale barocca. Genova 1630-1660*, prefazione di A. Beniscelli, Modena 2006.

Grendi 1975

Grendi E., *Invenzione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, Genova, 1975.

Grendi 1997

Grendi E., *I Balbi. Una famiglia genovese fra Spagna e Impero*, Torino, 1997.

Griseri 1967

Griseri A., *Una fonte "retorica" per il barocco a Torino*, "Essays in the History of art", London 1967, pp. 233-238.

Griseri 2007

Griseri A., *Altro spirito, altro stile per la reggia di Venaria*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia*, catalogo della mostra (Torino 2007), 2 voll., Torino 2007, I, pp. 217-233.

Guaragnella 1990

Guaragnella P., *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano 1990.

Guardiani 1988

Guardiani F., *L'idea dell'immagine nella galleria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'Associazione internazionale di studi di lingua e letteratura italiana (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, pp. 647-654.

Imperiale 1607

Imperiale G. V., *Lo Stato Rustico*, II voll., in Genova presso il Pavoni, 1607.

Imperiale 1613

Imperiale G. V., *Lo Stato Rustico. In questa terza impressione accresciuto delle lodi a lui da' migliori dedicate*, II voll., In Venezia, Deuchino, 1613.

Imperiale in Beltrami 2009

Imperiale G. V., *Il Ritratto del Casalino*, ed. a cura di L. Beltrami, Lecce 2009.

Lee 1974

Lee R. W., *Ut pictura poesis, la teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974.

Leonardi 2013

Leonardi A., *Genoese Way of Life. Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*, in *Collezionismo e Spazi del Collezionismo*, vol. II, Roma 2013.

Lipsius 1602

Lipsius J., *De Bibliothecis Syntagma*, Antverpiae ex Officina Plantiniana, apud Giovanni Moreto, 1602.

Lòpez-Bernasocchi 1980

Lòpez-Bernasocchi A., *Tradizione e innovazione in un poema del Seicento: lo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale. Lettura della Parte V*, «Studi secenteschi», XXI, 1980, pp. 41-107.

Lòpez-Bernasocchi 1981a

Lòpez-Bernasocchi A., «*Versus rapportati*»: nuovi esempi in un poema del Seicento. *Lo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, «Lettere Italiane», XXXIII, 1981a, pp. 549-562.

Lòpez-Bernasocchi 1981b

Lòpez-Bernasocchi A., *Una nuova fonte dello Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale: l'Ovidio volgarizzato dell'Anguillara*, «Studi e Problemi di Critica testuale», 22, 1981b, pp. 15-44.

Lòpez-Bernasocchi 1982

Lòpez-Bernasocchi A., *Una forma particolare di artificio retorico: l'antimetatesi, esemplificata sullo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, «Lettere Italiane», XXXIV, 2, 1982, pp. 215-225.

Lukehart 1988

Lukehart P. M., *Contending ideals: the nobility of G. B. Paggi and the nobility of painting*, (PhD dissertation), John Hopkins University, 2 voll., Baltimore 1988.

Magnani 1990

Magnani L., *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in *La Pittura a Genova e in Liguria. Il secondo seicento*, Genova, 1990, pp. 247-398.

Magnani 1993

Magnani L., *Residenza di villa e immagini di giardino tra realtà e mito*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera, l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), Genova 1993, pp. 15-49.

Magnani 2003a

Magnani Lauro, *Alessi, Cambiaso, Castello: un dibattito tra architettura e pittura a metà del cinquecento*, in G. Ciotta (a cura di) *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del Convegno (Genova, 5-8 novembre 2001), Genova 2003a, pp. 520-527.

Magnani 2003b

Magnani L., *Le 'Christ chassand les marchands du Temple' de Giovanni Benedetto Castiglione au musée du Louvre*, in *Revue du Louvre*, n. 3, 2003b, pp. 50-59.

Magnani 2006a

Magnani L., *Uno spazio 'altro' per l'immagine artistica*, in «La Berio», anno XLVI, n.1, Genova, 2006a, pp. 65-72.

Magnani 2006b

Magnani L., *1666: un'inedita committenza genovese per Rembrandt*, in «Annali di critica d'arte», n.2, Poggio a Caiano (PO), 2006 (b), pp. 569-584.

Magnani 2011

Magnani L., *Committenza e collezionismo della famiglia Grillo a Genova*, in *Clelia Grillo Borromeo Arese. Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, Firenze 2011, pp. 21-36.

Magnani 2014

Magnani L., *Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto: un vedere 'filosofico'*, in *Libertinismo erudito e pensiero anticonformista. Genova nell'Europa del Seicento*, Atti del Convegno di Studi (Genova 5-7 maggio 2011), Roma 2014, pp. 215-234.

Magnani 2015

Magnani L., *Prefazione*, in A. Manzitti, *Luciano Borzone 1590-1645*, Genova 2015, pp. 11-13.

Maira Niri 1998

Maira Niri M., *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo*, Firenze 1998.

Malfatto 1988

Malfatto L., *L'inventario della biblioteca di Anton Giulio Brignole Sale*, «La Berio», 28 (1988), n.1, pp. 5-34.

Malfatto 1991

Malfatto L., *La biblioteca Brignole Sale-de Ferrari: note per una storia*, in *I Duchi di Galliera. Alta finanza, arte e filantropia tra Genova e l'Europa nell'Ottocento*, Genova 1991, pp. 936-989.

Malfatto 2004

Malfatto L., *Una biblioteca tra scienza ed erudizione: la biblioteca dell'abate Carlo Giuseppe Vespasiano Berio*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*, Atti del Convegno, Genova, 14-15 novembre 2003, Genova 2004, pp. 111-150.

Manzitti A. 2015

Manzitti A., *Luciano Borzone 1590-1645*, Genova 2015.

Manzitti C. 1971

Manzitti C., *Influenze caravaggesche a Genova e nuovi ritrovamenti per Luciano Borzone*, «Paragone Arte», XXII, 259, settembre 1971, pp. 31-42.

Manzitti C. 2012

Manzitti C., *Bernardo Strozzi*, Torino 2012.

Marini 1992a

Marini Q., *Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova 2-4 dicembre 1991), Genova 1992a, pp. 127-150.

Marini 1992b

Marini Q., *Anton Giulio Brignole Sale*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova 1992b, vol. I, pp. 351-389.

Marini 2000

Marini Q., *Frati Barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aprozio, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena 2000.

Marini 2007

Marini Q., «*Apprestati, o lettore, a cogliere gran messe*». *Il romanzo religioso barocco tra avventure agiografiche e oratoria sacra*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Morando, Atti del convegno di studi (Genova, 5-7 ottobre 2006), Venezia 2007, pp. 205-226.

Marino 1620

Marino G. B., *La Galeria distinta in pitture e sculture*, in Milano presso Giovanni Battista Bidelli, 1620.

Marino 1623

Marino G. B., *L'Adone*, con gli argomenti del Conte Fortunato Sanvitale e le Allegorie di Don Lorenzo Scoto, in Parigi presso Oliviero de Varennes, 1623.

Marino 1979

Marino G. B., *La Galeria distinta in pitture e sculture*, edizione e commento a cura di Marzio Pieri, Padova 1979.

Marino 2014

Marino G. B., *Dicerie Sacre*, edizione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissimo, Roma 2014.

Martinengo 1967

Martinengo A., *Quevedo e il simbolo alchimistico*, Padova 1967.

Martinoni 1983

Martinoni R., *Gio. Vincenzo Imperiale. Politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983.

Mascardi 1622

Mascardi A., *Orationi*, in Genova per il Pavoni, 1622.

Massabò Ricci 1989

Massabò Ricci I., *Storiografia, editoria e promozione di corte*, in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989, pp. 43-57.

Maylender 1926-1930

Maylender M., *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1926-1930.

Mazzucchelli 1763

Mazzucchelli G. M., *Gli scrittori d'Italia*, vol. 2/IV, Brescia 1763.

Merlotti 1999

Merlotti A., *Librai e stampatori a Torino alla metà del Seicento*, in *Seicentina. Tipografi e librai nel Piemonte del Seicento*, a cura di W. Canavesio, Torino 1999, pp. 69-98.

Merlotti 2002

Merlotti A., *Librai, stampa e potere a Torino nel Seicento*, in «Storia di Torino», vol. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino 2002, pp. 653-678.

Mitchell 1986

Mitchell W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press 1986.

Montanari 2013

Montanari G., *Lettori di libri, collezionisti di quadri. Lo spazio culturale a Genova tra XVI e XVII secolo attraverso l'analisi delle raccolte librerie*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma, Gangemi 2013, pp. 41-52.

Montanari 2013-2014

Montanari G., *Cambiaso svelato: le Vite di Plutarco in Palazzo Imperiale di Campetto a Genova*, "Fontes", anno XVI, 31-32, (2013-2014) 2016, pp. 109-132.

Montanari 2014

Montanari G., *La parola e l'immagine. Cultura del libro e collezionismo artistico nella Genova del XVII secolo*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 27-28 marzo 2014, DOI: 10.14615/ENBACH35.

Montanari 2015a

Montanari G., *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova 2015a.

Montanari 2015b

Montanari G., *Giovanni Andrea Carlone in bianco e nero. I perduti affreschi con le Imprese di Ercole per il Palazzo Spinola 'contra' San Luca a Genova*, in "Commentari d'Arte", 60, XXI (2015b), pp. 45-53.

Montanari 2016

Montanari G., *Libri e pennelli: dalle 'Vite' di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella Villa Grimaldi-Sauli al Bisagno a Genova*, "Commentari d'Arte", 61/62, XXII (2015), pp. 42-56.

Morandi 1647

Morandi I., *Cursus Philosophicus in tres annos distributus*, in Venetiis apud Guerilios, 1647.

Morando 1673

Morando B., *A Luciano Borzone*, in A. Apro시오, *Biblioteca Aprosiana*, Bologna 1673, p. 227.

Morando 2005

Morando S., *La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento*, in *Storia della cultura ligure*, vol. 4, Genova 2005, pp. 36-51.

Morandotti 2003

Morandotti A., *Gli esordi naturalistici di Giovanni Battista Carlone*, in "Nuovi Studi", 6/7 2001-2002 (2003), pp. 161-167.

Moroni 1992

Moroni M.L. (a cura di), *Di Gianandrea Carloni*, in Pascoli L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di V. Martinelli, Perugia 1992, pp. 637-649.

Mulazzani 1997

Mulazzani G., *Rubens e Genova*, in *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, Genova 1997, pp. 197-201.

Naudè 1627

Naudè G., *Advis pur dresser une Bibliothèque*, Parigi, 1627.

Neri 1874

Neri A., *Curiose avventure di Luca Assarino genovese, storico, romanziere e giornalista del sec. XVII*, «Giornale Ligustico», I (1874), pp. 462-473; II (1874), pp. 10-37.

Neri 1875

Neri A., *Saggi storici intorno a Pier Giovanni Capriata e Luca Assarino, scrittori genovesi del secolo XVII*, Genova 1875.

Newcome 1984

Newcome M., *Giovanni Andrea Carlone*, «Paragone», XXXV, 1984, 409, pp. 40-61.

Omero 1989

Omero, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi tascabili, Torino 1989.

Orchi 1651

Orchi E., *Prediche Quaresimali*, Venezia per Francesco Baba, 1651.

