



‘Pinger cantando’. Arti sorelle a Milano tra Cinque e Seicento

a cura di Roberta Ferro e Beatrice Moroni



I LIBRI DI
EMIL



BIBLIOTECA DEL RINASCIMENTO E DEL BAROCCO

Collana di studi e testi

diretta da

Luisa Avellini, Clizia Carminati, Francesco Ferretti,
Lara Michelacci, Uberto Motta, Leonardo Quaquarelli, Francesco Sberlati

18.

Volumi pubblicati

1. Luisa Avellini-Lara Michelacci, *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico. Un genere fra epistola, relazione diplomatica e resoconto di viaggio*, 2009
2. Pietro Bembo, *I Duchi di Urbino. De Urbini Ducibus Liber*, edizione critica, traduzione e commento a cura di Valentina Marchesi, 2010
3. Clizia Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino*, 2011
4. *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, 2011
5. Veronica Copello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando Furioso*, 2013
6. Claudio Trivulzio, *Poesie*, a cura di Giuseppe Alonzo, 2014
7. Lucinda Spera, *Due biografie per il principe degli Incogniti*, 2014
8. Baldassarre Castiglione – Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, a cura di Giacomo Vagni, 2015
9. Pietro Giulio Riga, *G.B. Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, 2015
10. Carla Bianchi, *Il "Quaderno di appunti" di Anton Giulio Brignole Sale*, 2015
11. Lorenzo Sacchini, *Identità, lettere e virtù. Le lezioni accademiche degli Insensati di Perugia (1561-1608)*, 2016
12. *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di Elisabetta Selmi e Enrico Zucchi, 2016
13. Rosaria Antonioli, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, 2017
14. Francesco Samarini, *Poemi sacri nel Ducato di Milano*, 2017
15. Federica Rando, *Narrare nel Cinquecento. Le Cento novelle scelte di Francesco Sansovino*, 2018
16. Giovan Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, Edizione a cura di Enrico Zucchi, 2019
17. Ottavio Ghidini, *Tasso tra Liberata e Conquistata: la Bibbia, i Padri, la liturgia*, 2019

‘Pinger cantando’. Arti sorelle a Milano tra Cinque e Seicento

Atti del convegno (Milano, Università Cattolica
del Sacro Cuore, 16 maggio 2022)

a cura di Roberta Ferro e Beatrice Moroni



Questa ricerca e la sua pubblicazione sono state parzialmente finanziate dal Ministero dell'Università e Ricerca nell'ambito del programma Prin 2017 dal titolo: 'Mecenatismo, lettere e arti, 1590-1620: Roma, Siena, Milano, Torino' CUP: J54I19003050008.

Ogni testo inviato alla Redazione della collana «Biblioteca del Rinascimento e del Barocco» è reso anonimo e sottoposto al processo di *peer review*, che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi, il cui parere motivato scritto verrà comunicato all'autore, insieme al giudizio finale favorevole o sfavorevole alla pubblicazione. I documenti della valutazione sono archiviati presso la Redazione.

© 2024 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-506-9
I libri di Emil
Via Carlo Marx 21 - 06012 Città di Castello
www.ilibridiemil.it

Indice

Premessa	7
Arti sorelle: invito alla discussione CARLO CARUSO	9
Per un quadro della lirica d'arte a Milano nel tardo Rinascimento: da Lomazzo a Borsieri ROBERTA FERRO	23
Pittura e parola scritta. L'arte del dipingere nelle poesie di Giovan Paolo Lomazzo MAURO PAVESI	41
Tra ecfrastica ed encomiastica: prime considerazioni sulle poesie di Gherardo Borgogni per Giovanni Ambrogio Figino LORENZO SACCHINI	73
Tracce di letteratura nei trattati di danza di Cesare Negri CLIZIA CARMINATI	105
«Chi l'armonia del ciel brama d'udire». Letteratura e musica nell'Accademia degli Inquieti di Milano FRANCESCO ROSSINI	129
Poesia e medicina come arti sorelle nella Milano dei primi Inquieti: una proposta di lettura MARCO NAVA	165
Forme e colori nelle cronache di Placido Puccinelli LUCA CERIOTTI	189
Indice dei nomi	199

Premessa

L'iniziativa del convegno tenutosi a Milano nel maggio del 2022, i cui Atti si pubblicano in questo volume, prende avvio nell'ambito del progetto Prin 2017 *Mecenatismo, lettere e arti, 1590-1620: Roma, Siena, Milano, Torino*, diretto da Carlo Caruso (Università di Siena, PI), Clizia Carminati (Università di Bergamo) e Roberta Ferro (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano). Obiettivo della ricerca è lo studio degli incroci tra la letteratura e le 'arti sorelle', nei decenni a cavaliere tra Cinque e Seicento, con attenzione – per la geografia – su alcuni luoghi ritenuti significativi nell'elaborazione di quel particolare connubio tra parola e immagine rappresentato dalla *Galeria* di Marino, il principale archetipo del progetto. L'angolatura milanese, che si è provato a sondare con queste indagini, ha effettivamente fornito un'adeguata occasione per apprezzare le fitte maglie che stringono la rete delle realtà coinvolte in tale fenomeno culturale: emerge un panorama cittadino riccamente punteggiato da soggetti, privati e pubblici, laici e religiosi, spesso convergenti gli uni con gli altri, a volte in antagonismo tra loro, in ogni caso mai isolati e dunque bisognosi di prospettive sinergiche di analisi e comprensione. Va proprio in tale direzione la costruzione e – ci si augura – l'utilizzo del *database* Artisorelle (www.artisorelle.it), parte integrante del progetto, che convoglia in un unico archivio digitale i testi poetici e i corrispettivi fenomeni artistici, e dal cui allestimento proviene il principio ideale che ha dato occasione al convegno e al volume di studi.

I sette saggi qui raccolti, aperti dal contributo di Carlo Caruso, che, per ampiezza di vedute, assume valore programmatico, spaziano tra poesia, pittura, musica, danza, con la prevalente indicazione non tanto a riferire le opere ai più generali assunti teorici, quanto a riportarle alla dimensione territoriale, verso le comunità e i luoghi di elaborazione, verso le accademie, i palazzi dell'aristocrazia milanese e spagnola, la corte borromaica, gli enti

religiosi, le botteghe degli artisti, le officine tipografiche. L'auspicio sotteso è che da una rinnovata attitudine erudita possano giungere migliorate conoscenze critiche.

