

# LA CRISI DELLA «GRAN MACCHIA»: IL GUERCINO DI BIGONGIARI

Daniele Benati

## ABSTRACT

Il saggio prende in esame il pensiero del poeta e critico letterario Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Firenze, 1997) riguardo il percorso del Guercino. Opponendosi alla lettura tradizionale, che individua due fasi distinte entro il percorso dell'artista, Bigongiari ne sostiene l'interna coerenza alla luce del progressivo raffreddamento della «macchia», un espediente che il Guercino aveva adottato sull'esempio di Ludovico Carracci caricandolo di un significato emozionale. Prosciugandosi, la macchia non perde però il suo potenziale espressivo, ma anzi si carica di contenuti irreflessi e inconsci. L'esempio del Guercino serve a Bigongiari per affrontare criticamente l'attività di alcuni protagonisti della pittura barocca a Firenze, alla quale egli ha dedicato la maggior parte delle sue riflessioni in campo artistico.

PAROLE CHIAVE: Piero Bigongiari, Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, Storia della critica artistica, Arte barocca, Pittura ed emozione

## The crisis of the «gran macchia»: Bigongiari's Guercino

## ABSTRACT

The essay examines the thought of the poet and literary critic Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Florence, 1997) about the path of Guercino. Opposing the traditional reading, which divides it into two distinct phases, Bigongiari maintains its internal coherence in the light of the progressive cooling of the «macchia» (spotlight), an expedient that Guercino had adopted on the example of Ludovico Carracci loading it with an emotional meaning. Drying up, the «macchia» does not lose its expressive potential, but rather is loaded with unreflected and unconscious contents. The example of Guercino serves Bigongiari to critically address the activity of some protagonists of Baroque painting in Florence, to which he dedicated most of his reflections in the artistic field.

KEYWORDS: Piero Bigongiari, Giovanni Francesco Barbieri known as Guercino, History of Art Criticism, Baroque Art, Painting and Emotion

\*\*\*

Quando nel 2003 mi venne chiesto di partecipare alle giornate di studio su Piero Bigongiari [fig. 1] organizzate presso l'Università di Chieti da Giancarlo Quiriconi, accettai volentieri non soltanto per testimoniare l'amicizia di cui l'illustre poeta e critico toscano mi aveva onorato negli ultimi anni della sua vita, ma anche per la possibilità che mi si offriva di riflettere sul ruolo da lui occupato nella moderna letteratura artistica<sup>1</sup>. È infatti inevitabile che, pur avendo licenziato numerosi interventi di

---

<sup>1</sup> Il convegno, intitolato *La vertigine del labirinto. Giornate di studio su Piero Bigongiari*, si tenne con ampio concorso di studiosi e di pubblico nell'ottobre 2003 presso l'Università "d'Annunzio" di Chieti-Pescara, ma non ne sono mai stati pubblicati gli atti. Ancora nel 2012 Giancarlo Quiriconi, allora professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la stessa Università e già collaboratore di Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Firenze, 1997), del quale nel 1994 aveva curato un'importante antologia poetica, mi scriveva preannunciandomi l'uscita di un numero della rivista «Studi medievali e moderni» edita dall'omonimo Dipartimento dell'Università di Chieti in cui avrebbero figurato alcuni degli interventi presentati nel 2003 e a suo tempo consegnati, tra i quali il mio. Poiché il suo proposito non ha avuto seguito e lui stesso è prematuramente scomparso nel 2018, approfitto dell'ospitalità concessami dalla Redazione di «Intrecci» per pubblicarlo in questa sede: oltre che per le ragioni sopra esposte, anche perché – bello o brutto che sia – l'ho dichiarato «in corso di stampa» nelle svariate occasioni in cui mi sono a mia volta occupato del Guercino. Come l'eventuale lettore non mancherà di accorgersi, a parte qualche lieve aggiustamento di scrittura e l'aggiunta di poche note, che non pretendono peraltro di aggiornarlo, si tratta del testo letto nel 2003.

argomento storico-artistico, Bigongiari sia assai più frequentato dagli studiosi di letteratura che non dagli storici dell'arte, i quali utilizzano i suoi testi per trarne tutt'al più citazioni a effetto (chi non ricorda il suo Cristoforo Munari, «piccolo Leibniz padano»?), ma senza preoccuparsi troppo di seguire il filo sempre lucido e motivato del suo ragionamento: un ragionamento che si pone raramente dalla parte degli «addetti ai lavori», ma che pure, come ha di recente dimostrato un bel volume di Riccardo Donati<sup>2</sup>, partecipa delle linee più innovative della critica d'arte novecentesca.

Un tale assunto è esemplificabile attraverso un aspetto della ricerca che gli stava particolarmente a cuore, ma che poi, sia pure per dimenticanza casuale o per inerzia piuttosto che per un vero e proprio intento censorio, non è entrato come avrebbe meritato negli studi specifici, alla cui maturazione avrebbe viceversa assai giovato. Non mi occuperò dunque in questa sede dei suoi interventi sul Seicento fiorentino, del quale egli è stato un pionieristico scopritore e poi uno straordinario conoscitore, come dimostra assai bene l'imponente collezione di dipinti raccolta nella sua casa di piazza de' Cavalleggeri<sup>3</sup>: quale peso tali studi ricoprano sul seguito della storiografia si coglie bene facendo riferimento non soltanto alla grande mostra sul *Seicento fiorentino* da lui coordinata insieme a Mina Gregori<sup>4</sup>, ma anche agli ormai numerosi studi monografici sui protagonisti di quella vicenda che, da Cesare Dandini a Lorenzo Lippi, da Simone Pignoni a Carlo Dolci e a Francesco Furini, non possono ovviamente prescindere dalle considerazioni stese a più riprese da Bigongiari, punto di riferimento, anche per la generosità nell'ammaestramento e nella discussione, per intere generazioni di specialisti.