Orlando 2001

Orlando A., *Ritrattisti genovesi nel Seicento. "Punti fermi", aggiunte e precisazioni*, «Paragone Arte», III serie, LII, 613, n. 36, 2001, pp. 19-38.

Ortolani 1970

Ortolani D., *Cultura e politica nell'opera di Ansaldo Cebà*, «Studi di filologia e letteratura», I, 1970, pp. 117-178.

Patetta 1912

Patetta F., *Gli ex libris di Giacomo Francesco Arpino, medico torinese del XVII secolo*, Torino 1912.

Pecchiai 1952

Pecchiai P., *Il Gesù di Roma descritto e illustrato*, Roma 1952.

Perrona 1993

Perrona L., *Chiabrera e la favola di Galatea*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera, l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), Genova 1993, pp. 295-320.

Pesenti 1986

Pesenti F. R., *La pittura in Liguria – Artisti del Primo Seicento*, Genova 1986, pp. 231-305.

Petruciani 1996

Petruciani A., *Giacomo Filippo Durazzo, 1729-1812: il bibliofilo e il suo cabinet de livres*, Genova 1996.

Petruciani 1998

Petruciani A., *Il libro a Genova nel Settecento*, Genova 1998.

Petruciani 1999

Petruciani A., *Bibliofili e Librai nel settecento, la formazione della Biblioteca Durazzo, 1776-1783*, Genova 1999.

Petruciani 2005

Petruciani A., *Le biblioteche*, in *Storia della cultura ligure*, III, a cura di Dino Puncuh, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», N.S. XLV, fasc. I (2005), pp. 233-354.

Petruciani 2012

Petruciani A., *Le stanze del Conte, per la biblioteca di Giacomo Durazzo*, in *Giacomo Durazzo, teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia*, Saggi e Catalogo della mostra, a cura di Luca Leoncini, Genova 2012, pp. 87-118.

Piantoni 2014

Piantoni L., *Per «Lo stato rustico» di Giovan Vincenzo Imperiale. Note stilistiche a un poema anti-narrativo*, «Lettere italiane», 2014, 2, pp. 247-276.

Pieri 1978

Pieri M., *L'intelligenza della Galeria*, «Paragone», 19 (1978), pp. 30-49.

Piersantelli 1964

Piersantelli G., *Storia delle biblioteche civiche genovesi*, Firenze, 1964, pp. 105-117.

Pinto 1994

Pinto S.(a cura di), *Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni Sabaude*, 1994.

Piovano 1989

Piovano L., *La quadreria dell'Oratorio di San Paolo*, in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco, G. Romano, Torino 1989, pp. 210-216.

Plutarco 1567

Plutarco, *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri Greci et Romani*. Nuovamente trad. per Lodovico Domenichi et altri et confrontate co testi Greci per Lionardo Ghini, in Venetia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1567.

Puncuh 1979

Puncuh D., *I manoscritti della raccolta Durazzo*, Genova, 1979.

Puncuh 1988

Puncuh D., *Gli incunaboli della Biblioteca Durazzo*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, n.s. XXVIII, fasc. II, Genova 1988.

Quaini 2006

Quaini M., *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in età Moderna*, Genova 2006.

Quaranta 1982

Quaranta R., *Fasti del Miracoloso San Francesco di Paula di F. F. Frugoni*, «Bollettino ufficiale dell'Ordine dei Minimi», a. XXVIII, n. 4, 1982, pp. 298-308.

Quaranta 2003

Quaranta R., *P. Francesco Fulvio Frugoni "Tra i Minimi scrittore massimo"*, «Bollettino ufficiale dell'Ordine dei Minimi», a. XLIX, n. 3, 2003, pp. 398-422.

Quaranta 2009

Quaranta R., *Con gli sproni ai piedi all'ingegno e al cuore. Studi su Francesco Fulvio Frugoni*, Lecce 2009.

Raimondi 1957

Raimondi E., *Un lettore barocco di Rabelais*, «Convivium», a. XXV, n. 2 (1957), pp. 149-163.

Raimondi 1958

Raimondi E., *Aspetti del grottesco Barocco: dal Tesaurus al Frugoni*, «Convivium», a. XXVI, n. 3 (1958), pp. 261-269.

Raimondi 1961

Raimondi E., *Aspetti del grottesco barocco: dal Tesaurus al Frugoni*, in *Letteratura barocca*, Firenze 1961, pp. 95-139.

Ratti, Soprani 1769

Ratti C. G., Soprani R., *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, vol. II, Genova 1769.

Renucci 1974

Renucci P., *Il Seicento: dalla selva barocca alla scuola del classicismo*, in *Storia d'Italia*, vol. II, 2, Torino 1974.

Reynolds 1891

Reynolds J., *Discourses*, ed. by Edward Gilpin Johnson, Chicago 1891.

Rodler 1996

Rodler L., *Una fabbrica barocca. «Il Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna 1996.

Rodler 2000

Rodler L., *Fra memoria e romanzo. Anton Giulio Brignole Sale nel ricordo di Francesco Fulvio Frugoni*, in *Anton Giulio Brignole Sale. Un ritratto letterario*, Atti del Convegno (Genova, 11-12 aprile 1997) a cura di C. Costantini, Q. Marini, F. Vazzoler, «Quaderni di Storia e Letteratura del Dip. di storia moderna e contemporanea dell'Università di Genova», Genova 2000, pp. 156-162.

Ruffini 1988

Ruffini G., *Sotto il segno del Pavone. Editoria e cultura genovese nell'età del Chiabrera*, in *Gabriello Chiabrera. Iconografia e documenti*, Genova 1988, pp. 61-78.

Ruffini 1992

Ruffini G., *La compagnia del pavone. Editoria gesuitica a Genova (1598-1641)*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova 2-4 dicembre 1991), Genova 1992, pp. 167-176.

Ruffini 1996

Ruffini G., *Libri e letture nella dimora degli Spinola*, «Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola», n. 16, Genova 1996, pp. 9-64.

Ruffini 2009

Ruffini G., *Il Lascito Gallo: la Nobiltà di Genova di Agostino Franzone*, in *Il Lascito Gallo alla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*, Genova 2009, pp. 73-81.

Russo, Pignatti 2004

Russo E., Pignatti F. (a cura di), *Imperiale (Imperiali), Gian Vincenzo*, in *DBI*, Roma, 62, 2004, pp. 297-302.

Sana 1993

Sana A., *La Libreria del Frugoni*, «Studi Secenteschi», 34 (1993), pp. 124-258.

Sana 1999

Sana A., *Notarelle frugoniane. Marino, Petronio e Ravisius Textor nel Cane di Diogene*, «Studi Seicenteschi», n. 40 (1999), pp. 349-350.

Santucci 1985

Santucci P., *Poussin. Tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Salerno 1985.

Sarnelli 1998

Sarnelli M., *Spettacolarità, commercio e scienza nelle raccolte biografiche del medio Seicento*, «Proteo», IV (1998), pp. 7-20.

Scaramuccia 1674

Scaramuccia L., *Le finezze de' pennelli italiani*, per Gio. Andrea Magri, Pavia 1674.

Serponti 1671-1694

Serponti B., *Vita e Miracoli di S. Francesco di Paola all'Ecc.mo D. Francesco Maria Spinola Grande di Spagna, Duca di S. Pietro che nacque per gratia e vive alle glorie del Santo*, s.l. s.d.(1671-1694).

Soprani 1668

Soprani R., *Gli scrittori della Liguria*, Genova 1668.

Sopranzi 1988

Sopranzi G., *Le tre redazioni dello Stato rustico di Giovanni Vincenzo Imperiale*, in R. Reichlin-G. Sopranzi, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, Friburgo, 1988, pp. 75-140.

Stagno 2008

Stagno L., *La «parentela» di poesia e pittura e due «schizzetti» di Arione e Leda nelle lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, «Lettere italiane», a. LX, n. 1, 2008, pp. 116-126.

Stagno 2012

Stagno L., *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma 2012.

Tasso 1604a

Tasso T., *Goffredo ovvero Gierusalemme liberata poema eroico del signor Torquato Tasso con gli argomenti del signor Guido Casoni*, Serravalle di Venezia, Claseri, 1604a.

Tasso 1604b

Tasso T., *Gerusalemme Liberata, con gli Argomenti del sig. Gio. Vincenzo Imperiale*, in Genova per il Pavoni, 1604b.

Tasso 1607

Tasso T., *Le sette giornate del Mondo creato*, Viterbo, appresso Girolamo Discepolo 1607.

Tesauo 1664

Tesauo E., *Del Regno d'Italia sotto i barbari epitome del conte & caualier gran croce d. Emanvel Tesauo con le annotationi dell'abbate d. Valeriano Castiglione*, per Bartolomeo Zavatta, Torino 1664.

Tesauo 1670

Tesauo E., *Il cannocchiale aristotelico*, per Bartolomeo Zavatta, Torino 1670.

Torre 1985

Torre M., *Gli Altari*, in *L'arredo sacro delle chiese del Tigullio*, "Quaderni del Catalogo dei Beni Culturali", n. 3, Genova 1985, pp. 11-32.

Valcanover 1985

Valcanover A. F., *Contributi ad una storia del libro illustrato veneto: Suor Isabella Piccini*, in "Biblioteche venete", n.s. 4, 1985, pp. 29-48.

Vallauri 1844

Vallauri T., *Delle società letterarie del Piemonte*, Torino 1844.

Varchi 1549

Varchi B., *Due lezioni*, Firenze 1549.

Vazzoler 1984

Vazzoler F., *Le "Rime" di Ansaldo Cebà fra esperienza autobiografica e miti eroici e civili*, «Studi di filologia e letteratura», VI, 1984, pp. 121-149.

Vazzoler 1990

Vazzoler F., *L'occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, a cura di Piero Donati, Genova 1990, pp. 31-46.

Vazzoler 1991-1994

Vazzoler F., «...Anche dagli scogli nascon pennelli...»: *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1655*, in «Studi di storia delle arti», n. 7, Genova 1991-1994, pp. 35-62.

Vazzoler 1992

Vazzoler F., *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in *La Letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*. Genova 1992, vol. I, pp. 217-316.

Viale Ferrero 1965

Viale Ferrero M., *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino 1965.

Volpi 2003

Volpi C., *Dall'Italia dei Principi all'Europa dei letterati. Note in margine alla trasformazione del museo gioviano di uomini illustri tra Cinquecento e Seicento*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Torino, 28-29 novembre 2001), a cura di A. Pontremoli, Firenze 2003, pp. 39-58.

Zandrino 1984

Zandrino B., *Il mondo alla rovescia. Saggi su Francesco Fulvio Frugoni*, Firenze 1984.

Zandrino 2003

Zandrino B., *Antitesi barocche*, Alessandria 2003.

Zennaro 1997

Zennaro T., *L'attività di Orazio de Ferrari per Onorato II, Principe di Monaco*, in *Genua Tempu fa*, Monaco 1997, pp. LI-XC.

Zennaro 2011

Zennaro T., *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua casa*, Soncino 2011.

APPENDICE

Criteria di trascrizione dei testi

Fatti salvi i testi derivanti da edizioni recenti (sempre citate), per le trascrizioni dai volumi originali si è scelto di mantenere sempre grafia e punteggiatura come appaiono nelle stampe seicentesche dei volumi e nelle edizioni consultate in originale, anche quando l'uso sia palesemente scorretto secondo la grammatica corrente o presenti variazioni ortografiche di minore o maggiore entità. Anche le maiuscole, pur utilizzate secondo il 'fantasioso' canone seicentesco, sono state mantenute in toto, per presentare l'eterogeneità del materiale letterario così come veniva proposto alla lettura coeva.