Milano, 2 maggio 2024

Roberta Ferro
Beatrice Moroni

Arti sorelle: invito alla discussione

CARLO CARUSO

Registrare coincidenze di date è *tópos* classico dell'esordio. Se il Progetto di Rilevante Interesse Nazionale 2017 intitolato a *Mecenatismo, lettere e arti: Roma, Siena, Milano, Torino, 1590-1620* avesse seguito la consueta trafila di approvazione e attuazione e non fosse invece incappato vittima innocente (come tante altre di quell'anno) in ritardi nella valutazione, in ricorsi protrattisi per intervalli che parevano interminabili, e per ultimo in un contagio planetario, il colloquio milanese che sta all'origine del presente volume avrebbe presumibilmente avuto luogo nel 2019 o nel 2020. Destino invece volle che, rinviato al 2022, finisse per coincidere con il ventennale dell'uscita di un libro di capitale importanza per gli studi sulla poesia lombarda fra Cinque e Seicento: «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo ragionato della mostra libraria tenutasi a Pavia nel 2002.¹ Si tratta, come è noto, di un volume insigne per novità, ampiezza e profondità d'indagine e, in quanto catalogo di mostra bibliografica, punto d'arrivo di un lungo e capillare percorso di ricerca; ma è altresì il seme dal quale è venuta crescendo e fruttificando un'importante iniziativa di nuovo impianto come *Lyra* (<https://lyra.unil.ch/>), e in *Lyra* chiunque potrà agevolmente riconoscere il principale modello ispiratore della sezione digitale del nostro progetto, *Arti Sorelle* (<https://artisorelle.it>).² Come i suoi modelli, anche *Arti Sorelle* è iniziativa caratterizzata da indagini condotte – come ama ripetere una delle studiosse alla guida del progetto – «a

¹ «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2001), a cura di S. Albonico e F. Milani, Pavia, Edizioni Cardano, 2002. Vi figura, fra i contributori, una delle responsabili dell'attuale progetto: R. FERRO, *Poesia sacra e borromaica*, pp. 242-262, della quale si veda il contributo nel presente volume.

² Entrambe le iniziative si avvalgono di una piattaforma gestita da *Codex – Informatica & Beni Culturali* di Pavia (<https://www.codexcoop.it/>).

libro aperto»: miranti cioè a fissare, illustrare e rendere agevolmente reperibili dati bibliologici e testuali di libri di poesia e, nella fattispecie, di raccolte poetiche – oltre che di componimenti singoli – che abbiano per tema il rapporto fra le arti.³

Il progetto *Mecenatismo, lettere e arti: Roma, Siena, Milano Torino, 1590-1620* circoscrive l'indagine ad alcuni centri italiani, ognuno significativo di per sé e per contrasto con gli altri. È questa la volta di Milano e, più in generale, del *Milanesado* con gli altri suoi centri di rilievo, fra i quali eccelle Pavia per la sede universitaria e la vivace attività editoriale. Che il territorio e il periodo indicati offrano un'ampia varietà di oggetti degni della massima considerazione è naturalmente cosa nota; non sarà però inutile volgere lo sguardo a ritroso ai primi decenni del Cinquecento per meglio intendere, entro il più ampio quadro della storia e della cultura letteraria lombarda, alcuni aspetti dei rapporti ivi intercorsi fra arti e lettere.

Se elementi di continuità non mancano (né potrebbero mancare), sono in realtà i rivolgimenti e le cesure, talora di profonda drammaticità, a imporsi all'attenzione. C'è stato un tempo in cui il trauma del Sacco di Roma del 1527 sembrava aver occupato – specialmente in ambito artistico – lo 'spazio emotivo' del terzo decennio del Cinquecento; prima ancora un'altra tragedia, l'assedio di Firenze del 1529-30, aveva a lungo accorato gli Italiani e in particolare i padri del Risorgimento. Chi volga ora gli occhi alla Lombardia, dovrà constatare che la folgore vi era calata, assai prima che su Roma e Firenze, ripetutamente e con effetti altrettanto esiziali.⁴ Come del resto sapevano bene Machiavelli, Guicciardini e i più accorti fra i loro contemporanei, coloro che avessero allora tenuto quelle terre avrebbero anche avuto in mano, come si era soliti dire, «le chiavi d'Italia». Per tacere della discesa di Carlo VIII istigata da Ludovico il Moro, fattosi primo artefice della propria rovina, alla Lombardia degli anni Venti potrebbe applicarsi ciò che il Machiavelli del *Principe* aveva scritto dieci anni prima dell'Italia: «predata [...] sforzata [...] vituperata» (XII, 31). Già anzi nel corso dell'anno precedente la composizione del *Principe*, nel 1512, Brescia aveva pagato a caro prezzo la ribellione alla tirannica parentesi francese. Nel 1521, la sconfitta della Francia e il suc-

³ C. CARMINATI, *Il database Arti sorelle. Letteratura e arti tra Cinque e Seicento*, «Filologia classica e medievale», VII, 2023, pp. 93-104.

⁴ Sulla persistente difficoltà nell'inquadrare correttamente la situazione politica lombarda si vedano G. SIGNOROTTO, *Lo stato di Milano in età spagnola. Aggiornamenti e prospettive di ricerca*, in *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, a cura di E. Brambilla e G. Muto, Milano, Unicopli, 1997, pp. 11-27; Id., *Aperture e pregiudizi nella storiografia italiana del XIX secolo. Interpretazioni della Lombardia spagnola*, «Archivio Storico Lombardo», s. XII, CXXVI, 2000, pp. 513-560.

cessivo sconvolgimento politico-istituzionale ponevano anche fine all'eredità leonardesco-vitruviana e alla singolare, atipica, per molti aspetti stravagante, ma al tempo stesso dinamica vicenda filologico-editoriale fondata su di un nuovo e peculiare rapporto fra la modernità umanistica e l'antico. Lo schianto fu tale da far scomparire o allontanare dalla scena gli attori principali, lasciando talora il lettore in dubbio – per quella carenza di testimonianze che è propria delle catastrofi – circa la sorte di alcune delle vittime. Pare probabile che Hieronimo Claricio concludesse i propri giorni in quelle tragiche circostanze.⁵ Il medesimo si credette per lungo tempo di Alessandro Minuziano, fino al rinvenimento di notizie che lo indicavano come ancora in vita – ma una vita dimidiata – nei primi anni Trenta del Cinquecento.⁶ Sono note le vicissitudini di Andrea Calvo, così come il trasferimento da Milano a Roma, in quel medesimo anno 1521, del fratello Francesco.⁷ A Como Benedetto Giovio fu vittima delle angherie delle truppe spagnole durante il sacco della città nel novembre del '21, con il fratello Paolo impotente spettatore della generale devastazione.⁸ Proprio allora, anzi appena prima del sacco, sempre a Como aveva frettolosamente e prematuramente chiuso i battenti l'impresa dell'edizione del Vitruvio volgare avviata da Gottardo da Ponte, costretto a un forzoso ritorno a Milano sotto il nuovo regime spagnolo-sforzesco. Né gli anni che seguirono poterono dirsi scevri di incertezze fino agli eventi decisivi del 1525-26. Sono gli anni in cui l'Alciato rinuncia ai periodici suoi soggiorni a Milano per farvi ritorno solo ad acque sedate, non prima dell'autunno del 1533; e non prima del 1538 vi si ristabiliranno i fratelli Calvo per il tratto estremo della loro attività editoriale.⁹ Pressoché inevitabile, infine, l'allentarsi delle relazioni – fino agli anni Venti assai intense – con l'Umanesimo e l'editoria dell'Europa transalpina.

⁵ C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», II, 1964, pp. 291-341, ora in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, 5 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-, II, pp. 141-171.

⁶ C. DIONISOTTI, *Notizie di Alessandro Minuziano*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1946, IV, pp. 327-372, ora in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana* cit., I, pp. 113-153 (pp. 152-153 sulla presunta data di morte).

⁷ Si veda F. BARBERI, *Calvo, Andrea (Minatianus) e Calvo, Francesco Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, 1974, pp. 34-35 e 38-41, e il più recente K. STEVENS, *New Light on Andrea Calvo and the Book Trade in Sixteenth-Century Milan*, «La Bibliofilia», CIII, 2001, pp. 25-54.