I suoi interessi in campo artistico erano d'altro canto vasti e diramati. Non penso soltanto agli studi sull'arte informale, che, come ha dimostrato Donati, costituiscono per alcuni versi un necessario corollario a quelli sul barocco. Mi riferisco più in generale alla curiosità intellettuale che lo portava a porgere un orecchio sempre interessato anche ad aspetti apparentemente lontani dalla sua sensibilità; e mi è caro ricordare in proposito il viaggio che Bigongiari volle compiere a Rimini nel 1995, per visitare insieme alla moglie Elena la mostra che avevo curato sui pittori del *Trecento riminese*: un ricordo che si sostanzia attraverso le osservazioni sempre affabili, anche se pronunciate con un lieve e quasi ironico distacco, che egli opponeva al mio entusiasmo per quel secolo, la cui conoscenza non prevede l'uso degli strumenti che egli aveva affinato a proposito del barocco.

Ma anche rimanendo sul tema della pittura barocca, tema «bigongiariano» per eccellenza grazie alle inedite connessioni che egli aveva saputo cogliere con altri aspetti della cultura secentesca, dalla «nuova scienza» al «recitar cantando», si possono individuare temi, pur centrali al suo ragionamento, che non hanno incontrato da parte degli studiosi successivi un'adeguata attenzione. In questa sede mi occuperò dell'articolo intitolato *L'altro Guercino*, nato come recensione alla mostra del pittore centese organizzata nel 1968 a Bologna da Cesare Gnudi e Denis Mahon. Si tratta di un intervento che conferma intanto il livello del dibattito che in Italia accompagnava, ancora negli anni '60-70, le esposizioni d'arte antica. In quegli anni un'offerta minore e senza dubbio assai più circostanziata di quella attuale lasciava infatti spazio per una riflessione a più voci che non si esauriva sulle pagine del catalogo, ma che proseguiva nelle recensioni dei quotidiani e dei periodici storico-artistici, per coinvolgere talora, in uno scambio quanto mai fertile, anche le riviste letterarie. In questo caso l'articolo di Bigongiari vide la luce su «la Nazione» di Firenze e s'impone tuttora, anche grazie alle

<sup>2</sup> R. DONATI, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2002.

<sup>3</sup> Poi pervenuta alla Cassa di Risparmio di Pistoia: F. BALDASSARI, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Milano, Motta, 2004.

<sup>4</sup> P. BIGONGIARI, M. GREGORI (a cura di), *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze), Firenze, Cantini, 1986.

trascrizioni e alle limature cui fu successivamente sottoposto nelle varie occasioni di ripubblicazione, come un apice qualitativo della sua riflessione critica.

Occorre a questo proposito sottolineare l'importanza che lo stesso studioso annetteva a questo intervento, al punto da inserirlo ad apertura di entrambe le edizioni del suo *Seicento fiorentino*: la prima pubblicata da Rizzoli nel 1975 e la seconda del 1982, assai più ricca e, grazie alle cure di Sansoni, assai meglio illustrata<sup>5</sup>, oltre che simile nella veste a quella delle *Opere complete di Roberto Longhi*, pubblicate dallo stesso editore a partire dal 1956. Entrambe le raccolte contengono saggi rigorosamente dedicati alla pittura fiorentina tra barocco e rococò, da Vignali e Furini fino a Camillo Sagrestani e a Matteo Bonechi, toccando anche con risultati sempre assai interessanti la produzione di natura morta in Toscana, da Scacciati a Munari. Va da sé che nell'intitolare la sua raccolta non "il Seicento a Firenze", bensì "il Seicento fiorentino", Bigongiari veniva a individuare nella produzione secentesca locale una vera e propria categoria, slegata dalle manifestazioni pittoriche di altri centri: e bisogna dire che tale impostazione, strenuamente "autarchica", si è poi ben riflessa su quella della grande mostra da lui stesso curata nel 1987 a Firenze, tutta incentrata appunto sulle ragioni "interne" che muovono l'evoluzione della pittura fiorentina, a parte il caso, assolutamente obbligato, di Pietro da Cortona: comunque sempre un toscano.

Stupisce dunque, a tanto maggior ragione, la presenza ad apertura della raccolta di un saggio d'argomento emiliano. E va detto che forse proprio perché contenuto in una raccolta di tema così apparentemente compatto, l'articolo di Bigongiari sul Guercino non è entrato come avrebbe dovuto nella successiva letteratura sul pittore. Non è mai citato ad esempio in nessuna parte della monumentale monografia dedicata al Guercino da Luigi Salerno nel 1988, né nel catalogo della seconda mostra sul pittore, organizzata a Bologna nel 1991, in cui a Denis Mahon si affianca questa volta Andrea Emiliani, né tanto meno nel catalogo dell'ultima mostra guerciniana aperta giusto nei giorni scorsi a Milano<sup>6</sup>. In quest'ultimo caso la dimenticanza appare tanto più macroscopica in quanto il taglio conferito dai curatori alla mostra avrebbe implicato, mi sembra, quantomeno la discussione di aspetti che Bigongiari aveva già da par suo analizzato nel testo di cui ci occupiamo, dove sono suggerite strade interpretative di grande finezza.