A) OMERO, *Odissea*, VIII, vv. 266-366 (c.ca VIII sec. a.C.)

Traduzione da: OMERO, *Odissea*, a cura di R. CALZECCHI ONESTI, Einaudi tascabili, Torino 1989

Ed ecco tentando le corde intonò un bel cantare
L'aedo: gli amori d'Ares e d'Afrodite bella corona,
quando la prima volta s'unirono nella casa d'Efesto
furtivi, e molti doni le diede e il letto disonorò
del sire Efesto; ma a lui fece la spia 270
il Sole, perché li vide abbracciati in amore.
E come Efesto udì la parola strazio del cuore,
andò alla fucina, nel cuore profondo meditando vendetta,
e sul sostegno pose la grande incudine e batteva catene
da non poter sciogliere o infrangere, perché restassero presi.
Poi com'ebbe finito la trappola, sdegnato contro Ares,
andò nella stanza, dov'era il suo letto,
e ai sostegni del letto attaccò le catene in cerchio, da tutte le parti,
e molte anche dall'alto, dal soffitto, pendevano,
sottili come fili di ragno, e nessuno avrebbe potuto vederle, 280
neppure dei numi beati: con grande astuzia eran fatte.
Quando tutta la trappola intorno al letto ebbe stesa,
finse d'andare a Lemno, rocca ben costruita,
che gli è carissima sopra tutte le terre.
Non da cieco spiava Ares dalle redini d'oro,
e come vide Efesto, l'inclito artefice, andarsene,
corse alla casa d'Efesto glorioso,
bramando l'amore di Citerea bella corona.
Lei, dalla casa del padre Cronide somma potenza
Tornata da poco, sedeva; egli entrò nella casa 290
e le prese la mano e disse parola, diceva:
"Qui cara, andiamo al letto e stendiamoci.
Non è più Efesto fra noi, ma forse a quest'ora
È già a Lemno, fra i Sintii dal rozzo linguaggio".
Così disse, e a lei sembrò caro stendersi.
E nella trappola entrati, si stesero; e intorno ricaddero
le ingegnose catene dell'abilissimo Efesto:

non potevan più muovere né alzare le membra,
 ma lo capirono solo quando non c'era più scampo.
 E fu loro addosso lo Zoppo glorioso, 300
 tornato subito indietro, prima di raggiungere Lemno,
 ché il Sole montava la guardia e gli fece la spia:
 e lui corse a casa, affitto nel cuore,
 e si fermò sotto il portico: l'ira lo dominava, selvaggia.
 Paurosamente gridò, e tutti i numi raggiunse:
 "Zeus padre, o voi altri, o dei beati sempre viventi,
 qui a veder cose vergognose e ridicole,
 come la figlia di Zeus, Afrodite, ma che son zoppo,
 disprezza sempre, ama Ares crudele, 310
 perché è bello e sano di gambe; e io invece
 son nato sciancato: e nessun altro ne ha colpa,
 tranne i due genitori: oh non m'avessero mai generato!
 Ma guardate dove fanno all'amore quei due,
 saliti sopra il mio letto... Scoppio di rabbia a vederli.
 Ora però non vorrebbero, penso, più neppure un minuto
 Giacere insieme, per molto che s'amino: sì, non vorranno
 Dormir più insieme, ma li terrà la catena, la trappola,
 finché tutti mi renda il padre i doni di nozze
 quanti ho dovuto pagarne per questa sposa senza pudore.
 Certo, ha una figlia bella, ma incontinente!" 320
 Diceva così, e i numi s'adunarono sulla soglia di bronzo;
 venne Poseidone che cinge la terra, venne il benefico
 Ermete; venne il sovrano preservatore Apollo;
 le dee, per pudore, rimasero nella sua casa ciascuna
 Stavano ritti nel portico i numi datori di beni,
 e inestinguibile riso scoppiò fra i numi beati
 a vedere la trappola dell'abilissimo Efesto.
 Così qualcuno guardando diceva a un altro vicino:
 "Non fruttan bene le mali azioni; il lento acchiappa il veloce.
 Come appunto ora Efesto, che è lento, acchiappò Ares, 330
 il più veloce fra i numi che hanno l'Olimpo,
 lui, lo zoppo, con l'arte sua; e pagherà l'adulterio!"
 Così dicevano queste cose fra loro.
 E il sire Apollo figlio di Zeus diceva a Ermete:
 "Ermete figlio di Zeus, messaggero, datore di beni,
 vorresti, premuto così sotto gagliarde catene,
 dormire in letto con l'aurea Afrodite?"
 E gli rispose il messaggero Argheifonte:
 "Potesse questo avvenire, sovrano lungisettante Apollo,
 catene tre volte più grosse, infinite, mi tenessero avvinto, 340
 e tutti veniste a vedermi, voi dei, e poi anche le dee:
 io dormirei volentieri con la dorata Afrodite!"
 Così diceva, e una risata scoppiò fra i numi immortali.
 Ma Poseidone non rise: continuamente pregava
 Efesto l'artefice illustre, di scigliere Ares,
 e a lui rivolto parole fugaci diceva:
 "Scioglilo: ti prometto che come vorrai
 ti pagherà tutto il giusto davanti ai numi immortali".

E gli rispose lo Zoppo glorioso.
 “No, Poseidone che cingi la terra, non chiedermi questo: 350
 misera garanzia garantir per i vili.
 Come potrei obbligarti davanti ai numi immortali,
 se Ares ci scappa, eludendo la catena e la pena?”
 E Poseidone che scuote la terra, diceva:
 “Efesto, se Ares, eludendo il dovuto,
 se la squaglia e ci sfugge, pagherò tutto io”.
 E allora rispose lo Zoppo glorioso:
 “Non si può e non sta bene opporsi al tuo detto”.
 Così dicendo la forza d’Efesto scioglieva la trappola:
 e i due, come furon liberi dalle catene, quantunque gagliarde, 360
 d’un balzo l’uno se ne andò subito in Tracia,
 e l’altra andò a Cipro, Afrodite ch’ama il sorriso,
 a Pafo, dov’ella ha un tempio e un altare odoroso;
 qui la lavarono le Cariti e l’unsero d’olio
 immortale, come s’ungono i numi sempre viventi,
 e le vestirono vesti amabili, meraviglia a vederle.

B) LUCIANO, *Dialoghi di dei*, XVII (II sec. d.C.)

LUCIANO, *Dialoghi di dei e di cortigiane*, traduzione di A. LAMI E F. MALTOMINI, Milano 2001.

XVII, Hermes e Apollo

Hermes: Però, Apollo! Che uno, zoppo lui stesso e che di mestiere fa l'operaio, si sia sposato le più belle, Carite e Afrodite!

Apollo: Un colpo di fortuna, Hermes. Semmai mi stupisco di questo: che quelle sopportino di starci insieme, soprattutto quando lo vedono grondante di sudore, chino sulla fornace, con tutta quella fuligine sul viso. Eppure uno così l'abbracciano, se lo baciano e ci dormono insieme.

Hermes: Ciò contraria anche me e mi fa geloso di Efesto. Tu, Apollo, hai un bel portare lunghi i capelli, un bel suonar la cetra e menar vanto della tua bellezza ed io del mio vigore e della lira. Poi, quando c'è da andare a letto, dormiremo soli.

Apollo: Io, poi, sono sfortunato in amore e specialmente con quei due che ho amato di più, Dafne e Giacinto. Lei mi sfugge e mi odia, al punto che ha preferito diventar di legno piuttosto che stare con me, e lui è stato ucciso dal disco. Ed ora, invece di loro, ho delle corone.

Hermes: Io una volta con Afrodite... ma non bisogna vantarsi.

Apollo: Lo so, e si dice che ti abbia generato Ermafrodito. Ma dimmi questo, se ne sai qualcosa: com'è che Afrodite non è gelosa di Carite né Carite di lei?

Hermes: Il fatto è, Apollo, che quella sta con lui a Lemno e Afrodite in cielo. E soprattutto, questa è presa di Ares e ne è innamorata, sicché poco le importa del nostro fabbro.

Apollo: E pensi che Efesto lo sappia?

Hermes: Lo sa. Ma che potrebbe fare vedendo che quello è un giovane prode e un guerriero? Così se ne sta quieto. Soltanto, minaccia di fabbricare per loro certe catene e di prenderli alla rete mentre sono a letto.

Apollo: Non lo sapevo, ma mi augurerei d'esservi preso io con lei.

XXI, Apollo e Hermes

Apollo: Perché ridi, Hermes?

Hermes: Perché, Apollo, è davvero ridicolo quel che ho visto.

Apollo: Raccontami dunque, così dopo potrò ridere anch'io.

Hermes: Afrodite è stata colta sul fatto con Ares e Efesto li ha presi insieme e incatenati.

Apollo: Come? Hai l'aria di chi sta per raccontare una storiella deliziosa.

Ermes: Da un pezzo doveva essere al corrente della cosa e faceva loro la posta e così, messe delle Catene invisibili tutt'intorno al letto, se ne andò a lavorare alla fucina. Più tardi entra Ares di nascosto, così almeno pensava, ma Elios lo scorge e lo dice a Efesto. Dopo che se ne andarono a letto ed erano all'opera e furono dentro la rete, ecco, le catene gli si intrecciano intorno e Efesto gli è sopra. Lei, che si trovava nuda, piena di vergogna, non sapeva come coprirsi. Quanto ad Ares, dapprima cercò di fuggire sperando di rompere le catene, poi, quando capì che non aveva scampo, si mise a supplicarlo.

Apollo: E allora? Efesto lo ha liberato?

Ermes: Non ancora. Anzi, chiama a raccolta gli dei e mostra loro la tresca. Quei due, nudi, a capo chino, incatenati, sono rossi di vergogna, e a me è parso uno spettacolo veramente delizioso: non mancava che di vederli all'opera!

Apollo: Ma il fabbro non ha ritegno, anche lui, a esibire l'offesa al suo matrimonio?

Ermes: Niente affatto, per Zeus! Gli sta sopra e li deride. Io però, se devo dire la verità, provavo invidia per Ares, che non solo ha sedotto la dea più bella, ma se ne stava anche incatenato con lei.

Apollo: Dunque accetteresti perfino di stare in catene per questo?

Ermes: E tu no, Apollo? Va' solo a dare un'occhiata e se poi non ti augurerai anche tu la stessa cosa, i miei complimenti!

C) GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, con le Annotazioni di M. Giuseppe Horologgi, Giunti, Venezia 1584, *liber* IV, stanze 154-167.

Fra i più lodati giovani del mondo,
Non fu allhor nel più accorto, ne 'l più bello,
Ne di parlar più dolce, e più facondo,
Ne ch' invitasse più gli occhi à vedello.
Il volto grato, angelico, e giocondo
Non dava indicio anchor del primo vello,
Ne saprei dir chi s'havesse più parte
Nel grato viso suo Venere, ò Marte.

Marte tanto v'havea, quanto il faceva
Virile, e vigoroso ne l'aspetto:
Le gratie havea da la Ciprigna Dea,
Che danno à gli occhi altrui maggior diletto;
Tanto, ch'ogni mortal, come il vedea,
Dicea non si trovar più grato obbietto;
E le donne il voleano tutte quante
Chi per consorte haver, chi per amante.