⁸ Di qui anche, nel 1525, la donazione di beni per lo più mobili da parte di Paolo ai fratelli Benedetto e Giovanpietro come parziale risarcimento degli *incommoda et damna* subiti da entrambi: cfr. A. ESPOSITO, *Paolo Giovio: una testimonianza inedita dal notarile romano*, «Roma nel Rinascimento», 2015, pp. 405-415.

⁹ S. ALBONICO, *Il nuovo potere imperiale*, in «sul Tesin piantarò i tuoi laureti» cit, p. 57.

Con il lento attutirsi delle ambizioni francesi su Milano, l'imperatore Carlo V si dispose bensì a restituire la città e il suo territorio agli Sforza, ma di malavoglia e non prima del 1529, e con la zia Margherita d'Asburgo che ancora tentava di distoglierlo sibilandogli all'orecchio il vecchio adagio di Milano «clef d'Italie»¹⁰; quindi, con la scomparsa di Francesco II Sforza sullo scorcio del 1534, pur fra rinnovate tensioni con la Francia e frequenti esitazioni circa l'assetto da dare all'annosa questione, Milano e la Lombardia diventavano un organismo gravitante nell'orbita del potere spagnolo. Il grande studioso che nel secolo scorso prese a scriverne la storia fu costretto a reperire la documentazione amministrativa pertinente fuori d'Italia, nell'archivio di Simancas in Spagna.¹¹

Usciti di scena gli Sforza, il rapporto fra Umanesimo latino e volgare e ambienti artistici muta. I soggetti che prendono a distinguersi nella sfera del mecenatismo – governatorato spagnolo, nobiltà locale, autorità ecclesiastica, accademie letterarie e artistiche, individui di varia estrazione e provenienza – offrono un quadro nuovo e progressivamente sempre più ampio e variegato.¹² La vicenda forse più significativa di quegli anni ha per protagonista Paolo Giovio e il suo Museo: esempio di intraprendenza e di abilità diplomatiche fuori del comune nell'acquistare credito presso mecenati vicini e lontani.¹³ Mai avrebbe Giovio potuto conseguire l'obiettivo di erigere *sibi et amicis suis* quel suo *buen retiro* dedicato alle Muse con il solo ausilio delle proprie prebende ecclesiastiche (era vescovo di Nocera Inferiore). Come è stato rammentato di recente da Marcello Simonetta, il suo celebre Museo è anche figlio – e non poteva non esserlo – della generosità dei suoi potenti amici: il marchese del Vasto Alfonso d'Avalos e successivamente Ferrante Gonzaga, governatori di Milano; il cardinale Alessandro Farnese; il duca di Castro, e successivamente di Parma e Piacenza, Pier Luigi Farnese e il figlio Ottavio, prefetto di Roma; il connestabile di Francia Anne de Montmorency; il duca di Firenze Cosimo de' Medici e altri ancora, tutti avvolti in una fitta rete di relazioni intessute da Giovio sia direttamente, sia attraverso ambasciatori,

¹⁰ Ricordato in F. CHABOD, *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971, p. 23.

¹¹ F. CHABOD, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1961; ID., *Lo stato e la vita religiosa a Milano* cit.

¹² Per limitare qui il campo alla letteratura sulle arti basti ricordare D. ISELLA, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005 e *Prima di Carlo Borromeo: lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. Bellini e A. Rovetta, Milano-Roma, Bulzoni, Biblioteca Ambrosiana, 2013 («Studia Borromaica», 27).

¹³ T. C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

legati, segretari, consiglieri, maggiordomi e naturalmente artisti, non di rado di prima sfera.¹⁴ Una volta ultimati o quasi i lavori edili, ecco la decisione di ‘tradurre’ il Museo in monumento cartaceo: attraverso la redazione degli *Elogia virorum illustrium* con il ricco corredo di epigrammi ecfraistici di vari, ma anche giovandosi, per la sopraggiunta età d’oro delle traduzioni, di una pronta e parallela diffusione in veste volgare (gli anni estremi trascorsi a Firenze dovettero palesare a Giovio le risorse di una lingua di cui lui aveva fino allora fatto uso vigorosamente ma, tutto sommato, piuttosto spensieratamente e quasi sempre nella sfera privata, senza preoccupazioni di natura letteraria).¹⁵

Certo per Giovio, giunto al termine della lunga esperienza romana, contò il richiamo della terra natia e il desiderio di realizzarvi ambizioni giovanili ispirate al modello di un grande concittadino antico. Già in una lettera del 1504 lo si osserva, appena ventunenne, atteggiarsi nella parte di un redivivo Plinio il Giovane mentre descrive compiaciuto la propria villa di Lissago, presso Como, e il suo serotino «spatiari et leniter deambulare solummodo tunicatus et soleatus» in una lunga stanza situata «supra cryptoporticum» (termine, se altri mai, pliniano), tutto immerso in pensieri e riflessioni intorno agli amati studi letterari.¹⁶ Pertanto vari decenni dopo, tra la fine degli anni Trenta e l’inizio dei Quaranta, Paolo Giovio poté effettivamente dichiarare di essersi costruito una villa pliniana a Borgo Vico, in riva al lago di Como, e di averle donato «aspetto e aria quasi vitruviale». ¹⁷ Ma il fratello Benedetto, nella cui memoria di vittima erano impresse le immagini delle atrocità inflitte alla città nel 1521, lo incoraggiava a tradurre il sogno pliniano in qualcosa di più duraturo, atto a sfidare non gli anni ma i secoli, trasmettendone cioè il messaggio – per usare una formula cara all’altra collega responsabile del

¹⁴ M. SIMONETTA, *Il Museo di Paolo Giovio*, in *La collezione Gioviana degli Uffizi*, a cura di M. M. Simari e A. Barbolani da Montauto, 2 voll., Firenze, Giunti, 2023, I, pp. 51-63, con novità documentarie di rilievo.

¹⁵ Sulla prassi linguistica di Giovio si veda G. FOLENA, *L’espressionismo epistolare di Paolo Giovio*, in *L’espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 16-18 gennaio 1984), 1985, pp. 121-159; poi in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991, pp. 200-241.

¹⁶ P. GIOVIO, *Scritti d’arte: lessico ed ecfraisi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 8-10 (lettera a P. Iano Rascha, 15 luglio 1504): «Supra cryptoporticum aula est oblonga non dormitioni serviens, sed soli ambulationi; succurrit enim saepiuscule, si caldiusculus fueris, sub ipsum vesperum in ea spatari, et leniter deambulare solum[m]odo tunicatus et soleatus [...] et, conctecto sub mitella capillamento, aliquid litterarum secretissime commentari et dulcius excogitare». Si veda anche l’eccellente commento, pp. 14-24.