Posto ad apertura dei due volumi di scritti sul Seicento fiorentino, il saggio sul Guercino è dunque l'unico dedicato a un pittore non appartenente a quella scuola, e che con Firenze ebbe anzi assai poco a che fare dal punto di vista storico, anche se poi vi era ben noto attraverso i quadri presenti nelle raccolte granducali. Perché dunque questo tema: il Guercino tardo o, per citare il titolo esatto, l'*altro* Guercino, per l'unico articolo di argomento estraneo a Firenze che Bigongiari inserisce nella sua raccolta? Che cosa gli interessava del pittore centese?

Lo scritto nasce, come si è detto, come recensione alla mostra del 1968, dove si tentava per la prima volta di risolvere criticamente il problema proposto dall'apparente frattura tra le due fasi del percorso del Guercino: una, quella giovanile, romanticamente ispirata, attenta al dato naturale e ricca di umori terragni, quasi contadini; e una seconda, ormai matura, cromaticamente schiarita, figurativamente ambiziosa ma fredda e statica. Riconosciuto che il passaggio non comporta alcuno scadimento qualitativo, si trattava di comprenderne il vero significato e di spiegarne le ragioni. Il ricorso alle opposte categorie di naturalismo (per la prima fase) e di classicismo (per la seconda) non

<sup>5</sup> P. BIGONGIARI, *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Milano, Rizzoli, 1975; 2.a ed. Firenze, Sansoni Editore, 1982. In entrambe le edizioni il saggio *L'altro Guercino* sta a sé, in una *Prima parte* intitolata *La "gran macchia" in crisi*. Nella seconda, esso occupa le pp. 15-19.

<sup>6</sup> D. MAHON, M. PULINI, V. SGARBI (a cura di), *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, catalogo della mostra (Milano), Novara, De Agostini, 2003.

aiutava certo a risolvere questo dissidio, anzi lo rimarcava, rendendolo di fatto inconciliabile. Nel catalogo della mostra il problema non era risolto, bensì solo aggirato da Denis Mahon che, da vero anglosassone, ricorreva all'*escamotage* di individuare una fase cosiddetta «di transizione» tra il periodo giovanile e quello maturo; e si tratta della parte più debole, discutibile e giustamente discussa di tutta la sua ricostruzione: ancora tra gli allievi di Roberto Longhi era ben vivo il ricordo dei motteggi con cui il maestro aveva bollato una simile trovata («ma transizione per dove?»).

Anche il seguito della letteratura guerciniana ha continuato a riproporre tale dualismo (*Guercino uno e due* è ad esempio il titolo che Sgarbi ha dato al suo saggio introduttivo alla mostra di Milano); un dualismo che comporta per giunta la necessità di individuare un avvenimento esterno al Guercino che potesse giustificare il passaggio da una fase all'altra. Nel caso di Mahon, tale evento veniva individuato nel viaggio a Roma e nella conoscenza del Domenichino e delle teorie classiciste ivi elaborate da monsignor Giovanni Battista Agucchi. Nel catalogo dell'attuale mostra milanese, Massimo Pulini ricorre, più fantasiosamente, all'espedito romanzesco di immaginare nientemeno che una delusione amorosa, che sarebbe intervenuta nella vita dell'artista alla fine degli anni '20 e in seguito alla quale egli sarebbe diventato appunto da pittore "innamorato" della vita un pittore "devoto": un evento, si badi bene, che nessuna fonte a nostra disposizione ci autorizza a immaginare e che non si vede in che modo possa condizionare in modo così radicale e duraturo lo stile di un pittore...

In questa situazione d'*impasse*, dove tutta la letteratura guerciniana moderna s'impegna nel separare e nel distinguere due fasi incomunicanti all'interno della carriera del pittore, l'articolo di Bigongiari costituisce il tentativo più generoso e coerente d'individuare piuttosto gli elementi di continuità che saldano l'intera produttività del Guercino in un unico tracciato; ed è per tale motivo che, a distanza di tanti anni da quando è stato scritto, esso mantiene una sua indubbia importanza. Ma vediamo nello specifico.

Nella sua fase finale Guercino, che alla morte di Guido Reni nel 1642 gli si è sostituito nei gusti della committenza, viene spesso richiesto di dipinti "da stanza" di soggetto profano. Questa produzione, giunta fino a noi in quantità rilevante e ampiamente rappresentata nella mostra del 1968, offre un ottimo campo di osservazione per la problematica che interessa a Bigongiari: con la varietà di situazioni che essa prospetta, aprendosi a temi tratti non solo dalla Bibbia, dalla mitologia o dalla storia antica ma anche dalla letteratura recente (il *Furioso* e la *Liberata* soprattutto, ormai elevati alla dignità di "classici"), la pittura da cavalletto metteva naturalmente alla prova la capacità del pittore nel rendere non solo i gesti che danno vita al dramma, ma anche i sentimenti (gli "affetti") dei personaggi che lo vivono. È in questo campo che si registra più compiutamente il mutamento di registro espressivo che il Guercino manifesta nei confronti della produzione giovanile, in cui le passioni vissute dai protagonisti, anche se appartenenti alla sfera della storia o della religione, erano calate in una dimensione diretta e quotidiana, come se al pittore premesse in prima battuta porre in luce le pulsioni primarie del vivere.