[...]

Di Venere la face è tanto ardente,
Che non solo i mortali in terra offese,
Ma i più sublimi Dei nel ciel sovente
Con le sue fiamme gravemente accese.
E 'l biondo illustre Dio, ch' à varia gente
Fà vario il clima, l'anno, il giorno, e 'l mese,
Più volte acceso dal suo vivo ardore,
Provò il dolce, e l'amar, che porge Amore.

Fra quante de lo Dio, l'auree cui chiome
Danno il giorno à mortali, arser giamai,
Una, c'hebbe, com' io Leucotoe nome,
Rendè più caldi i suoi cocenti rai:
E voglio hor raccontarvi, e dove, e come,
E d'ambi gl' infortunij, i pianti, e i guai,
Perche sdegnossi Venere, onde nacque
Che fece, che colei tanto li piacque.

Il primo fù, che l'adulterio scorse,
Che Venere fe già con Marte e il Sole.
Ne meraviglia è, s'ei primier s'accorse,
Poi che primo ogni cosa ei veder sole,
Di palesarlo, ò no, stà un pezzo in forse,
Poi seguane che può, scoprire il vole,
Non può soffrir, che sia, l'autor del giorno
Al fabro de gli Dei tal fatto scorno.

Senza punto indugiar trova Vulcano,
 E gli palesa il fallo de la moglie,
 E quei diventa in un momento insano,
 Tanto gran gelosia nel petto accoglie.
 Tosto al dotto martel porge la mano,
 Et ogni lima, ogn' istrumento toglie,
 Che per far uno ingegno gli bisogna,
 Per far, che sappia ogn'un la sua vergogna.

Fà, che con rame, e ferro un liquor bolle,
 Che forma una mistura à lui secreta,
 E tal rete ne fa sottile, e molle,
 Che più non si potria se fosse seta.
 À gli stami d'Aranne il pregio tolle,
 Ad ogni occhio il suo fil di veder vieta,
 Dove il Sol gli mostrò, corre, e la tende
 In guisa, ch'occhio alcun non la comprende.

Non vuol come un nel letto à poner vasse,
 Che la rete, che v'è, subito scocchi,
 Che prenderebbe quel, che pria v'entrasse,
 Ma vuol, ch'ad ambedue la sorte tocchi.
 E però un fil vi pon, che in parte stasse,
 Che forza è, se due son, che 'l fil si tocchi,
 Da poi s'asconde, e quindi non si parte,
 Che vede l'infedel consorte, e Marte.

Hor mentre ha in colmo il suo contento il tatto,
 Che di due corpi varij un sol ne forma,
 E fonde il respirar penoso, e ratto
 Quel sangue, che pur pria cangiò la forma,
 E 'l piacer rende l'huom sì stupefatto,
 Che travolge le luci, e par che dorma,
 In così dolce lotta il fil si tocca,
 E l'inganno, che v'è, subito scocca.

Nel sommo del gioire, e del diletto,
 L'uno, e l'altro improvviso al laccio è colto;
 E l'uno, e l'altra stà congiunto, e stretto,
 Mirabilmente in quella rete avvolto.
 Tien, ne mover si può petto con petto,
 S'affronta, e fermo stà volto con volto,
 Come ciascun, che s'ama in quello stato
 Nel suo maggior piacer tiensi abbracciato.

Lo sciocco fabro allhora aprì le porte,
 E gli Dei tutti à veder fe venire,
 Che riser sì, che la celeste corte
 Non hebbe per un tempo altro, che dire.
 E vi fu più d'un Dio giovane, e forte,
 Che de la ignuda Dea venne in desire,

Ne cureria (pur che le fosse in braccio)
D'esser colto da tutti in quell' impaccio.

Scoperto c' ha la sua vergogna, e l'arte
Quel Dio, ch'ad ogni suo passo s' inchina,
Mostra il nodo à Mercurio, e poi si parte,
E torna zoppicando à la fucina.
Non vuol trovarsi al dislegar di Marte,
Che non gli azzoppi il piè, che ben camina,
Ma se crede oltraggiarlo in Mongibello,
Proverà quanto pesa il suo martello.

À preghi d'ambidue Mercurio sciolse
Il ben disposto Dio, la bella Dea,
E gran piacer di lei toccando tolse,
Mentre la rete intorno le svolgea.
Ella vergogna havea, pur gli occhi volse,
Et al guardo, et al toccar, ch'egli facea,
S'accorse (e piacer n'hebbe) del desio,
Ch'era nato di lei ne l'altro Dio.

À l'intricato Dio par di star troppo,
Ma non à quel, che scioglie, tocca, e vede,
Et à pena fu sciolto il nobil groppo,
Che l'armigero Dio trovossi in piede.
Si gitta un manto intorno, e cerca il zoppo,
Che gli vuol dar la debita mercede,
Ma Giove con bel modo il fece accorto,
Che 'l marito di lei non havea torto.

Al nipote d'Atlante in quella festa
(Oltre al doppio piacer, che ne riporta)
Quel sì ben lavorato ingegno resta,
E tutto lieto al suo palazzo il porta.
La Dea si mette subito una vesta,
Et esce à capo chin fuor de la porta,
E ne fa (sì gran toscò l'avelena)
Al formator del dì portar la pena.

Restò sì vergognosa, e sconsolata
La colta in fallo di Vulcan consorte,
Che stè più di romita, e ritirata,
E non ardì di comparire in corte.
Si stà tutta confusa, e travagliata,
Poi che gli Dei patir non posson morte,
Ne sà, che mal può farsi al solar raggio,
Che la vendetta superi l'oltraggio.

D) GIOVANNI BATTISTA MARINO, *L'Adone*, con gli argomenti del Conte Fortunato Sanvitale e le Allegorie di Don Lorenzo Scoto, in Parigi presso Oliviero de Varennes, 1623.

Canto VII, *Le Delizie*

– Qual trastullo maggior (Ciprigna disse) 190
dar ne potresti infra quest'ozzi nostri,
che farne udir di lor quanto ne scrisse
spirto sì arguto in suoi giocosi inchiostri?
Qual cosa, che più grata or ne venisse,
esser potea del'opera che mostri?
Ma per meglio ascoltar ciò che tu leggi,
ti vogliam dirimpetto ai nostri seggi. –
Allor tra varia turba ascoltatrice 191
assiso incontro ai duo beati amanti,
d'oro fregiato l'orlo e la cornice
si pose Momo un bel volume avanti.
Le vergogne del cielo, il titol dice;
e diviso è il poema in molti canti,
ma fra molti un ne sceglie, indi le rime,
in questa guisa incominciando, esprime:
– Più volte ai dolci lor furti amorosi 192
ritornati eran già Venere e Marte,
credendo a tutti gli occhi esser ascosi,
tanta avean nel celarsi industria ed arte;
ma il Sol, che i raggi acuti e luminosi
manda per tutto e passa in ogni parte,
nela camera entrò che'n sé chiudea
lo dio più forte e la più bella dea.
Veggendogli d'amor rapire il frutto 193
seno a seno congiunti e labro a labro,
tosto a Vulcano a riferire il tutto
n'andò nel'antro affumigato e scabro.
Batter sentissi al caso indegno e brutto,
vie più grave e più duro il torto fabro
di quelch'egli adoprava in Mongibello,
su l'incudin del core altro martello.
Non fu già tanto il Sol col divin raggio 194
mosso per zelo a palesar quell'onte,
quanto per vendicar con tale oltraggio
la saetta ch'uccise il suo Fetonte,
che, quando al troppo ardito e poco saggio
garzon, ch'ei tanto amò, ferì la fronte,
non men ch'al figlio il corpo, al genitore
trafisse di pietà l'anima e'l core.
Poiché distintamente il modo e'l loco 195
del'alta ingiuria sua da Febo intese,
nel petto ardente delo dio del foco
foco di sdegno assai maggior s'accese.
Temprar nell'ira sua si seppe poco
colui che temprà ogni più saldo arnese.

- De' fulmini il maestro al'improvviso
fulminato restò da quell'avisò.
- Vassen là dove de' ciclopi ignudi 196
ala fucina il rozzo stuol travaglia.
Fa percosse sonar le curve incudi,
dà di piglio ala lima, ala tanaglia,
e ponsi a fabricar con lunghi studi
pieghevol rete di minuta maglia.
D'un infrangibil filo adamantino
la lavorò l'artefice divino.
- Di quel lavor la maestria fabrile 197
se sia diamante o fil mal s'argomenta.
Non men che forte egli l'ordì sottile,
la fè sì molle e dilicata e lenta
che di filar giamai stame simile
l'emula di Minerva indarno tenta
e, quantunque con man si tratti e tocchi,
invisibil la trama è quasi agli occhi.
- Con arte tale il magistero è fatto 198
ch'ancorch'entrino i duo tra que' ritegni,
purché non faccian sforzo inquanto al tatto,
non si discopriran gli occulti ingegni.
Ma se verran con impeto a quell'atto
che suol far cigolar dintorno i legni,
tosto che'l letto s'agita e scompiglia
la rete scocca e al talamo s'appiglia.
- Uscito poi dela spelonca nera 199
zoppicando sen corre a porla in opra.
Nela stanza l'acconcia in tal maniera
ch'impossibil sarà che si discopra.
Ne' sostegni di sotto ala lettiera,
nele travi del palco anco disopra,
per le cortine in giro ei la sospende
e tra le piume la dispiega e stende.
- Quand'egli ha ben le benconteste sete 200
disposte intorno in sì sagaci modi
che discernen alcun dele secrete
fila non può gl'insidiosi nodi,
lascia l'albergo e, dela tesa rete
dissimulando le nascoste frodi,
spia l'andar degli amanti e'l tempo aspetta
dela piacevol sua strana vendetta.
- Usò per affidargli astuzia e senno, 201
senza punto mostrar l'ira che l'arse.
Fè correr voce ch'ei partia per Lenno,
e'l grido ad arte per lo ciel ne sparse.
Udita la novella, al primo cenno
nel loco usato vennero a trovarse,
e per farlo di dio divenir bue,
nel dolce arringo entrarono ambidue.
- Sì tosto che la cuccia il peso grave 202

de' duo nudi campioni a premer viene,
 prima ch'ancor si sieno ala soave
 pugna amorosa apparecchiati bene,
 la machinata trappola la chiave
 volge che porge il moto ale catene,
 fà suo gioco l'ordigno e'n que' dilette
 rimangono i duo rei legati e stretti.
 L'ordito intrico in guisa tal si strinse 203
 e sì forte dintorno allor gl'involve
 che per scoter colui non sene scinse,
 per dibatter costei non sene sciolse.
 Or, poich'entrambo aviticchiati avinse
 e'n tal obbrobrio a suo voler gli colse,
 del'aguato in cui stava uscito il zoppo,
 prese la corda ov'atteneasi il groppo.
 Dela perfida rete il capo afferra, 204
 indi del chiuso albergo apre le porte,
 tira le coltre, il padiglion disserra,
 e convoca del ciel tutta la corte
 e, col re de' guerrieri entrata in guerra
 scoprendo lor la disleal consorte
 avinta di durissima catena,
 fa dele proprie infamie oscena scena.
 «Deh, venite a veder se più vedeste, 205
 (altamente gridava) opre mai tali.
 L'eroe divino, il capitan celeste,
 ditemi, è quegli là, divi immortali?
 l'impresè sue terribili son queste?
 questi i trofei superbi e trionfali?
 Ecco le palme gloriose e degne,
 le spoglie illustri e l'onorate insegne.
 Gran padre e tu che l'universo reggi, 206
 vienne a mirar la tua pudica prole.
 Così serba Imeneo le sacre leggi?
 tali ignominie il ciel permetter suole?
 E che fa dunque Astrea negli alti seggi,
 se punir i colpevoli non vole?
 Son cose tollerabili? son atti
 degni di deità scherzi sì fatti?
 Ama la figlia tua questo soldato 207
 sano, gagliardo e di giocondo aspetto,
 e perché va pomposo e ben ornato,
 di giacersi con lui prende diletto.
 Schiva il mio crin malculto e rabbuffato,
 del mio piè diseguale odia il difetto,
 l'arsiccio volto aborre e con disprezzo
 mi schernisce talor, s'io l'accarezzo.
 Se zoppo mi son io tal qual mi sono, 208
 Giove e Giunon, mi generaste voi;
 e generato forse agile e buono,
 perché dal ciel precipitarmi poi?