¹⁷ P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G. G. Ferrero, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956-1958, I, p. 222 (Como, 16 ottobre 1539, al cardinal Alessandro Farnese).

progetto – «non in marmi ma in carte».¹⁸ Per indurre a ciò il fratello, Benedetto riprendeva due celebri passi di Plinio sulle ville in riva al Lario – «Quid agit Comum, tuae meaeque deliciae? quid suburbanum amoenissimum? quid illa porticus verna semper [...]?» (*Ep.* I, 3); «Nam hoc quoque non dissimile quod ad mare tu, ego ad Larium lacum. Huius in litore plures meae villae, sed duae maxime ut delectant ita exercent. Altera imposita saxis more Baiano lacum prospicit, altera aequae more Baiano lacum tangit. Itaque illam Tragoediam, hanc adpellare Comoediam soleo, illam quod quasi cothurnis, hanc quod quasi socculis sustinetur» (*Ep.* IX, 7) – e destramente li attualizzava con accorte e ripetute inserzioni di *ubi* e di *nunc*:

Suburbanum amoenissimum Caninij Rufi ad Larium situm, *ubi nunc* est? *ubi* porticus verna semper? *ubi* platanus opacissima? *ubi* reliqua illius aedificia quae Plinius Caecilius epistola ad eum scripta prosequitur? *ubi* ipsius Caecilii apud eundem Larium villae duae, quarum alteram Comoediam, alteram Tragoediam appellabat? Horum omnium nulla modo extant vestigia. Quare Musaeo, ut ad posteros perveniat, literis succurrendum est.¹⁹

Era un severo monito circa l'instabilità delle fortune e delle realizzazioni umane, destinate a svanire se non ne fosse stata affidata la memoria alla scrittura («ut, si res vetustate pereat, nomen saltem non intercidat»)²⁰ Benedetto decideva anzi egli stesso di stimolare il fratello all'impresa col descrivergli per sommi capi, in quella medesima lettera, il Museo appena ultimato; e la *Musaei Ioviani descriptio* di Paolo, premessa agli *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* secondo il titolo della prima edizione del 1546, assolverà con il resto dell'opera al desiderio del fratello Benedetto, nel frattempo scomparso.²¹ Gli elogi e gli epigrammi

¹⁸ R. FERRO-F. ROSSINI, «Non in marmi ma in carte»: inediti sonetti in morte di Livia d'Arco (Marino, Achillini e Strozzi il Giovane), «Studi Secenteschi», LXI, 2020, pp. 3-34.

¹⁹ Benedetto a Paolo Giovio, Como, 1542 (?), in S. MONTI, *Lettere di Benedetto Giovio*, «Periodico della Società Storica per la Provincia e Antica Diocesi di Como», VIII, 1891, pp. 89-259: p. 201; ripreso in C. CARUSO, *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVIII, 1991, pp. 54-84: 64; GIOVIO, *Scritti d'arte* cit., p. 139; P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006, p. XXIXn.

²⁰ B. GIOVIO, *Lettere* cit.; delle due lettere pliniane Benedetto aveva trattato nei suoi *Historiae patriae libri duo*, pubblicati postumi a Venezia, Antonio Pinelli, 1629, pp. 208-209.

²¹ P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur. Addita in calce operis Adriani Pont. vita*, Venezia, Michele Tramezino, 1546, cc. 1v-4v; riedita in ID., *Elogia virorum illustrium*, a cura di E. Meregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972, pp. 35-39; quindi, con commento, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977, III, pp. 2904-2918, e in

di quest'opera fortunata, via via ampliata nelle numerose riedizioni postume, anche illustrate, daranno vita a una tradizione rigogliosissima che nei decenni successivi farà della "Serie gioviana" uno dei modelli iconografici dominanti non solo per la selezione del canone ma anche per la caratterizzazione dei singoli ritratti.²²

Più di trent'anni fa, lo studioso di letteratura che avesse desiderato volgersi all'esame di quegli ambienti e collocarli entro un disegno storiografico che non si riducesse a un mero elenco di nomi e di luoghi avrebbe avvertito il bisogno di sapere quanto era avvenuto prima e quanto dopo. Guide efficaci furono allora, come sono tutt'ora, da una parte il libro di Simone Albonico sulla cultura letteraria lombarda degli anni Trenta-Quaranta, *Il ruginoso stile*²³; dall'altra i lavori di Carlo Dionisotti e di Ottavio Besomi su Paolo Giovio collezionista e sugli *Elogia* quale modello per la *Galeria* del Marino.²⁴ Se è lecito aggiungere un ricordo personale, rammento distintamente che, pur leggendo quei lavori con occhio velato e reso incerto da pregiudizi di tipo manualistico, non mi capacitavo tuttavia di come ciò che comunemente si designa col termine di 'Petrarchismo' avesse potuto saturare la storia della poesia italiana del Cinquecento a scapito del resto; non mi capacitavo, in altri termini, di come la poesia amorosa d'imitazione avesse potuto relegare in un angolo una produzione parallela copiosissima che al Petrarchismo doveva nulla più del giusto e viveva invece in più stretta simbiosi con la tradizione encomiastica ed epigrammatica greco-latina antica e umanistica. La recente e assai opportuna riproposta in volume di alcuni fondamentali lavori

GIOVIO, *Scritti d'arte* cit., pp. 112-124. Si veda anche il recente P. GIOVIO, *Portraits of Learned Men*, edited and translated by K. Gouwens, Cambridge-London, Harvard University Press, 2023. Benedetto aveva tuttavia fatto in tempo a leggere una prima redazione manoscritta della *Descriptio*: cfr. B. GIOVIO, *Lettere* cit., pp. 186-187; GIOVIO, *Lettere* cit., I, p. 360 (come ricorda F. MINONZIO, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 77-146).

²² Fra le recenti e importanti iniziative e pubblicazioni riguardanti la fortuna di Paolo Giovio, delle raccolte gioviane e degli *Elogia* ricordo il sito *Musaeum Iovianum* dell'Università di Vienna (<https://paologiovio.univie.ac.at/current/web/>); un volume di saggi, di prossima pubblicazione, frutto del colloquio *Von Paolo Giovio bis Johannes Latomus. Intermedialität und Intertextualität in den «Elogia virorum literis illustrium»* tenutosi presso l'Università di Vienna, 23-24 marzo 2023; e il già ricordato *La collezione Gioviana degli Uffizi*.

²³ S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

²⁴ C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, pp. 482-492, poi in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaka Book, 1995, pp. 145-155; O. BESOMI, *Fra i ritratti del Giovio e del Marino: schede per la «Galeria»*, «Lettere Italiane», XL, 1988, pp. 510-521; CARUSO, *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino* cit., pp. 54-84.

di Simone Albonico, dall'autore stesso aggiornati alla luce della più recente bibliografia critica, mi esime dal dilungarmi su questioni già ampiamente e magistralmente trattate.²⁵ Solamente aggiungo una postilla, ripensando congiuntamente a quel primo schiudersi del problema ai miei occhi e al tema che interessa in questa sede: il fenomeno impressionava e impressiona non solo rispetto alle dimensioni – centinaia, anzi migliaia di componimenti, un vero e proprio 'sommerso' letterario per chi, come me, ancora indugiasse in schematismi di natura scolastico-antologica – ma anche in relazione al fatto che in quello stesso fenomeno si perpetua, con maggiore evidenza che altrove, l'antico sodalizio fra le lettere e le arti. E mi parve allora, come mi pare ora, che in quella tradizione di rilievo non solo italiano ma europeo potesse legittimamente individuarsi una 'linea lombarda' – per riutilizzare una formula nata ad altri scopi – che ritrovai diversi anni dopo, puntualmente schedata e illustrata, nel ricordato volume *«sul Tesin piantàro i tuoi laureti»*.

Negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso si era peraltro venuto chiarendo come la poetica del Barocco molto dovesse a uno stile letterario allignante prevalentemente nell'Italia settentrionale, in forme e modi talora più radicali rispetto a quelli della «locuzione artificiosa» del Meridione fino allora ritenuta culla pressoché esclusiva del Barocco letterario.²⁶ Lo stile, nel complesso, meno cesellato e più franto; la ricerca della metafora peregrina fino al paradosso; il gusto della variazione insistita sul tema; la ricorrente presenza del *tópos* del libro di poesia come edificio; una poetica dell'ecfrasi mirante a forti effetti patetici in ambito sia devozionale sia profano; la frequenza di metri rivaleggianti con il sonetto – come l'ottava spicciolata e soprattutto il madrigale – per una diversa resa della *vis epigrammatica* antica: erano tutti fenomeni che non potevano spiegarsi se non con lo scorrere parallelo di una vena di poesia umanistica che proprio allora, sullo scorcio del secolo sedicesimo, veniva a confluire in copia inusitata nell'alveo di quella che poteva ormai dirsi, senza più, lirica italiana, rinnovandone temi e forme espressive.

²⁵ S. ALBONICO, *Storia, forma, materia. Sulla poesia italiana del Rinascimento*, Pisa, ETS, 2023. Ricordo in particolare *Il commento ai «Cento sonetti» di Anton Francesco Rainerio e le nuove strade della lirica italiana* (pp. 91-102) e *Le raccolte antologiche di lirica cinquecentesca* (pp. 185-21). Simone Albonico è ideatore e direttore del progetto *Lyra* (<https://lyra.unil.ch/>).

²⁶ Cfr. in particolare O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969; ID., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1976. Per l'espressione ormai canonica cfr. G. FERRONI-A. QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, insieme con le stimolanti osservazioni di G. PARENTI, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo*, «Metrica», I, 1978, pp. 225-239.

Questa nuova poetica si distingue per un rinnovato interesse rivolto alle forme dell'*elocutio*, ma il successo che le arrise non sarebbe forse stato tale se quel suo persistente e talora estenuato esercizio d'ingegnosità non avesse ricevuto adeguato sostegno da una parallela riflessione sulla natura dell'*inventio*. È da credere che tale riflessione prendesse avvio dall'esempio di trattatisti come Francesco Robortello e Giulio Cesare Scaligero, la cui autorità era ancora ben viva tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento. Nelle appendici del commento alla *Poetica* di Aristotele (1548) Robortello aveva caratterizzato l'epigramma come trattamento conciso di *episodia* tragici o comici o di altro genere, a loro volta ricavati dall'*epos* (come voleva Aristotele, *Poet.* 1459b): dunque quasi "particella di particelle", di cui Robortello sottolineava libertà e versatilità rispetto a forma e contenuto.²⁷ Scaligero, pur disapprovando la premessa («non est verum, Epigramma esse maioris Poematis partem»), conveniva circa l'apertura pressoché illimitata del genere nella scelta della materia («Epigrammatum autem genera tot sunt, quot rerum») e dello stile, anche specificando come miti, allegorie ovvero apologhi (apertamente illustrati o solo accennati per via allusiva), animali, oggetti inanimati, enigmi potessero costituire altrettanti soggetti adeguati a un trattamento epigrammatico.²⁸ «Acutezza, e vivacità» (p. 159) sono le caratteristiche che, appena qualche anno dopo, Giovan Battista Strozzi avrebbe dichiarato essenziali al genere del madrigale sul bel principio della *Letzione sopra i Madrigali, recitata l'anno 1574 nell'Accademia Fiorentina*: respingendo la tradizionale limitazione «alle cose boschereccie» e la caratterizzazione del metro – offerta una decina di anni prima da Antonio Minturno – come di «vaga composizione di parole

²⁷ F. ROBOTELLO, *Eorum omnium quae ad methodum et artificium scribendi epigrammatis spectant explicatio* (1548), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974, I, pp. 508-516: «[...] adeo ut aliquis iure appellare possit ipsum epigramma particulam unius alicuius particulae comoediae, tragoediae, et aliorum poematum» (p. 508); «Materies epigrammatum multiplex est: nam [...] plane necesse est ut qualis in singulis generibus fuerit materies, talis quoque sit in epigrammate. Hinc fit ut tam multa atque inter se valde diversa cernantur epigrammate perbelle tractari» (p. 509).

²⁸ G. C. SCALIGERO, *Poetics libri septem* (1561), hrsg. von L. Deitz und G. Vogt-Spira, 6 voll., Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1994-2011, IV, p. 206: «Epigrammatum autem genera tot sunt, quot rerum; tot versuum generibus explicantur quot sunt versuum genera; tot verbis verborumque generibus, speciebus, formis, figuris, modis componuntur, quot sunt in quocumque linguae nationis, populi, gentis ambitu genera, species, formae, figurae, modi verborum. Quinetiam non solum nova licet fingere, verum etiam soloecismos aliquando aut barbarismos admittere» (cfr. anche I, p. 212 per il passo sui diversi possibili soggetti dell'epigramma). Sulla questione si veda, fra gli altri, G. FORNI, *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001, pp. 228-229.

intorno a cose rustichette» (p. 165)²⁹; rivendicando inoltre al poeta la «libertà di rimare» e «di essere sciolto da un numero determinato di versi» (p. 172) e suggerendogli «di non vi racchiudere alcuno avvenimento infelice» (p. 174), perché l'effetto massimo era ottenuto «quando e' vi sono gli scherzi, e le repliche delle parole, e alcune fredde allusioni» (p. 174); consigliando poi di farne «talhora sopra un soggetto medesimo un numero grande», ma al tempo stesso di tesserli «in maniera che ciascuno possa stare da per sé» (p. 175); e finalmente raccomandando «quegli argomenti, che da i Logici s'addomandano Sofistici, perché oltremodo si desidera in lui, ch'egli habbia del vivo, e dell'acuto». E così concludeva: «e siamo lecito usar questa licenza di favellare: nel Madrigale a voler, che e' sia stupendo si vuol sentire un non so che del frizzante» (p. 176).³⁰ Il madrigale si veniva così configurando come l'erede dell'epigramma latino. In parte concordando (specialmente nella polemica contro il Minturno), in parte dissentendo, nella sua lezione *Del Madrigale* (1588) Filippo Massini – come ha efficacemente chiarito Lorenzo Sacchini – contribuiva ad ampliare la sfera di influenza del metro nelle sue nuove e molteplici applicazioni.³¹

Giova a questo punto il paragone, per analogia e per contrasto, con l'*Arte poetica* (1563) di Antonio Minturno, voce autorevole della tradizione lirica del Regno: paragone peraltro già sollecitato, come s'è visto, esplicitamente da Strozzi e copertamente da Massini. Nel riprendere il concetto robertelliano dell'epigramma come sottostante all'epica, Minturno istituiva un serrato confronto fra le diverse nature dell'epigramma e del sonetto, sottolineandone differenze di genere («l'Epigramma è particella dell'Epica poesia, il Sonetto della Melica») e di stile: il sonetto richiedeva «leggiadria e vaghezza», mentre per

²⁹ Il richiamo è ad A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563, pp. 261-262, dove si fa distinzione netta fra madrigale ed epigramma. Si veda anche più avanti.

³⁰ G. STROZZI [IL GIOVANE], *Lezione sopra i Madrigali, recitata l'anno 1574 nell'Accademia Fiorentina*, in ID., *Orazioni et altre prose*, Roma, Lodovico Grignani, 1635, pp. 159-188.