Ma, e Bigongiari lo aveva capito molto bene, la restituzione degli affetti nel Guercino giovane è tutt'uno con quella che i biografi secenteschi, con in testa Carlo Cesare Malvasia e la sua *Felsina pittrice* (1678), chiameranno la «gran macchia». Espedito ereditato da Ludovico Carracci e consistente nell'uso di un lume vagante che appunto *macchia* i personaggi sbavandone i profili come in una lastra fotografica sottoesposta, la «macchia» aveva nel Guercino, che ne fa un uso stupendamente programmatico anche nei disegni, un valore innanzitutto emozionale. Bigongiari ne offre una lettura estremamente calzante e non meno emozionata: a suo dire nel Guercino «la gran macchia provoca, come in una giornata tempestosa che macula le apparenze in una miracolosa instabilità [Longhi avrebbe aggiunto "meteorologica"]», un rapporto unitario tra la figura e

l'ambiente, per cui l'infinito dello spazio pare riversarsi sul finito delle immagini rendendole pericolanti in una sorta di preoccupazione interiore». Ciò consentirebbe al pittore di porre in evidenza le emozioni più riposte dei suoi personaggi: Bigongiari lo precisa notando che grazie alla macchia «è l'immagine che si addentra nel suo momento psichico, *ad infinitum*» e giungendo a parlare di «un umano sentire in forse tra espansività e riflessione». È grazie alla macchia che, accanto agli «affetti» richiesti dalla storia, si evidenziano cioè altri e più riposti sentimenti non meno funzionali al racconto. Ne costituisce un esempio a mio avviso paradigmatico l'*Apollo e Marsia* della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna [fig. 2], un quadro del 1621 circa in cui l'ombra che vela il viso di Apollo, sfidato a contesa da Marsia, sembra celarne, oltre al risentimento per l'empia provocazione, anche qualcosa come un sottile turbamento erotico del giovane dio al cospetto della ferina carnalità del satiro.

Nella fase tarda l'accorgimento della macchia sembra venir meno e le figure si distanziano l'una dall'altra colpite da un lume assai più netto che le definisce in modo preciso, mentre le reazioni dei personaggi alle azioni messe in scena si fanno più distaccate e remote. Si è già accennato a come la critica moderna abbia tentato di spiegare questo nuovo atteggiamento, insistendo su due fasi distinte: è invece molto interessante come Bigongiari risolve tale problema dimostrandone la sostanziale continuità. Scrive infatti lo studioso: «un po' per volta, ustionandosi la macchia in qualcosa di simile a un'indelebile bruciatura, viene a rompersi questo rapporto compositivo e ambientale: le figure sembrano accartocciarsi su se stesse, perdere questa confidenza con lo spazio, che vuol dire con la propria capacità espansiva, bruciare con esso ogni rapporto - anzi è lo spazio col suo fuoco inclusivo che le brucia repellendole e svuotandole esso stesso d'ogni calore -, isolarsi addirittura fino al neocinquecentismo del tondo di Cleveland: che è un estremo» [fig. 3].

Ora, è molto interessante che l'apparente classicismo del tardo Guercino venga letto come un fenomeno di combustione, dove qualcosa di assolutamente non preordinabile, l'azione di una fiamma, porta in realtà a nuova compattezza formale. Si tratta di un tema, quello della dialettica tra casualità e volontà, tra gesto e forma, tra *enèrgeia* e *dynamis*, ricorrente nella riflessione di Bigongiari. Ed è interessante il corto circuito che, parlando di macchia che si «ustiona» e di «bruciature», scatta poi con l'opera di un artista contemporaneo, ovvero con Alberto Burri che dalla metà degli anni '50 aveva cominciato a lavorare alle sue *Combustioni*, operando con la fiamma dapprima su carta, poi su sacco e infine su plastica. Anche in Burri l'ustione porta a una nuova definizione di forme in qualche modo isolate nello spazio: il rapporto tra pieni e vuoti di un'opera come *Bianco plastica* del 1967 [fig. 4] sembra in effetti riproporre, nella sua apparente, e in realtà preordinata casualità, la partizione di luci e di ombre di un quadro tardo di Guercino (mi viene ad esempio in mente l'*Ammon e Tamar* di Washington [fig. 5] così netto nella sua interna articolazione). Anche per questa via appare evidente la continuità che l'arte contemporanea mantiene per Bigongiari nei confronti di quella barocca.