Se pur volevi, o gran rettor del tuono,
 sotto giogo perpetuo accoppiar noi,
 non dovevi così prima sconciarmi
 o non dovevi poi genero farmi.
 La colpa non è mia dunque se guasti 209
 del piede i nervi e le giunture ho rotte;
 se rozzo e senza pompe e senza fasti
 tinta ho la faccia di color di notte,
 tu sei che colaggiù mi confinasti
 abitor dele sicane grotte.
 Ma s'ancor quivi io ti ministro e servo,
 non meritai di trasformarmi in cervo.
 Deve per questo la mia bella moglie, 210
 bella ma poco onesta e poco fida,
 qualora a trarsi le sfrenate voglie
 cieco appetito la conduce e guida,
 punto ch'io metta il piè fuor dele soglie
 e da lei m'allontani e mi divida,
 puttanecciando dentro il proprio tetto,
 disonorare il marital mio letto?
 Deve per tuttociò negli altrui deschi 211
 cibo cercar la meretrice infame,
 dovunque il figlio a satollar l'adeschi
 del'ingorda libidine le brame?
 Io pur al par de' più robusti e freschi
 credo vivanda aver per la sua fame,
 ché dove un membro è difettoso e manca,
 altra parte supplisce intera e franca.
 Ma non so se'n tal gioco averrà mai 212
 ch'ella più mi tradisca e che m'offenda.
 Così, perfida e rea, così farai
 de' tuoi dolci trastulli amara emenda,
 finché la dote, ond'io stolto comprai
 le mie proprie vergogne, a me si renda.
 Poi per commun quiete il re superno
 vo' che faccia tra noi divorzio eterno.
 Or mirate, vi prego, alme divine, 213
 gli altrui congiunti ai vituperi miei,
 s'io fui ben cauto e s'io fui buono alfine
 uccellatore e pescator di dei.
 Dite s'anch'io so far prede e rapine,
 come l'empio figliuol sa di costei.
 Veggiasi chi di noi mastro più scaltro
 sia di reti e di lacci o l'uno o l'altro.
 So che lieve è la pena e che'l mio torto 214
 vie più palese in tal castigo appare;
 ma le corna ch'ascose in grembo porto
 vo' pormi in fronte manifeste e chiare,
 purch'io riceva almen questo conforto
 di far la festa publica e vulgare.
 Voglio la parte aver del piacer mio

- e, poiché ride ognun, ridere anch'io».
 Mentr'ei così dicea, tutti coloro 215
 ch'ala favola bella eran presenti
 il teatro del ciel facean sonoro
 con lieti fischi e con faceti accenti,
 e diceano, additandogli fra loro,
 di sì novo spettacolo ridenti:
 «Ve' come il tardo alfin giunse il veloce,
 ve' come fu dal vil domo il feroce».
 O quanti fur dei giovinetti, o quanti, 216
 ch'inaviditi di sì dolce oggetto,
 in rimirando i duo celesti amanti
 che staccar non potean petto da petto,
 vie più d'invidia assai tra' circostanti
 che di riso in quel punto ebber soggetto,
 e per partecipar di que' legami
 curato non avrian d'esser infami.
 Recato avriansi a gran ventura molti 217
 spettatori del caso e testimoni
 più volentieri allor, ch'esser disciolti,
 come lo dio guerrier farsi prigionieri.
 Restar tra nodi sì soavi involti
 voluto avrian, non ch'altri, i duo vecchioni,
 Titon dico e Saturno, i freddi cori
 accesi anch'essi d'amorosi ardori.
 Pallade e Cinzia, verginelle schive, 218
 tenner gran pezza in lor lo sguardo fiso,
 poi da cose sì sozze e sì lascive
 torser in là, tinte di scorno, il viso.
 Giunon, diva maggior del'altre dive,
 non senza un gentilissimo sorriso
 coprissi il ciglio con la man polita,
 ma giocava con l'occhio infra le dita.
 Vergognosetta d'un ludibrio tanto 219
 la dea d'amor, chi membri alabastrini
 non avea da coprir velo né manto
 tenea bassa la fronte e gli occhi chini.
 Intorno al corpo immacolato intanto
 sparsi i cancelli de' legami fini,
 craticolando le sembianze belle,
 diviso aveano un sole in molte stelle.
 Bravò lo dio del ferro e si contorse, 220
 quando il forte lacciuol prima annodollo,
 romper col suo valor credendo forse
 e stracciar que' viluppi ad un sol crollo,
 ma poiché prigioniero esser s'accorse,
 né poterne ritrar le braccia e'l collo,
 anch'ei, benché di rabbia enfiato e pieno,
 a pregar cominciò, come Sileno.
 Vulcan tien tuttavia la rete chiusa, 221
 né scioglie il nodo, né rallenta il laccio

ché l'infida moglier così delusa
vuol ch'ivi al drudo suo si resti in braccio.
Intercede ciascuno, ed ei ricusa
di liberargli dal noioso impaccio.
Pur del vecchio Nettun consente a' preghi
che la coppia impudica alfin si sleghi. 222
Dassi alo dio che nele piante ha l'ale
cura d'aprir quell'ingegnosa gabbia,
ed ei non intraprende ufficio tale
per cortesia, né per pietà che n'abbia,
ma perché del'adultera immortale,
che di vergogna e di dispetto arrabbia,
sciogliendo il nodo che l'avolge e chiude,
spera palpar le belle membra ignude. 223
Oltre che d'acquistarsi ei fa disegno
l'arredo indissolubile e tenace,
dico la rete che con tanto ingegno
fu già d'Etna tessuta ala fornace,
solo per poter poi con quel ritegno
prender per l'aria Cloride fugace,
Cloride bella, che volando suole
precorrere l'alba alo spuntar del sole. 224
Scatenato il campion con la diletta,
l'una piangea de' vergognosi inganni,
minacciò l'altro con crudel vendetta
di ristorar d'un tant'affronto i danni.
Sorsero alfin confusi e per la fretta
insieme si scambiar l'armi co' panni:
questi il vago vesti, quelle l'amica,
Marte la gonna e Vener la lorica. – 225

E) ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno divise in otto giornate, in questa nuova impressione variate e corrette*. All'illustrissimo signore il Sig. Marino Giorgi, nobile veneto Abbate della SS. Trinità di Verona e di Sesto, in Bologna per Giacomo Monti, 1637.

pp. 193-208

Viemmi comandato, che io descriva, e discorra di quel quadro in cui il nostro Sarzana hà dipinto l'Adulterio di Marte, e di Venere. Questa volta temo, che peccherò più tosto, che non ubbidire. Perciochè se vi descrivo questa pittura non qual'ella è, vengo anche io ad adulterare; ma se la ritraggo vivamente à puntino, vengo à mostrare d'haver havuto occhi troppo ghiotti, e fantasia troppo tenace de gli adulterij. Se ben dall'altra parte, se quest'adulterio hà fatto glorioso il pittor, che l'ha fatto, non deè haver fatto peccatore il riguardante, che ne hà stupito. Non può esser libidine, dov'è stupore, volendo quella tutti alla carne, questo tutti dalla carne ritirare gli spiriti, e poi, se è vero, che si pecchi desiderando, e che gl'Iddij veggano i desiderij, come harei osato desiderar una Venere alla presenza di una Marte, che n'è così feroce possessitore, alla presenza di un Vulcano, che n'è così geloso vendicatore? Dunque io confido di haverla ritratta senza errore di volontà, non già di haverla à descrivere senza error d'intelletto. Et onde trarrò io inchiostri sì candidi, che vagliano à delinearvi una Venere ignuda? Dirò ch'ella era una massa di neve tempestata da una primavera di rose? Ma come potrebbe esser moglie e madre à gl'Iddij del fuoco? Dirò che ella era un alabastro purissimo? Ma come sarebbe tenera doppiamente, e per la fragilità della natura, e per la sublimità del pennello? Mirate frà che angustie io mi trovo. Per isforzo, che io faccia, so, che stile, qual'è il mio non avvezzo à delitie, non potrà descriver'una Venere, se non così malamente, ch'ella se ne vergogni. Orsù in ciò almeno la mia sarà pur simile à quella del quadro, percioche pur ella colà si vergogna.

Oh Dio, se la vedeste già scoperta à tutto il Cielo sorta à sedere sù la sponda del letto, porgendo à Mercurio suo liberatore quel piede, che solo ancora rimaneasi inviluppato nella rete sottilissima, e tenacissima. Teneva ella china la faccia, che io direi superba dell'adulterio, mentre vestiva di porpora, se questa porpora non fosse insanguinata da un'intensa vergogna, la quale quanto più testificava contro di lei, dimostrandola rea, tanto più avocava per lei dipingendola bella. I capelli diluviavano con aurei precipitij, per celarle su le guance le vermiglie accusa della coscienza.

Abbassava gli occhi tutta tremante, e tormentandogli con una indicibile confusione, pareva fatta loro nemica, come simili al Sole cotanto odiato. Tutta in se rannicchiata rimirava solo se stessa, quasi che quei sguardi, ch'ella diffondeva copiosi sopra se tutta, dovesser come raggi render ogni suo membro abbagliatore dei riguardanti.

Ma chi può comprendere i fini di una femina, e di una Venere? Forse quella, che pareva vergogna, era sfacciataggine; forse quello, che sembrava pentimento di haver peccato, era gelosia di non haver pregiudicato gl'incentivi al peccare. Desiderava d'impetrar perdono dell'adulterio, rendendo ne' circostanti adultera la volontà, e pensava, che non potrebbe non essere favorevole ad un delitto quel Giudice, che desiderasse commetterlo. E ben' incominciava à presagir buon'esito à tai disegni, mentre s'accorgeva nel guardare così sott'occhio, che Mercurio, slegandola, era rimasto suo prigioniero.