³¹ F. MASSINI, *Lezioni dell'Estatico Insensato*, Perugia, Pietroiacomo Petrucci, 1588, pp. 153-181, su cui L. SACCHINI, *Primi sondaggi sulle Rime di Filippo Massini (1559-1618)*, «Testo», XXX, 2009, pp. 33-55 (pp. 39-40 sulla lezione *Del Madrigale*), con bibliografia; ID., *The Cinquecento Italian Madrigal in Theory and Practice: The Case of Filippo Massini (1559-1618)*, «Mediaevalia», XXXIX, 2018, pp. 217-249. È da notare che il successo del madrigale contribuì a far recedere la tradizione dell'«epigramma toscano» in quartine rimate, la cui fortuna editoriale non fu peraltro delle più felici: *Gl'epigrammi con alcuni epitafi* di Luigi Alamanni uscirono a stampa postumi a Parigi, presso Marc Orry, nel 1587; i cinque libri di epigrammi di Bernardino Baldi rimasero inediti fino al 1914 (*Gli epigrammi inediti, gli apologhi e le egloghe*, a cura di Domenico Ciampoli, 2 voll., Lanciano, Carabba, 1914); e gli *Epigrammi toscani* di fra' Girolamo Pensa di Cigliaro, Cavaliere di Malta, apparvero a stampa in provincia (Monteregale [= Mondovì], s.e. [ma Tipografia Torrentiniana], 1570) senza più essere ristampati.

l'epigramma «né leggiadria, né vaghezza di composizione si richiede: ma aguzza di motteggio, o di sentenza», sicché l'impiego dell'«agudezza» per lodare o biasimare – vero fine dell'epigramma – dispensava dall'«haver cura di quelli ornamenti del parlare, che tal materia richiederebbe».³² Per l'epigramma, tuttavia, Minturno non citava se non esempi latini: i due mezzi espressivi del latino e del volgare gli apparivano ancora *toto coelo* diversi e lungi dal potersi agevolmente compenetrare a vicenda; né ancora intravedeva nel madrigale l'involucro più efficace per il trasferimento dei contenuti dell'epigramma umanistico in forme volgari, come invece venivano allora facendo, in proporzioni sempre maggiori, gli autori dell'Italia settentrionale, non esclusa la Lombardia.³³ È noto come Venezia sia nel secondo Cinque e nel primo Seicento il centro incontrastato della produzione lirica madrigalistica. Ma già Alessandro Martini, al quale si deve il primo ampio e dettagliato inquadramento critico di tale vasto fenomeno, indicava come desiderabile proprio uno studio particolareggiato della produzione madrigalistica lombarda.³⁴ Tra gli obiettivi del progetto è anche l'esaudimento, per la parte che al progetto pertiene, di quell'antico ma ancora attuale auspicio.³⁵

³² A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563, pp. 240 e 242. Notevole che la dedica, datata Trento 21 settembre 1563 (in una pausa di quelle che dovettero essere le ultime sessioni del Concilio), fosse rivolta «Alla dottiss. et ornatiss. Academia Lariana della città di Como» e contenesse un alto elogio del «gran Giovio, non pur di Como, ma del nome Latino nuovo splendore» (c. 4a^v). Sull'Accademia Lariana o dei Lari v. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, III, pp. 399-400.

³³ In Minturno la doppia attività di poeta e critico rimane distinta per le due lingue, come anche mostra il trattato gemello dell'*Arte poetica*, il *De poeta libri sex* (Venezia, Francesco Rampazetto, 1559). La fedeltà alla tradizione volgare è assoluta nelle *Rime et prose* (Venezia, Francesco Rampazetto, 1559), dove anzi l'intero libro terzo è serbato a «canzoni ad imitatione de gli antichi lirici» (pp. 158 ss.) seguite da ballate, sonetti ed egloghe. Su Minturno teorico e poeta si veda il recente contributo di B. HUSS, *Antonio Sebastiano Minturno between Poetry and Poetics: The «Rime» and the «Arte Poetica»*, «Italian Studies», LXXV, 2020, pp. 257-275.

³⁴ A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, pp. 529-548. L'auspicio è formulato (p. 542) a proposito della «spropositata fatica dell'alessandrino Annibale Guasco», *Tela cangiante in madrigali tre mila cento dieci*, Milano, per l'erede del *quondam* Pacifico Pontio e Giovan Battista Piccaglia, 1605. Sull'evoluzione del madrigale italiano cfr. il pionieristico U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich, Gehlen, 1969, e il recente S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015.

³⁵ Cfr. FERRO, *Poesia sacra e borromaica* cit., pp. 242-262; EAD., *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di Andrea Spiriti, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 97-125; EAD., *Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629): i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti

Prima di gettare un rapido sguardo al *côté* artistico, è forse importante premettere che Scaligero tratta dell'epigramma – insieme con molti altri sottogeneri spesso affini – nel terzo libro dei suoi *Poetices libri septem*, intitolato all'«Idea»: termine che assume valenze nuove presso due importanti trattatisti delle arti dell'ultimo tratto del Cinquecento, il lombardo Giovan Paolo Lomazzo e il marchigiano-romano – ma resosi con le sue opere a stampa, al termine di una lunga e internazionale carriera, anche lombardo-subalpino – Federico Zuccari (ai quali si può eventualmente aggiungere, sia pure su di un piano differente, il mantovano Gregorio Comanini e il suo intitolare il proprio dialogo a una figura d'importanza capitale come Giovanni Ambrogio Figino).³⁶ Nell'«idea», termine che ricorre programmaticamente nelle opere di entrambi, e nello zuccariano «disegno interno» sembra in effetti possibile riconoscere la premessa a una più convinta convergenza dei mezzi espressivi da parte della poesia da un lato, delle arti figurative dall'altro. E a questo proposito, dopo aver ricordato i vent'anni che separavano nel 2022 il nostro colloquio milanese dalla pubblicazione del volume «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*», non sarà inopportuno rammentare che nel 2024 compie cent'anni un celebre saggio pubblicato nella collana della primigenia Biblioteca Warburg di Amburgo, *Idea* di Erwin Panofski.³⁷ Il saggio prende le mosse da Platone e approda a Lomazzo e Zuccari e anche un poco oltre, a Bellori, e anzi – prolungandosi il discorso nelle note finali – a una linea che accenna a Winckelmann. Panofski lamentava che l'opera di Lomazzo e di Zuccari

(Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-11 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>); L. SACCHINI, *Da Alba a Milano: la «Nuova Scelta di Rime» (1592) di Gherardo Borgogni*, «Studi Secenteschi», LXIV, 2023, pp. 37-66. L'albese Borgogni, l'alessandrino Guasco e il monregalese Pensa (v. nota 31) testimoniano, pur nella diversità, della crescente partecipazione del vicino Piemonte alla produzione poetica italiana.

³⁶ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, Milano, Gottardo Da Ponte, 1584; ID., *Idea del tempio della pittura*, ivi, 1590; ID., *Della forma delle muse*, ivi, 1591; F. ZUCCARI, *Lettera a' principi et signori amatori del disegno, pittura, scoltura et architettura [...] Con un Lamento della pittura*, Mantova, Francesco Osanna, 1605; ID., *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino, Agostino Disserolio, 1607; ID., *Il Passaggio per Italia, con la dimora di Parma*, Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1608; G. COMANINI, *Il Figino, ovvero del fine della Pittura. Dialogo*, Mantova, Francesco Osanna, 1591. Sui rapporti di Figino con il già ricordato Borgogni (v. nota 35) e, tramite questo, con la milanese Accademia degli Inquieti, oltre che con la Roma «aldobrandina» di inizio secolo, si veda C. COLZANI, *Figino e i letterati: un'ipotesi per il Ms King's 323*, «Studi Secenteschi», LXII, 2021, pp. 125-137; e, nel presente volume, il saggio di Lorenzo Sacchini.