Ma ciò che va soprattutto rimarcato è come in questo modo lo studioso giunga a proporre una soluzione, diciamo così dall'interno, che giustifica il passaggio da un Guercino all'altro, come due facce di una stessa medaglia. Resta evidente, almeno per me, che l'evoluzione (non parlerei di conversione) di Guercino deve esser letta entro una situazione storica precisa. Il confronto col Domenichino, così strenuamente ribadito da Mahon, rimane ad esempio un punto fermo, così come, più tardi, quello con Reni: due evenienze che richiedono per giunta di essere commisurate a un intero clima che, a livello europeo, implica ormai un assestamento su posizioni di «ritorno all'ordine». Bigongiari ha tuttavia il merito di ravvisare l'originalità del percorso compiuto dal Guercino, il quale giunge a tali risultati attraverso una strada del tutto personale, obbedendo in primo luogo a una necessità interna: a suo parere tale necessità consiste appunto nel processo di

autocombustione della macchia, sempre in relazione al nodo più vero che interesserebbe il Guercino, ovvero la resa dei sentimenti inespressi, dei moti più riposti della psiche.

Non si tratta dunque di rilanciare la giustificazione meramente fisiologica che lo stesso pittore – ma questo Bigongiari non lo sapeva – aveva accampato allorché Carlo Cesare Malvasia gli aveva chiesto il motivo del proprio cambiamento di stile: «Diceva [...] che col calar de' gl'anni cala il sapere, si raffredda il sangue, si muta umore e si varia natura»<sup>7</sup>. Leggiamo infatti quanto ne scrive lo studioso: «questo Guercino prearcadico ha un fare largo e fragile per cui nell'*enflure* drammatica arriva una stanchezza attiva, quasi un'azione sognata»; o ancora: «è il momento dei sentimenti tranquillamente indicibili nella levità stessa della loro pacata ostentazione». Ciò che Bigongiari in questo modo individua come caratterizzante del tardo Guercino è appunto ancora la capacità di scendere in uno spazio interiore, di dare espressione a sentimenti più profondi rispetto a quelli manifestati dai gesti esteriori dei personaggi, improntati alle convenzioni di un colto teatro aristocratico. Al di là dei gesti, piuttosto convenzionali (in un altro passo Bigongiari parla di «gesticolazione», e il termine, coniato per il Domenichino, funziona benissimo anche per il Guercino), sono cioè le fisionomie, talora assenti e come turbate, a restituire altri movimenti, meno riconoscibili perché più riposti, che sono quelli della psiche. È quanto si coglie appunto nel citato *Giuseppe e la moglie di Putifarre* di Washington, in cui il carattere trasognato delle espressioni dei due protagonisti pare restituire una specie di assenza psicologica.

Il tema, che sottintende il rimando ai nuovi orizzonti aperti all'indagine sull'uomo non solo dalla letteratura ma anche, e soprattutto, dalla scienza medica, era, come si vede, di quelli più cari a Bigongiari lungo una riflessione che ha occupato tutta la sua vita. Non si trattava cioè più o soltanto di dare una rappresentazione teatrale degli “affetti” così come erano stati canonizzati dalla trattatistica umanistica che fa capo a Leon Battista Alberti, bensì di cogliere un sottostrato di sentimenti riposti, e dunque irriflessi, attraverso i quali l'individuo esprime le sue urgenze più vere, al di là delle costrizioni culturali e sociali del tempo.

Per questa strada il Guercino si mostrerebbe in sintonia con i risultati proposti dai pittori fiorentini: un parallelo che il saggio del 1968 non esplicita, ma che Bigongiari approfondisce in interventi successivi; ad esempio a proposito di Cristofano Allori (1974), dove si richiama la macchia guerciniana come di «una sorta di tumefazione drammatica della struttura», o di Francesco Furini (1968), per il quale Bigongiari parla di «una vera antimacchia guerciniana, di origine disegnativa nel folto dello sfumato leonardesco – che dà concretezza inquieta, nella luce, alla figura emergente da una vera e propria minerale difficoltà d'essere»; e ancora di Jacopo Vignali (1965), per il quale il rapporto col Guercino era già stato proposto sul finire del XVIII secolo dall'abate Lanzi, secondo il quale il pittore fiorentino «ha qualche somiglianza con lo stil del Guercino, non tanto nelle forme quanto nella macchia e ne' fondi». Per Bigongiari tale rapporto risiederebbe invece in «certi effetti intensi nel Vignali: dove tra forma e fondo il chiaroscuro è condiviso tra un segno di già intensa decisione narrativa [...] e la macchia che l'assorbe nella sua fonda pateticità». Va notata – ma mi accorgo di sfondare una porta aperta – la pregnanza del linguaggio di Bigongiari, laddove ad esempio usa l'espressione «fonda pateticità» per caratterizzare la macchia proprio nella sua capacità di trattenere emozioni più profonde da quelle previste dall'azione inscenata.

Ciò costituisce, secondo lo studioso, la novità della pittura fiorentina, a proposito della quale egli parla a più riprese di un barocco «implosivo», dove i sentimenti non esplodono cioè verso l'esterno in gesti riconoscibili, bensì, affondando nell'inconscio, appunto “implodono” verso l'interno in atteggiamenti ed espressioni assai meno classificabili che riguardano l'indole e le pulsioni più riposte

<sup>7</sup> *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, a cura di L. MARZOCCHI, Bologna, Edizioni Alfà, s. d., ma 1983, p. 385.

dell'individuo. L'affinità del procedimento operato dal Guercino lungo tutto il suo percorso, dapprima attraverso la macchia e poi attraverso quanto della macchia rimane a seguito della combustione che essa ha generato (si può parlare forse di cenere?), autorizza dunque Bigongiari a inserire il saggio sul pittore centese ad apertura della sua raccolta dedicata alla pittura fiorentina.