A lui, come à messaggero, fù da Giove imposto di darle la libertà. Giurerò ben'io, ch'egli in correr dal Cielo ad adempir questa carica, non arrestò il volo sù l'Atlante per riposarsi. S'affrettò con ragione, e come gentile, trattandosi di liberare una Dama, e come interessato, trattandosi di liberar una madre di Cupido, col quale egli hà simpatia così grande, per la somiglianza dell'esser alato, e dell'esser ladro. Fù adunque fulmine finchè volò; fù fulminato come ristette. Come ristette à piedi di quella Venere, che anco adultera meritava, che le si stesse à piedi. Havea velocemente sviluppato Marte del tutto, mal soffrendo la presenza dell'invidiato rivale, & havendo sprigionata non meno la bellissima Dea nelle membra restanti, solamente in distralciarle un piede si dimorava. Con saggio aviso iva lento in discioglierle quella parte, che sola con la fuga gli potea rapire caro spettacolo. Andava volentieri maneggiando quel piede, per veder se gli riuscisse, trescando intorno al fondamento, far cadersi in seno la fabbrica. Ch'egli simulando un'ostinata contumacia ne' nodi si fosse inchinato molte volte ad imprimer baci nel piede, sotto colore di voler' imprimer' i denti ne' lacci per allentarli, il pittore, se non lo esprime, il suppone.

Ed à quale amatore sieno suggerite mai scaltritezze, se non sovrano à un Mercurio? La guardava sospirando con un sembiante ambigualmente pietoso; perciocchè non sai, se la compassione, di cui era sparso, fosse quella, ch'egli haveva à lei, ò ch'ei chiedeva à se. Harebbe domandato mercede con la favella; ma l'artefice giudizioso, ch'el conosceva amante, gli haveva trasferita la lingua ne gli occhi. Ciprigna pur durava à guardare nel suolo, & in questa guisa ancora le fiamme, che le scaturivano fuor dalle ciglia, operavan maggior violenza, s'è ver, ch'il fuoco più sospinto à terra sia più violento. Nol salvò l'esser' Ambasciadore dal portar pena; ben segliele portare dolcissima l'esser amante. Godeva in mezzo di sue vergogne la scaltra di quegl'interrotti sospiri, di que' sguardi effigiati vivamente dal cuore, di que' detti morti su la sommità delle labra. Quasi cominciava ad apprezzare quel vituperio, che le partoriva gli adoratori. Non le potea sembrar avversa una fortuna, dalla quale gli amici le s'accrescevano. Argomentava trà se di esser Dea della Bellezza, non dell'Honore, perciò non poter'ella biasimarsi dell'altrui giurisdizione, mentre ne faceva acquisti la sua. Curi ogn'un suo Reame. Chi biasima un Capitano, che convinca male in Filosofia, quando ei vinca bene nella battaglia? Questo è suo mestiere, non quello. Insomma la bella adultera si pareva à bastanza protetta da sue ragioni, e quando queste pure non arrivassero, alla fine si tenea sicura, cò l'haver in suo favore il Nume sagacissimo dell'eloquenza.

Oh come mal pativa il Messaggiere la dilazione delle vivamente immaginate dolcezze! Con che sdegno riguardava que' cent'occhi, che l'osservavano! Con che invidia gli risovveniva quel tempo, quando pur cent'altri ben desti, chiuse in profondo sonno con la cima sola della bacchetta. Ma vano fora stato lo sperar successo eguale con quegl'Iddij, che nella sommità del quadro d'Argo assai più vegghianti erano testimoni di ciò, di che bramavano di esser rei. Più non eran pianeti erranti col corso, ma stelle fisse con gli occhi, benchè col desiderio fosser stelle cadenti. Dubiterei s'eran Dei, poiché tanto contro voglia stavan in Cielo. Credo, che si dolessero del pittore, il quale havendo ottenuto da loro l'avvicinarsi cotanto alla Divinità, gli avesse poi costituiti ingratamente così lontani. Non lasciavan d'occhio Mercurio, non so se invidiosi, ch'egli disciogliendola sì lentamente, troppo godesse; ò timorosi, ch'egli la rubbasse, sovvenendo loro quale fosse il furto da lui verso d'Apollo di già commesso. Risplendeva questi sì chiaro, che al sicuro dal Sarzana fù dipinto per l'ultima figura del quadro; perciocchè malamente poscia habrebbe dipinto l'altre, se si fosse prima abbarbagliato col suo proprio pennello. Risplendeva più dell'usato, per autenticare la sua testimonianza, sapendo, che luce, e verità sono cose non differenti. Non hebber da lui per alcun tempo i Pianeti lume più gradito di quel d'allhora: era egli stato il palesatore de' dilette, che non mai meglio fur chiamati Veneri. Et à chi tocca il fare la spia, se non à chi può dar lume, se non à chi è tutt'occhio e tutto lingue? Tanto più dove si tratta di far danno à gli Amanti fortemente odiati dal Sole; è siasi, perch'ei da loro non riceve ossequij, come quei, che son ciechi, è siasi perché il maligno non può soffrire, che fruisca di quelle gioie, delle quali, come proprie della notte, e della segretezza, non è capace chi v'è sempre di giorno, e chi sempre discopre.

Io avviso, che Volcano dalla commodità continua della fucina, e dal fuoco messo in desio di diventare Alchimista, pregasse il Sole, per la simpatia, ch'hanno insieme, ad insegnarli di formar l'oro, e'l Sole per compiacerlo, gli dimostrasse, non vi esser mezzo più potente per far dell'oro, quanto il mostrar à gli Dei di haver donna per bellezza sì sovrana, sì arrendevole per cortesia. E veramente, come si sarebbe mal trattenuto Giove dal non piovèr di presente in un liquefatto tesoro, se non gli fosse paruto pur troppo scorno, che il Giudice supremo di quel delitto, non corrotto per prezzo, ma si fosse corrotto in prezzo? Oltre che harebbe potuto temere, tramutandosi in oro, di non esser aggradito da quella Venere, ch'era apparsa tanto innamorata del Dio del ferro. Oh con che furia questo Dio già liberato balzava fuor del letto vago d'ire à romper quelle corna, c'haveva fatte? Quali vampe gli scoppiavan da gli occhi? Quanto nerboruto de' muscoli, quanto quadrato nella corporatura, quanto procelloso nel crine, quanto gonfio nelle vene, sanguinoso nel colorito, anelante nel petto, incomposto nel moto, agitato, infocato, arrabbiato, inviperito, pareva ivi tutt'intiera haver chiamata una Libia; pareva uscire dalle braccia non di una Venere, ma di un'infernale Proserpina?

Che pensaste quando il dipingeste, o Sarzana? Che esserciti, che tumulti, che battaglie, che stragi campeggiaronvi nel pensiero? Con quai carmi costringeste su la punta di quel pennello ombre così terribili? Come hebbe forza di resister' il vostro cuore à terrori della vostra fantasia? Come haveste mano così aggiustata, se l'haveste così furiosa? Come sì crudo, se'l faceste sì morbido? Son glorie vostre il sa-

per formare ciò, che noi non sappiamo intendere, & a noi non è vergogna essendo huomini, il non saper come si formino gli Dei. Insuperbisca pure la vostra destra. Stia sicura dalle Zanne d'Invidia. Chi ardirà morder la produttrice di un tanto forte? Mirino, mirino il vostro Marte vostri competitori, e restino se ponno non atterriti. Ben mi sa stravagante, ch'ei si morda il dito verso Vulcano. Che sacrilegio è questo, o feroce? Non ti vergogni, che s'habbia à gloriare la rabbia di mischiare sù le tue membra i suoi caratteri co' succhi di Citerea? Potrò veder, che si stacchi pur testè da inzuccherarsi in quella lattea calma un labro sparso di tanto fiele? Forse incidi nel tuo dito quasi in marmo l'offesa, ch'hai ricevuta, onde la vendetta non ne sia mai obliata dalla tua destra? Io ti darei ragione, se il buon Zoppo ti avesse offeso; ma ti ha honorato.

Gloria grande è l'haverti fatto conoscer possessore di tanto bene. Gran be [ne]ficio convocar tutto il Cielo ad assister à concetti del tuo congiungimento con gl'influssi più festosi, ch'egli habbia. Assicurati, ch'egli t'hà strigato intrigandoti. Se tu ridicevi i tuoi dilette, offendevi tua donna; se tacevi, offendevi te stesso. Non nobilita un tesoro sepolto. Le dolcezze amorose sono come i parti dell'Orsa, hanno la lor perfettion dalla lingua. Quando anche fossi stato il palesatore tu stesso, non eri così facilmente creduto, sapendosi esser soliti i Soldati di millantare, mira dunque grandi oblighi mentre sostituendosi gli occhi altrui in luogo di tue parole, trovan fede i tuoi dilette, senza che la manchi il tuo debito. Ne darti à credere, che sia vergogna ad un Soldato l'essere amante. È una militia l'amore. Le sentinelle, grli stratagemi, gli ardimenti, gli assedij, gli assalti sono pari ad entrambi. E se forse ti sembra, che siano sol'arti del Soldato quelle, che uccidon gli huomini; perloche gli si disdican quelle, che fanno nascerli, pensa che ben s'accoppia nello stesso agricoltore il seminare col segar delle biade. Frena dunque il furore, ne Leone magnanimo perda sdegni sì nobili in un Cervo sì fuggitivo.

Fuggiva, Signori, in una lontananza del quadro il nostro buon Vulcano, il nostro buon Cacciatore, che per insegna delle fiere prese alla rete portava due corna immense. Fuggiva rivolto al Cielo, lasciando in forse, s'egli chiedesse à gli Dei guidernone, ò vendetta. Io per me non credo, ch'ei chiedesse vendetta; perciocche non era sì leggiere di capo, ne così pazzo, che facesse ei stesso conoscer l'adulterio sì innocente per lo candore, se il bramasse dannato, sì attrativo per la bellezza, se il volesse punito. E chi sa che non alzasse il capo verso gl'Iddij, quasi gloriandosi, per haver' una consorte di tanto pregio, di poter cozzare con tutti loro?

Pretendeva ciò Cupido altresì, il quale à questo effetto s'alzava con due dita sulla fronte coppia di corna, mentre in atto di schernire correa dietro à Vulcano. Egli non le haveva però poste à quel buon Zoppo fuorchè nel seno; ma voleva insegnar quanto fosse mal'herba quella, che in un momento surge à lussureggiar nel seno fin sopra il capo, massime se la coltiva la gelosia. Il Pittore non gli havea caricato il fianco con la faretra, ne co' dardi la mano, ne l'havea armato di face; onde dunque ravvisavasi ch'ei fosse Amore? Da questo; che innamorava. Guardatevi, o Sarzana, da gli sdegni di Psiche, se le havete dato tanti rivali, quanti Spettatori di quel Fanciullo. Ne pensiate di sottrarvi al pericolo col giurare, che il vostro è finto, che mentirete. E' l vero onde nasce, fuori che da bellezza? E dov'è maggior bellezza, che in questo quadro, c'hà proportioni di parti così aggiustate, armonia di colori così soave? Felice voi, se stà in man vostra far l'Amore, ò non farlo, più felice, se farlo senza face, e senz'armi; felicissimo, se far l'amore in guisa ch'egli faccia ad altri le corna. E ben sarebbe egli uno specchio d'ingratitude, se tutte à voi non derivasse le sue dolcezze quegli, à cui, sendo cieco, porgeste una mano così dotta, così fedele, in tempo ch'ei bazzicava dove stavan tese da un Vulcano trappole sì inevitabili. Oh felici amatori, se l'amor, che vive in petto alle vostre Donne, fosse così stabile, come questo, che spira su le tele del maraviglioso Sarzana.