³⁷ E. PANOFSKI, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1924 (trad. ital. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1973).

fosse ai giorni suoi troppo poco studiata, come del resto ribadiva, in quel medesimo anno, Julius von Schlosser nel classico *Die Kunstliteratur*.³⁸ La scarsa frequentazione di quegli autori, proseguiva Panofski, faceva sì che se ne disconoscesse l'importante azione mediatrice rispetto al lascito illustre di Alberti e di Leonardo e della teorica classicistica quattro-cinquecentesca; la quale, aggiornata e rinsaldata, finiva così per imporsi come la linea maestra del pensiero artistico occidentale.³⁹

Alla riflessione avviata da Lomazzo e da Zuccari, e ripresa da Bellori, si deve anche il sempre più ampio impiego del termine «idea» per designare l'origine e insieme il frutto della libera e indipendente attività creatrice della mente umana: un uso che il mondo attuale avverte ancora come naturale e proprio. A un'ars tradizionalmente ritenuta manuale, fabrile, quasi avvilita – nell'opinione comune degli antichi trattatisti – dalla sua stessa materialità, quel dibattito apriva finalmente la via all'agognata 'smaterializzazione' e consentiva di rivendicare una propria legittima componente intellettuale e speculativa; il che rendeva più fecondo, su di un piano sempre più paritario, il dialogo con l'arte letteraria sorella, la quale a sua volta poteva esibire nuova fiducia nel saper 'parlare d'arte', tanto in versi quanto in prosa, e superare così, o semplicemente volgere retoricamente a modi nuovi e nuovi fini, il secolare *tópos* dell'ineffabilità.⁴⁰ Che un tale fenomeno si sia manifestato negli anni, nei luoghi e negli ambienti che costituiscono l'oggetto del presente volume, basterebbe a rassicurare il lettore circa l'importanza dei contributi qui raccolti.

³⁸ J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924, pp. 345-346, 352-355, 535-536 (trad. ital. Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, terza edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 388-390, 395-397).

³⁹ PANOFSKI, *Idea* cit., in particolare pp. 35-37, 47-51, 59-62, 104-117 (trad. ital. pp. 63-75). Si vedano anche S. ROSSI, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro. I. Disegno interno e disegno esterno*, «Storia dell'Arte», XX, 1974, pp. 37-56, e – soprattutto per le rettifiche proposte in relazione agli aspetti filosofici trattati da Panofski – G. KIEFT, *Zuccari, Scaligero e Panofsky*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIII, 1989, pp. 355-368. Su altre questioni meritevoli di discussione si veda E. H. GOMBRICH, *Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?*, in *Idea*, a cura di M. Fattori e M. L. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 411-420.

⁴⁰ Cfr. KIEFT, *Zuccari, Scaligero e Panofsky* cit., pp. 359-362, insiste sull'analogia fra Disegno Interno e Disegno Esterno da un lato e 'discorso mentale' e 'discorso esteriore', caratteristico della linguistica cinquecentesca, dall'altro; GOMBRICH, *Idea in the Theory of Art* cit., sottolinea la natura prevalentemente retorica del problema.

Per un quadro della lirica d'arte a Milano nel tardo Rinascimento: da Lomazzo a Borsieri

ROBERTA FERRO

Due decenni fa, tra aprile e giugno 2002, si visitava nelle sale del castello visconteo di Pavia una mostra di libri del Cinque e del Seicento scelti per documentare la poesia e la vita letteraria nella Lombardia spagnola. Al catalogo dell'esposizione, dal titolo memorabile – «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» –, ci si poteva e tuttora ci si può affidare per ottenere un quadro della lirica a Milano nel tardo Rinascimento.¹ La centralità di quello studio collettivo, che vedeva la collaborazione di tre atenei (Università di Pavia, Cattolica del Sacro Cuore di Milano e Università di Genova), è dovuta al fatto che finalmente si allentava il blocco che inibiva la conoscenza storica di quei secoli, ferma di fatto, per cercare un lavoro di ampio respiro, ai volumi IX e X della *Storia di Milano* voluta da Giovanni Treccani degli Alfieri (1953-1962), «opus majus o maximum» nato dalla «munificenza illuminata» del senatore lombardo, impresa benemerita eppure evidentemente bisognosa di aggiornamenti, vista la significativa revisione storiografica che il Seicento lombardo aveva subito nell'ultimo mezzo secolo.² La rilettura critica, necessaria e in corso per la

¹ «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Cardano, 2002. L'origine del titolo è illustrata nell'aletra anteriore della copertina: «Nell'ultima ottava del componimento di Carlo Maria Maggi, intitolato *Sorta in un'accademia contesa di maggioranza tra la poesia Latina e la Toscana, questa dall'altra latinamente rimproverata così risponde*, la Poesia toscana, dopo aver nominato Tommaso Ceva autore del poema latino *Iesus Puer*, Girolamo Semenzi e la sua opera in versi italiani *Il Mondo creato*, e infine Francesco de Lemene a cui si devono i sonetti e inni del *Dio*, così si rivolge ad Apollo: "Pochi accennai, che su 'l Tesin piantàro, / O gran Re delle muse, i tuoi laureti"».

² Così nel 1943 salutava Carlo Emilio Gadda il proposito del senatore bresciano Giovanni Treccani degli Alfieri, che, dopo la positiva esperienza dell'Enciclopedia Italiana, volle sovvenzionare l'Istituto d'Alta Cultura di Milano dando vita alla Fondazione Treccani degli Alfieri per la *Storia di Milano*; l'impresa, fermata dalla guerra, andò in porto nel decennio successivo e tra il 1953 e il 1966 uscirono i 17 volumi dell'opera, aggiornati a 20 nel 1996. Le

storia *tout court*, ancor di più si richiedeva per l'ambito letterario che qui interessa: basti pensare al resistente pregiudizio antibarocco di stampo romantico e risorgimentale, oltreché di manzoniana memoria, che tacciava di sostanziale ignoranza la società cittadina.³

Anteriormente al progetto della mostra pavese si dovranno certamente ricordare, per la storia della letteratura locale, gli studi di Dante Isella. Rispondendo all'appello di *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti, Isella aveva preso in carico il 'foglio Lombardia' di quella mappa nazionale e nel 1970, nelle pagine di *La cultura letteraria lombarda*, individuava la specificità di quella tradizione in un vivace sperimentalismo linguistico unito ora ad un ostinato moralismo, ora ad una stravaganza anticonformista. Sono i caratteri che avrebbe rintracciato nei suoi autori: da Bonvesin a Gadda e Sereni, passando per Maggi, Manzoni e Porta.⁴ Tanto Dionisotti

parole dello scrittore si leggono ora in C.E. GADDA, *All'insegna dell'alta cultura*, in ID., *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, I, pp. 874-881, a esse si aggiunge la recensione per il primo volume, apparsa nel 1954 con il titolo *La storia di Milano*, in ID., *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti cit.*, pp. 1099-1112. Informa sull'operazione storiografica, con attenzione sul prezioso apparato iconografico raccolto prima e dopo i bombardamenti in città: B. BRISON, *L'archivio fotografico Treccani degli Alfieri per la 'Storia di Milano'*, «Concorso. Arti e Lettere», IV, 2010, pp. 7-20; sul senatore si veda la ricca voce, anonima, *Treccani degli Alfieri, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, 2019.