Si tratta, mi sembra evidente, di una lettura assai più intelligente e innovante del tema degli "affetti" rispetto a quella che, a proposito dello stesso Guercino, viene discussa dalla mostra apertasi nei giorni scorsi a Milano, dove, tra le molte sciocchezze e imprecisioni, si vorrebbe accreditare l'importanza del pittore centese per una linea della pittura secentesca che, partendo addirittura da Lorenzo Lotto, mira a privilegiare gli affetti, intesi come sentimenti che legano tra loro i personaggi. Ma qualsiasi manuale chiarisce che il Seicento è il secolo degli affetti e nessun pittore, nemmeno il rivale del Guercino, Guido Reni, è esente da interessi di questo tipo! La tenerezza materna o la sollecitudine parentale fanno parte di categorie necessarie al racconto, e come tali sono praticate da qualunque pittore di quegli anni: lo dimostrano bene i quadri degli altri autori presenti in mostra, che coprono pressoché l'intero arco della pittura barocca italiana, prestandosi ad analoghi commenti. Nel 1968 Bigongiari si guardava bene dal proporre nel suo saggio un'interpretazione così banale e, in fondo, rassicurante di questo tema.

Nell'articolo del 1968 il discorso di Bigongiari sugli affetti mi sembra avere, oltre che un altissimo livello di temperatura poetica e di scrittura, una tale rilevanza da indurmi a verificarlo di nuovo sul corpo vivo della pittura guerciniana. Vorrei a questo proposito commentare un dipinto da me di recente rintracciato in una collezione privata, raffigurante *Rinaldo e Armida* [fig. 6]: si tratta, più precisamente, del celebre episodio tratto dal XX libro della *Gerusalemme liberata* in cui la maga Armida, vedendosi abbandonata da Rinaldo che aveva irretito nel proprio giardino finendo per innamorarsene, cerca di trafiggersi con una freccia ed è trattenuta da questo insano gesto dal sopraggiungere dell'amato. Dal *Libro di conti*, contenente la contabilità del Guercino dal 1629 all'anno della sua morte e pervenutoci fortunatamente completo, sappiamo che il pittore aveva eseguito un quadro di questo soggetto per il conte Odocione Pepoli, del quale registra il pagamento in data 24 ottobre 1664 in questi termini: «Dal Ill.mo Sig.r Co. Odocione Peppoli si è autto per il quadro di Rinaldo e Armida Ducatoni Cento»<sup>8</sup>. Il quadro, che si riteneva perduto ma di cui rimanevano un bellissimo disegno preparatorio nella Pinacoteca di Brera a Milano e una copia, ritenuta da Mahon opera di Benedetto Gennari nipote del Guercino, nel Museo di Capodimonte a Napoli (attualmente in deposito nel palazzo di Montecitorio a Roma), è evidentemente quello qui presentato, come attesta lo stile, perfettamente confacente alla data 1664 (il Guercino morirà due anni dopo, nel 1666): allo stesso anno risale del resto la commissione da parte di Odocione Pepoli di un altro dipinto, raffigurante *Venere e Amore*, che, rintracciato di recente da Alessandro Brogi<sup>9</sup>, presenta gli stessi caratteri stilistici.

Di fronte a un quadro come questo *Rinaldo e Armida*, così come ad altre opere appartenenti all'estrema attività del pittore centese, si comprende intanto assai bene cosa intendesse Bigongiari quando parlava di quella «sorta di divisionismo molecolare dei toni chiaroscurali portati all'estremo della loro rarefazione». Altrove egli parlava anche di «una granulazione continua» in cui la macchia si riassorbe e in cui «il segno appena altera la gamma cromatica, per un riemergere dal fondo di segni intrattenuti nella loro intimità significativa». Nel caso del *Rinaldo e Armida*, la possibilità di seguirne il restauro nelle sue varie fasi ha evidenziato il procedimento enucleato da Bigongiari nei termini fin

<sup>8</sup> *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, a cura di B. GHELFI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1997, p. 197 n. 587.

<sup>9</sup> A. BROGI, *Un Guercino degli anni estremi*, «Paragone. Arte», 45, 527 (1994), pp. 61-64.

qui riportati. L'uso che il tardo Guercino fa ad esempio dell'imprimitura, cioè del "letto" in gesso steso sulla tela per accogliere la pittura, porta in effetti a conferire alle figure e al fondo la stessa importanza, in modo che il rapporto tra pieni e vuoti non comporti rimarchevoli diversità di trattamento. La polita integrità del risultato finale non prevede poi alcuna sedulità esecutiva, ma si esplica anzi, a guardare da vicino, attraverso pennellate di grande libertà e sofficià. Nasce di qui quella voluta "sfocatura" dell'immagine cui Bigongiari, attraverso le parole sopra riportate, intendeva assicurare un valore ben più alto rispetto alla spiegazione corrente che la metteva in rapporto alla presbiopia dell'ormai anziano pittore. Si tratterebbe, tutto all'opposto, di un modo di dipingere connotato alla ricerca espressiva dell'artista, destinata a sfociare nella modernità.