Eccovi Signori da me scorsa quella pittura. Che vorreste di più? Che io lodassi il pittore? Perciò scorsi quella pittura. Ella è tale à conchiuderla, che vedendola il Mondo, non saprà decidere, se il Sarzana debba esser'eterno; perché egli hà fatto gli Dei, ò se gli Dei debbano esser'eterni; perché gli hà fatti il Sarzana. Grande obbligo confessò ciascuno essere quello del Pittore verso Virginio; posciach'egli mostrò di haver per tanto vive le figure della sua tela, che di loro potesse dirsi ciò, che in più cose solo al figurato si conveniva.

F) LUCA ASSARINO, *Diverse lettere e componimenti*. All'Illustrissimo Sig. Conte Giacomo Sacrati, in Ferrara per Giuseppe Giron, 1639.

pp. 81- 90

All'Illustrissimo Sig. Nicolò Maria Lomellino

37

Potrebbe à meno V. S. Illustrissima Sig. Nicolò Maria di forzarmi à scriver d'un quadro, i cui colori bench muti, hanno tanta facondia per persuadere, che superano di gran vantaggio i colori Rettorici. Ma io non mi maraviglio, ch'ella brami di sapere, come sia riuscito in un adulterio quel Sarzana, che non hà giammai adulate le tele. E vaglia à dire il vero, la sua curiosità non è punto biasimevole, però vorrei ch'ella fusse sodisfatta da una penna avezza à stillar maraviglie, come quella del Sig. Anton Giulio mio Signore. Giurole da Servitor, ch'io le sono, che tutti quegl'Ingegneri, che si fideranno di dar piacere intorno questo quadro rimarranno involupati in quella rete, ch'è avezza à prender anco li Dei. E che tutti i giudicij, che nasceranno da quest'adulterio, siano pur belli à loro voglia, saranno sempre bastardi. V. Sig. Illustrissima vuole, ch'io precipiti col significarle ciò, che ne sento; ed io, per darle à vedere quanto l'osservo, non ricuso quel precipitio, c'hà per fine l'ubbidienza dovutale.

Entrato nel salotto del Sig. Agabito Centurione trà gli altri pennelleggiati stupori, ch'io vi scorsi, mi s'offerse à prima vista Venere, e Marte in un letto, così veri, e così vivi, ch'io hebbi ad esclamar contro il Pittore, ch'era vergogna, che gli haveesse fatti nudi. Ma la mia esclamazione fù interrotta dal vedere che da una parte del quadro i Dei stavano ridendo. Dove gli Dei ridono è pazzia, che gli huomini non applaudino. Io stava non di meno in forse, che ciò fusse, ò verità, ò finzione. Ma viddi, che Vulcano, volgendo le spalle sulla porta della camera, confessava, che quest'adulterio era stato tanto vero, ch'egli non haveva cuore di mirare un'altra volta i suoi vituperij. Volto il meschino verso i Dei col martello in mano, ò giurava di castigar quel Pittore, c'haveva ardito cotanto, ò affermava, che la castità di sua moglie non potea stare à botta di martello. Davami fastidio, ch'egli mostrasse d'ire in cerca del Sarzana; ma mi venne in mente, che caminando quegli à gran passi verso la Gloria, non v'era dubbio, che un zoppo l'arrivasse.

Voltaimi poscia à mirar le altre parti del quadro, e certamente sarei rimasto abbagliato da' raggi di quel Sole, ch'io scorgeva, se il Sole non fusse stato in un canto. Ma perché il Sole in un canto? Perché in effetto chi havea accusato Marte ben dovea star nascosto in un canto. O pure, perché sendo il cantone un confine del Quadro, egli procurava quanto prima d'uscir da que' confini, ove si trovava un suo così potente nemico. Sferzava il lucido Pianeta i Cavalli alla fuga, non tanto à parer mio, perch'egli haveesse paura di Marte, quanto, perche sendo il Quadro tutto pieno di lumi, s'ei colla sua partenza non haveesse dato luogo all'ombre sarebbe rimasto cagionevole.

In tanto il fiero Dio morsicciandosi il dito stava in sembiante così horribile, che nessuno havrebbe osato rimirarlo, se non fusse stato nudo. Io vi confesso ò Signore la pura verità; ei mi mirava così fisso, ch'io stetti molte volte in forse, ò di fuggire, ò di dar di mano à quell'armi, che vedeva in terra, per ripararmi alla meglio. Non era da confidarsi in vedere, c'havend'egli gettate l'armi per terra si confessasse vinto da una Donna. La sua rabbia era in tanto eccesso che non si vergognava di adoperare i denti anche contro se medesimo. Odiava tanto quell'indice, che l'avea mostrato à i Dei, che si morsicciava il suo dito, solo perche havea sembianza con quello. Con tutto ciò io non mi maraviglio, che un Dio così bravo, e così forte, adoprasse in questo caso i denti: l'haver praticato un poco con una Donna, havea potuto effeminarlo tanto, ch'egli havea di già apresi i costumi femminili. Io hebbi mille volte à maledire lo spavento, che da tutte le membra quel feroce rifondea, perché sturbava non poco il beararmi in quelle bellezze di Venere, c'haveano potuto anco beatificare un Dio. Stavasi ella in atto così vergognosa, che non sapendo come meglio coprirsi da gli occhi de' riguardanti, cercava ranichiandosi di coprirsi con se medesima. Pareale, che'l letto istesso colla bianchezza de' lini, le rimproverasse la macchiata candidezza della sua fede, e che col lasciar, che la coperta rossa cascasse in terra, l'arguisse, come mai ella havea po-

tuto nel procinto del fallo lasciarsi cadere la vergogna a' piedi? Ma che meraviglia, che fusse rossa quella Venere, che vedeva abbandonati i suoi delitti alla lingua del Dio Dicitore? Questi tutto estratto co' gli occhi al volto della bellissima rea, era così fuor di se stesso, ch'essendo impiegato in discioglierla dalla rete, non la scioglieva solo con una mano. Con l'altra iva lascivetto furtivamente toccando la morbidezza di quelle carni, che poste in bilancia al contrapeso di due Dee, erano state giudicate più raguardevoli, e più care. Ei non si può negare, che non fusse gran villania il pagarsi al prezzo di lascivi tocamenti quel beneficio, che sciogliendo egli faceva: onde forse accortamente il nostro erudito Pittore per darci ad intendere questo segreto mistero, fece comparir Mercurio in habito da villano. Egli colla destra scioglieva, colla sinistra toccava, perché in fatti non è dovuto alla sinistra altro, ch'errori; alla destra altro che beneficij. Ma non scioglieva in maniera, che la confusa Dea non tenesse ancora un piede intricato nella rete. Temeva l'accorto messaggiero (ancor ch'egli avesse l'ali a' piedi) che questa bellezza gli fuggisse: perche sapea benissimo, che nessuna cosa fugge più ratto della bellezza. Se Cupido si fusse accorto di quest'inganni se ne sarebbe forse vendicato, ancorche si vedesse senz'armi. Ma egli volgendo il tergo à Mercurio, era intento a mirar Vulcano, che stava parlando co' Dei. Ma perche dic'io Cupido? Un fanciullo nudo senz'armi, e senza benda si dee chiamar Cupido? Almeno s'io l'havessi potuto vedere in ciera, non sarebbe stato gran cosa, ch'io l'havessi conosciuto; perche già ne' tempi andati militai sotto el sue bandiere. Ma sa V. S. Illustrissima per qual cagione io conobbi, ch'egli era Amore? Perche faceva le corna. Il cattivello alzata la manca al capo, faceva le corna colle dita verso il Padre, e con l'altra il deridea. Povero Vulcano, ei potea ben dire, che le disgratie non vengon mai sole. Non bastava alla sua infelicità haverlo infamato per man di Marte, se anche nol disonorava per quelle d'Amore? E qual miseria poteva esser maggior di quella, che l'Havea ridotto ad esser gioco de' fanciulli? Era questo puttino così vivacemente espresso, ch'io m'accorsi, che non poteva esser se non vivo, mentre schernendo il Padre, si maravigliava, ch'un buon vecchio fusse così poco prudente, che potendo celare i suoi disonori, gli discoprisse à tutto il Mondo.

Queste ò Sig. Nicolò Maria sono tutte quelle attioni, che si contengono nel quadro. Attioni così Naturalmente effigiate, ch'io mi do fermamente à credere, che se le favole hanno giammai pregato Giove, che le faccia diventar Verità, questa di Venere, e di Marte habbi ottenuta la gratia. Io non vuò più dire, che gli occhi siano testimoni del vero. Un pennello del nostro Sarzana può farli travedere in maniera, ch'essi stimino l'ombre per corpi reali. Da ch'io hò veduto questo quadro, hò giurato di creder verissima l'Istoria del velo di Parrasio, e dell'uve di Zeusì. Ma chi non sa, che il Sarzana à guisa d'un coloreggiante Alchimista, hà finalmente trovata à giorni nostri la quinta essenza della Pittura? Egli è già un pezzo, ch'ei macina i suoi colori sulla pietra dell'Eternità. E che d'altra temprà non forma l'imprimitura alle sue tele, che di quella, che mantiene incorruttibili i Cieli. Grachi pure chi vuole. E sentenza d'huomini assennati, che perch'egli è arrivato à far troppo bene, corre gran rischio d'esser nella republica de' Pittori, condannato alla pena dell'Ostracismo. Hor eccolo ò mio Signore quanto io posso dire intorno questo quadro, solo v'aggiungo, che s'egli fusse mio, non mi fiderei in conto alcuno di tenerlo in casa, perche mi farebbe ò impazzire, ò innamorare.

Bacio à V. Sig. Illustrissima con ogni affetto le mani.

G) GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, con le Annotazioni di M. Giuseppe Horologgi, Giunti, Venezia 1584, *liber* IV, stanze 216-231.

Latona muta in rane i contadini di Licia.

Patrio non è di questi monti Dio
Quel de l'altar si riccamente adorno,
Quel marmo è di colei, che partorio
À la notte la Luna, il Sole al giorno.
E quando di sapere habbi desio,
Perche non gli trovar miglior soggiorno,
E perche il fabricaro in quel pantano,
Con un miracol suo te 'l farò piano.

Come seppe Giunon, che l'alma Dea,
À cui l'altar fu in quello stagno eretto,
Del suo marito grave il seno havea,
E che 'l tempo del parto era perfetto,
La terra larga, e pia fe avara, e rea,
Ne volle, ch' à la Dea desse ricetta:
Pur l'accettò l'Ortigia, et hebbe quivi
La palma fra le palme, e fra gli olivi.

Poi c'ebbe scarco il sen del nobil pondo,
Contra la sorte sua cruda, e maligna,
E dato i due più chiari lumi al mondo
Contra il geloso cor de la matrigna,
Giunon volendo pur mandarla in fondo,
La discacciò da l' isola benigna,
E fuggì ne la Licia con l' impaccio
De i due, che fatti havea fanciulli in braccio.

L'ardor del mezzogiorno, e'l lungo corso,
E 'l latte, che i fanciulli havean succiato,
L' havean di tant' humor privato il dorso,
E di si ingorda sete arso il palato,
Che corse à quel pantan per darvi un sorso,
E già il viso, e 'l ginocchio havea piegato,
Ma quando pensò far la bocca molle,
Vi fu chi se l'oppose, e che non volle.

Quivi eran molti rustici per corre
Di giunchi, e salci da legar vincigli,
Hor come veggon, ch' à lo stagno corre
Per ber la bella donna, c' hà i due figli,
Cominciar gli occhi ingordamente à porre
In quei vaghi color bianchi, e vermigli,
E vedendola sola un desir cieco
Gli prese, e gli dispose à l'atto bieco.