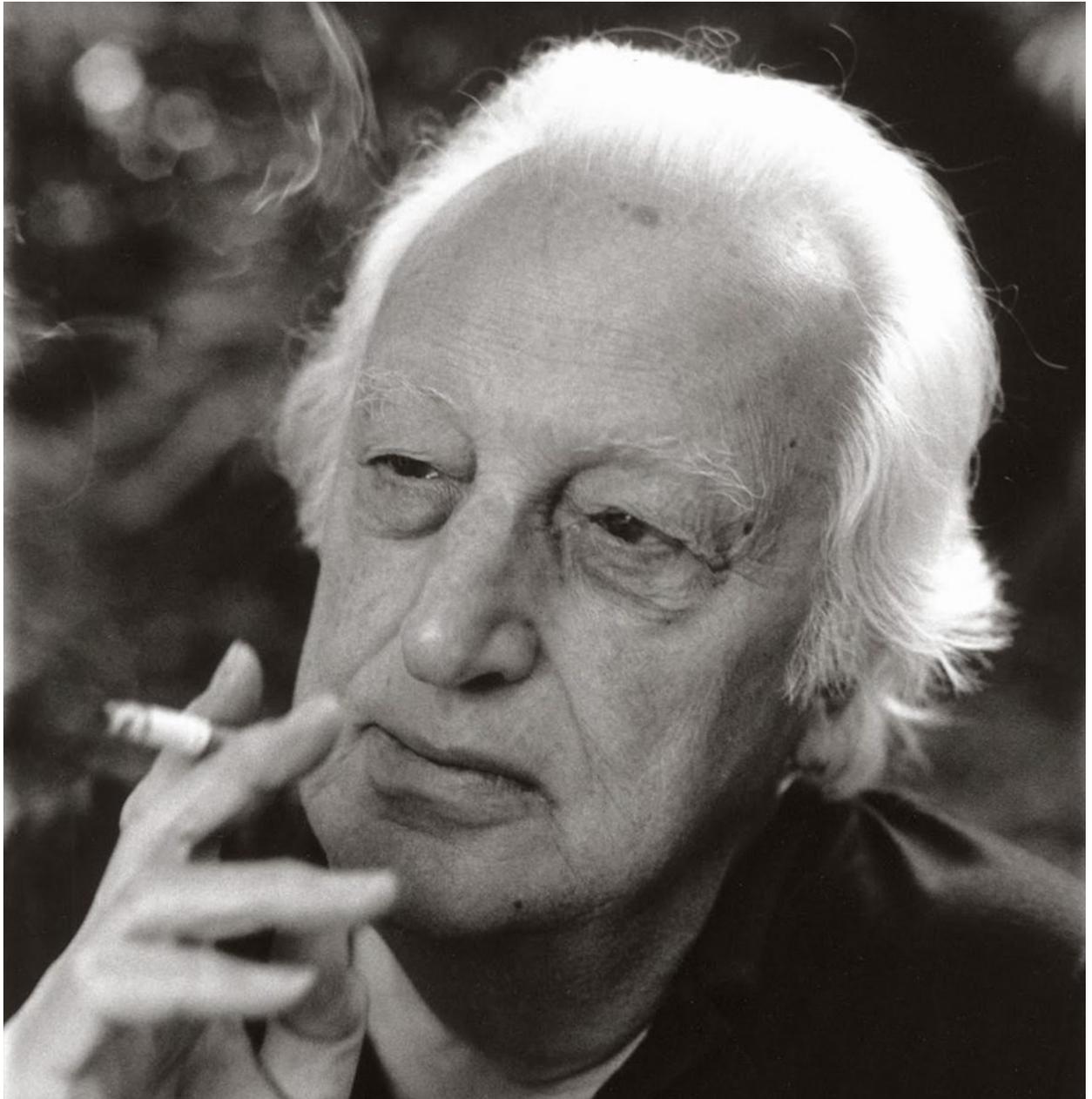
Allo stesso modo è stato interessante verificare anche su questa tela il ricorso che, nei dipinti più pregiati e dunque in massima parte autografi, il pittore fa a minuti frammenti di vetro mescolati alla pasta pittorica, al fine di assicurare al dipinto finito una particolare brillantezza e vivacità: un espediente già usato da Tiziano ma che ora, giusta l'interpretazione di Bigongiari, possiamo ricondurre a quel «valore segnico della materia cromatica» in cui, come accadrà nei pittori dell'Informale, la forza impressa al gesto coincide (attraverso percorsi che allo studioso sembravano pur sempre mossi da un'oscura necessità) con l'apparente casualità del risultato. Anche per questo motivo il pittore dimostrerebbe dunque la sua appartenenza a quel diverso «aspetto del barocco che si può definire implosivo o interiore» che per Bigongiari costituiva un'alternativa tanto al naturalismo caravaggesco quanto al classicismo dei bolognesi e al neo-correggismo di Lanfranco e di Pietro da Cortona.

Ma è poi l'atteggiamento concentrato e chiuso dei due protagonisti, come slegati dall'azione, che pure è attentamente restituita seguendo alla lettera il racconto tassiano («da tergo ei se le aventa e 'l braccio prende / che già la fera punta al petto stende»), a costituire l'aspetto più emozionante del nuovo dipinto, che la copia conservata a Montecitorio inevitabilmente banalizza. Osservando il volto di Rinaldo, e soprattutto quello di Armida, si capisce bene cosa Bigongiari intendesse a proposito della «stanchezza attiva» dei personaggi che, nell'ultimo Guercino, porterebbe a «un'azione quasi sognata», come in risposta a un torpore dei sensi.