E di consiglio poveri, e d'ardire,
 Vedendo à lei d' humor la bocca priva,
 Pensar lo stagno à lei vetare, e dire
 Di non lasciarla ber ne la lor riva,
 Se pria non promettea di consentire
 À la lor voglia obbrobriosa, e schiva.
 Tanto, che le vetar le publich' acque,
 Ma la richiesta in mezzo il dir si tacque.

Comincian bene à dir, tu non berai,
 Se non, ma 'l resto poi dar fuor non sanno,
 Che i sopr'humani in lei veduti rai
 Nel mezzo del parlar tacer gli fanno.
 Deh movavi pietà diss'ella homai,
 Se non di me, de i due, che in sen mi stanno,
 Che s'avien, che le membra io non conforti,
 Mancando il latte à me, resteran morti.

Come comuni son l'aura, e la luce,
 Così pubbliche son l'acque, e le sponde.
 Il Sol per tutti egual nel ciel riluce,
 L'aura ad ogni mortal del par risponde.
 Tal, ch'ingiusto è il desio che vi conduce
 À dinegar à me le ripe, e l'onde.
 E quando à ber nel vostro lago io venni,
 Corsi al publico dono, e non l'ottenni.

Pur se bene è comune il lago, e 'l fiume,
 Supplico à voi, come se fosse vostro,
 Che con cortese, e liberal costume
 Vogliate compiacere al prego nostro.
 Non fate, che l'ardor più mi consume
 L'humor, che mantien vivo il carnal chiostro.
 Che se punto il mio prego il cor vi move,
 Ambrosia, e nettar non invidio à Giove.

Beneficio sarà, tal vo' chiamarlo,
 S'io nel vostro pantan spengo la sete,
 E forse potrò un dì remunerarlo
 Talmente, che di me vi loderete.
 Vedete ben, ch'à gran fatica io parlo
 Queste poche parole afflitte, e chete,
 Si le canne arse, e si lo spirto hò lasso,
 Ch'aprir non ponno al debil suono il passo.

Per voi conoscerò d'haver salvata
 L'alma, che più spirar non può nel petto,
 Perché la vita mia stà incarcerata
 Ne l'acqua, che da voi propinqua aspetto.
 Ne solo à me la vita havrete data,
 Ma à questi due, c'han dal mio seno il letto,

E se punto d'amor nel cor v'alloggia,
Tre vite salverà con poca pioggia.

Chi mosso non havrian le dolci note,
Che d'ogni affetto havean l'aria cospersa?
Ma l'impudente stuol mancar non puote
De la natura sua cruda, e perversa.
Quanto più preghi il rustico, più scuote
L'orecchie, e più s'opponne, e s'attraversa.
Quel, ch'egli vuol da se, respinge, e scaccia,
Ne sà quel, che si voglia, ò perche 'l faccia.

Prega ella, et ei se ben conosce, e vede,
Che manca de 'l devero se non consente,
Perche da pria no'l volle far, si crede,
Che ne vada l'honor, s'egli si pente.
Anzi quanto la Dea più prega, e chiede,
Più diventa superbo, et insolente,
Ne gli basta negando esser selvaggio,
Che viene à le minacce, et à l'oltraggio.

Dopo l'ingiurie l'odiosa razza
Salta per tutto 'l lago, e turba l'onde,
E con piedi, e con man le rompe, e guazza,
E di mille sporcitie le confonde.
Tosto la Dea la turba infame, e pazza
Sott'altra scorza infuriata asconde.
Che quel nov'atto tanto le dispiacque,
Che le fe prolungar la sete, e l'acque.

Et alzando la man, come potea,
Impedita dal sen, che i figli porta,
Disse, à quest'unione malvagia, e rea
Perpetua stanza sia quest'acqua morta.
Già tutto ottien quel, che desia la Dea,
E già l'humana effigie si trasporta
In un folle animal picciolo, e strano,
Amico de lo stagno, e del pantano,

Quanto più acquista il pesce, più l'huom perde,
E più picciol divien, fuor, che la bocca,
La schena punteggiata è tutta verde,
La pancia è del color, che 'l verno fiocca:
Non si trasforma il collo, ma si sperde
Tanto, che il novo tergo il capo tocca.
E anchor s'alcun v'è à ber, la sciocca turba
Salta nel morto stagno, e 'l mesce, e turba.

Hor l'animal sott'acqua si nasconde,
Hor gode sopra il ciel la testa sola,
Hor col nuoto, hor col salto ei scorre l'onde.

E se ben l'impudente è senza gola,
Ó sia sott'acqua, ò sù l' herbose sponde,
Dà fuor l'ingiuriosa sua parola,
E d'ogni intorno assorda il cielo, e 'l lido
Co'l suo pien di bestemmie, e roco grido.

H) Francesco Fulvio Frugoni, *L'Epulone. Opera melodrammatica esposta con le prose morali critiche*, presso Combi & La Noù, Venezia 1675.

Lettera dell'Auttoe ad Innocentio Peregrino, attorno a quest'Opera dell'Epulone

[...]

In oltre (volete mai più dalla mia importuna fidanzanza!) vi trasmetto il mio Ritratto, per sodisfare alle istanze instancabili degli amici, che forse si ricordano quanto mi sia ombreggiato, senza cercar di farmi più apparire tra l'ombre. Non hò io, non hò la vanità di vedermi delineato in prospetto sopra i miei libri, ne quali a bastanza mi son dipinto con le mie linee: Né in profilo, ò di fianco, havendomi profilato la penna, più che non può fare il pennello, & urtato con isfiancate così cieche l'invidia maligna. S'egli è vero che i Libri siano imagini dell'animo, volto interiore dell'huomo io mi son'a ridondanza dipinto; nulla dimeno mi son lasciato ridurre dalla facilità che hò a compiacere anche chi mi spiace, e mi disgusta, a permetter che corra sul foglio la superficie del mio semblante. Vedranno in essa anche tutti, che non mai mi videro, nell'apertura della mia fronte il fondo del mio cuore. Così ho voluto, anche dipinto, palesare il mio interno, s'egli è vero quel detto Classico: *facies occultorum ea, quae apparent*; e benche ci sia inhibito dalla Verità il *iudicare secundum faciem* (tanto più hoggidi che le face d'ordinario son finte, onde non palesano il cuore) non pertanto si vieta il giudicar secondo la faccia, quando nella faccia la verità si svela col cuore. Con questo anche hò preteso di precludere in una larva, di me rimostratrice, alla mia morte, più che di scorcio, in prospetto prefigurata, sapendo bene che *in imagine pertransit homo*; Quind'io ho aspirato non solo a far uno sbizzo del mio passaggio veloce all'altra vita, ma anche a dare un'attestato che hò trapassato questa come huomo. Con tale apparecchio mi vo' apprestando al mio presto morire, benche sia certo *non omnis moriar*, non havendo nulla negli occhi né di più certo, né di più prossimo, tra l'applicazione, che lo logra lo spirito, e la tribolatione, che mi esaurisce la salute; preparandomi alla Tomba, da me contemplata dal tavolino, che hormai co i morti mi serve di bara. Il *lapis* del Disegnatore, che con tanta accuratezza hà passeggiato il mio viso, anche col suo nome (oltre alle strisce de suoi adombramenti) m'hà prenuntiata la lapide sepolcrale.

Dopo haver'io colorito con tanta esattezza l'Epulone, altro non restava che'l farmi effigiar come un Lazaro: ed appunto come tale sono stato preso in brocca da Gio. Battista Lazarone Cremonese (basta la patria per qualificarlo) che si può dire, senza lusinga, l'Apelle moderno de i Ritratti più somiglievoli; degno perciò d'haver per originale un Alessandro, più che un Diogene; Ma egli m'ha colpito come uno Stoico sofferente, poiche non m'ha potuto rintracciar nella simetria quel sorriso, che già mi fea spiccare Cinico arguto. Cotanto m'hà travisato la malatia imperversata, che mi consuma, e discolorito la stella proterva, che mi malmena. Hò però goduto assai che tal Valenthuomo si sia segnalato anche nel mio aspetto, poiche mi lusingo che questo habbia qualche fiore tra tante spine, mentre aggirovisi d'intorno un'ape così ingegnosa, che indolcisce col favo le tinte, e tien non sol nel pennello, ma anche nella penna l'aculeo; siche di lui posso scrivere ciò, che'l Mascardi mio del Borzone, che delineollo: Non contentarsi il Lazarone

Della gloria minor delle arti mute

Peròche sa ben'anche amoreggiar colle Muse sue famigliari. È un'industrioso Inventioniero, e Compositor di Commedie: Anche dirò di Tragedia, poichè mi hà così ben dipinto. Ed infatti, nel figurar la mia testa si può dire c'habbia foggato un gruppo d'intrighi, ed una Catastrofe di sciagure. Hor riflettete come un Lazaro sia stato il sugetto congruo di un Lazarone, il quale anche ha del Lazaro nell'esser timoratissimo di Dio; e per tal conto molto più meritevole di questo elogio, anche Pittoresco, da cui vien'espresso al vivo, sicom'egli al vivo m'ha espresso; pregiandomi anch'io di saper vivamente effigiar colla penna, per immortalar chiunque mi obliga con l'effetto. Ma voi, che intimamente (o mio fido) mi conoscete, attestate pure con la verità (ben'evidente a coloro che m'hanno in pratica) non però palese a coloro, che non mai rincontrommi, com'io hò il capo assai più grosso che'l ventre, perche soglio cibarmi, più che col ventre, col capo.

Vi debbo anche conferire un non so che rimarchevole intorno a ciò. Tosto che'l Pittor lodato hebbe terminato il Disegno, ch'io tramando, in cui lambiccò tutta la pazienza con la pupilla (tanto richiedasi a rappresentare un Lazaro, non meno pupillo, che paziente) mi sovraprese il Virtuosissimo D. paolo Perigo Theatino, mio cordialissimo, e ben'a voi cospicuo, come che sia un'Hercole Sacro, solito a fare forze d'Eloquenza Vangelizzante. Hà egli lo spirito di maggior circonferenza, ch'el giro del suo vasto Milano, e tien tutto l'ingegno nell'occhio, sicome hà tutt'occhio l'ingegno. Mi fè perciò ritoccare col suo perspicace avviso in più tratteggiamenti l'effigie, perché riuscisse, & uscisse, ad un Pianetta di così genial Horoscopo, nella sua genesi, anche più luminosa. Ma il mio Signor Marchese Landi, gloria de Cavalieri è stato in fine il patrocinator di questa mia copia, come quello che hà tanta bontà per l'originale.

[...]

Per ultimo salutatemi strettamente i miei Signori Combi, e Lanou, così benemeriti della Republica Litteraia, e stringetemi con un'affabilissimo abbraccio il mio honoratissimo Giacomo Rossi, Libraro insigne della Minerva. Egli, che mi ama di pieno cuore, da me ricambiato con larga usura di affetto, si prednerà la pena (tra tante altre, che gli hò date) di far che venga il mio ritratto espresso coll'integlio della Virtuosissima Suor'Isabella Pincini, Vergine Claustrale del Monasterio della Croce. Considerate un poco anche in questo, il Misterio del mio Destino, che m'hà prescritto a tutte guise il patire. Non è però sconvenevole, che se l'Original'è confitto la Copia sia intagliata alla Croce.