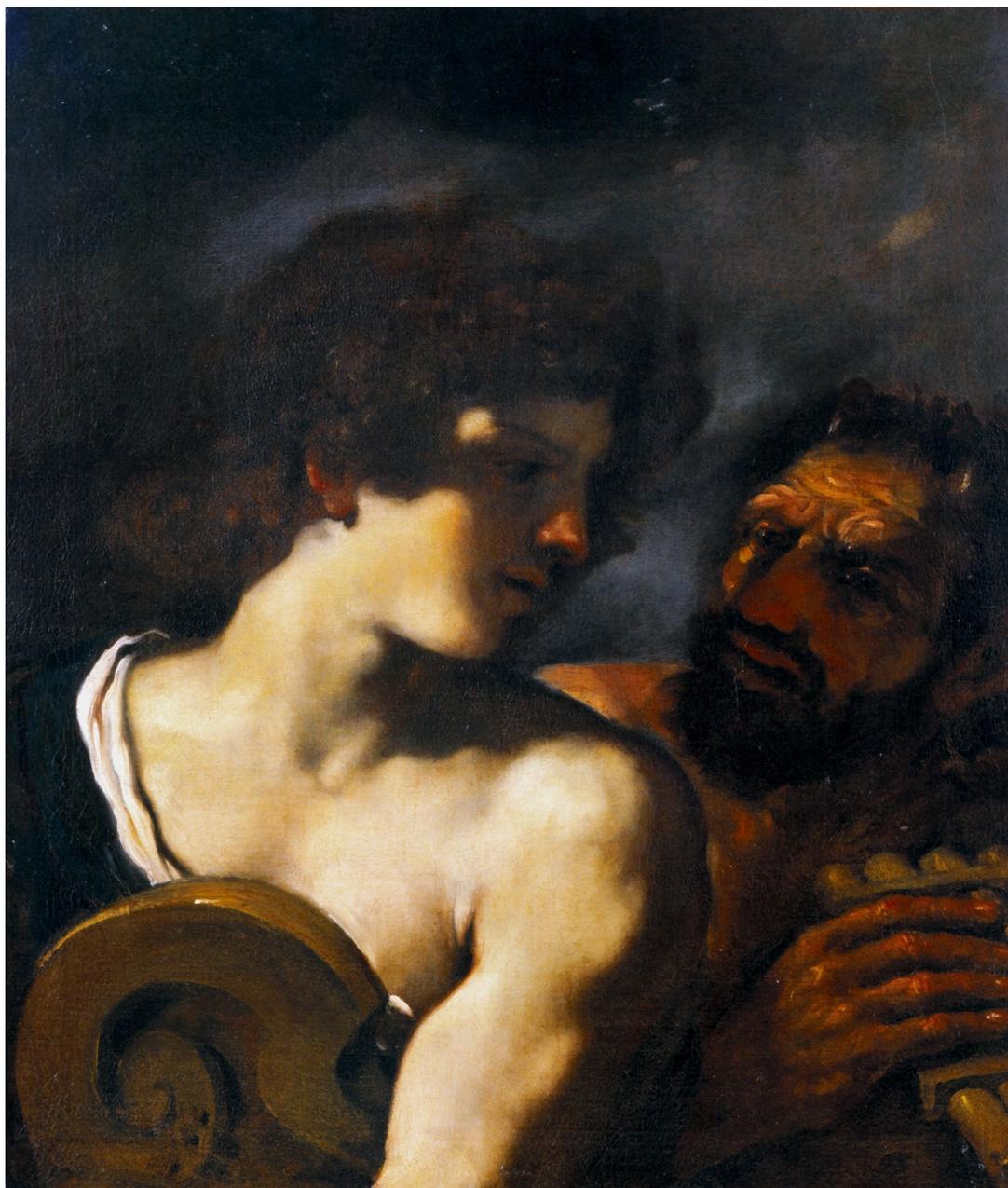
Così un altro quadro documentato dal *Libro dei conti* al 1663, la *Notte* già in collezione Chigi e ora in collezione privata<sup>10</sup>, mi sembra ribadire lo stesso assunto, attraverso l'immagine di questa donna, ben lontana dalla bellezza dei personaggi femminili del Guercino giovane, sul cui viso addormentato si stampano i segni e, direi le ferite o quantomeno le ammaccature, di un oscuro e torbido sonno della ragione.

---

<sup>10</sup> Del suo reperimento ha dato notizia F. PETRUCCI, *I dipinti del Guercino nella collezione Chigi*, «Antologia di belle arti», 63-66 (2003), pp. 155-156.



1. Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Firenze, 1997)



2. Guercino: *Apollo e Marsia*  
BPER - Banca Popolare dell'Emilia-Romagna



3. Guercino: *Riposo nella fuga in Egitto*  
Cleveland, Museum of Art



4. Alberto Burri: *Bianco plastica*  
Collezione privata



5. Guercino: *Ammon e Tamar*  
Washington, The National Gallery of Art



6. Guercino: *Rinaldo e Armida*  
Collezione privata