³ «*Millain the Great*». *Milano nelle brume del Seicento*, a cura di A. De Maddalena, Milano, Cariplo, 1989; *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola (1554-1659)*, a cura di P. Pissavino e G. Signorotto, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1995; G. SIGNOROTTO, *Lo Stato di Milano in età spagnola. Aggiornamenti e prospettive di ricerca*, in *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, a cura di E. Brambilla e G. Muto, Milano, Unicopli, 1997, pp. 11-27; C. MOZZARELLI, *Milano seconda Roma. Indagini sulla costruzione dell'identità cittadina nell'età di Filippo II*, in *Europa y la Monarquía Católica. Felipe II (1527-1598)*, dirigido por J. Martínez Millán, 2 voll., Madrid, Parteluz, 1998, II, pp. 531-553; G. SIGNOROTTO, *Aperture e pregiudizi nella storiografia italiana del XIX secolo. Interpretazioni della Lombardia spagnola*, «Archivio Storico Lombardo», CXXVI, 2000, pp. 513-60. Utili, benché limitati alla prospettiva degli spagnoli, i saggi di G. CARAVAGGI, *Los arneses de Milán. Trasmissione di un'immagine topica*, e di M. RIZZO, *Prosperità economica, prestigio politico e rilevanza strategica. Sull'immagine del «Milanese» nel XVI secolo*, in *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, a cura di G. Mazzocchi e M. Rizzo, Viareggio-Lucca, Baroni, 2000, pp. 111-130, 151-194; A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardia de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlo V, 2001.

⁴ Il saggio di Isella, prima edito su «Lettere Italiane», XII, 1970, 2, pp. 144-160, fu più volte riproposto fino al definitivo approdo in D. ISELLA, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Milano, Einaudi, 1984, pp. 3-24 (in apertura il rinvio all'appello di Dionisotti, a p. 4); dello studioso si veda anche *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005. Lo scritto *Geografia e storia della*

riconosceva che la letteratura italiana del Seicento era un «campo nel quale molto lavoro resta da fare», così Isella a quell'altezza osservava che Rinascimento e Barocco lombardi erano da esplorare meglio; tuttavia quest'ultimo autorevolmente lamentava nella vivace letteratura tardo-trecentesca un'interruzione, che si sarebbe protratta sino al secolo dei Lumi, o meglio sino a fine Seicento, sino a Maggi, che era letto però come un precursore.⁵ Nel secondo Cinquecento, nella mappa di Isella, si distinguono i solitari Accademici Facchini della Val di Blenio, stretti attorno alla mente ardita del pittore poeta Giovan Paolo Lomazzo, sul quale si tornerà qui avanti. Le loro singolarissime rime in dialetto 'facchinesco' – i *Rabisch*, ossia 'arabeschi' – riportate alla luce dallo studioso varesino, sono, per la Lombardia di san Carlo, l'eccezione che conferma la regola.⁶ Ammiratore della critica artistica di Longhi per il tramite di Contini, Isella insomma sempre ritenne che nel periodo di mezzo «il corso delle lettere non fu per nulla all'altezza di quello delle arti figurative».⁷ I suoi lavori, benché più attenti alla valutazione socioculturale di quanto facesse, ad esempio, il maestro, ebbero sì il merito di isolare un valido tratto stilistico, ma, per avere un oggettivo dissodamento del campo letterario, dal basso e in orizzontale, si dovette aspettare la mostra del 2002. Ciò avveniva senza tuttavia lasciare quel filo che dalla scuola pavese portava appunto al *Tesin*, come viene raccontato nelle pagine introduttive del catalogo, dove si

letteratura italiana di Carlo Dionisotti, letto il 22 novembre 1949 come prolusione al Bedford College di Londra, venne pubblicato, in una redazione ampliata, due anni dopo, su «Italian Studies» (VI, 1951, pp. 70-93), ma circolò in Italia sostanzialmente dal 1967, quando fu inserito nell'omonimo volumetto einaudiano: C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 45-54.

⁵ «Un secondo rilievo preliminare [...] riguarda la soluzione di continuità della fiorente letteratura espressa nella parlata milanese, la quale dopo la seconda metà del Trecento (quando Milano vanta in Bonvesin da la Riva 'il maggiore', per l'intero Nord, 'fra quanti si esprimano nel volgare locale') riprende solo alla fine del Cinquecento, in chiave però di divertimento accademico e in veste 'facchinesca' [...], mentre, per vederla tornare a più seri impegni e riportarsi alla sua base urbana, si dovrà calare di un altro secolo, fino all'età di Maggi»; l'appunto, precisa il critico, vale «anche per la letteratura in lingua» (ISELLA, *La cultura letteraria lombarda* cit., pp. 4-5). Per Dionisotti: «Il panorama di questa età si è di molto chiarito a seguito degli studi compiuti nell'ultimo cinquantennio. Tuttavia di quanto la moderna critica italiana ancora cede per ampiezza e sicurezza d'informazione a quella del Settecento, di tanto ha potuto resistere il giudizio polemico pronunciato in Arcadia sulla letteratura del Seicento. È insomma un campo nel quale molto lavoro resta da fare» (DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana* cit., 46).

⁶ G.P. LOMAZZO E I FACCHINI DELLA VAL DI BLENIO, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993; *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, a cura di M. Kahn Rossi e F. Porzio, Milano, Skira, 1998.

⁷ ISELLA, *La cultura letteraria lombarda* cit., p. 6.

ricorda lo spunto derivato da una precedente esposizione su «la letteratura in lingua milanese dal Maggi al Porta» curata proprio da Isella alla Biblioteca Nazionale Braidense in occasione del bicentenario pariniano:

La luce, che in tale sede veniva gettata sul versante dialettale cinque-seicentesco, stimolava indirettamente la curiosità di esplorare anche gli altri versanti linguistici della vita poetica in Lombardia durante l'età spagnola; per i quali non solo risultavano scarsi gli studi, salvo poche eccezioni, ma soprattutto, a fronte dell'ampia divulgazione di cui è stata spesso oggetto la letteratura dell'età dei Lumi, non c'era mai stata un'iniziativa espositiva rivolta al pubblico.⁸

Si trattò, a proposito del metodo impiegato dalla mostra libraria, di assumere un'altra prospettiva. Il contesto milanese infatti, privo di grandi nomi, non presenta una robusta linea poetica volgare; al contrario, ribadiva Simone Albonico nell'*Introduzione* al catalogo, occorre notare «l'apparente isolamento di molti episodi, la circolazione spesso separata dei prodotti milanesi e l'assenza di personalità di spicco», fattori che non autorizzano «l'adozione di una prospettiva unica». Insomma, occorre ancora «pensare i capitoli di una futura storia letteraria locale all'interno di una circostanziata storia della società aristocratica», per rimediare a quella deleteria «rinuncia, o impossibilità, a saldare piano letterario e piano storico-sociale», una rinuncia così «sorprendente» se si pensa soltanto alla tradizione milanese settecentesca.⁹ Lo stesso schema pluralistico si troverà considerando l'aspetto linguistico, laddove si noti l'affiancamento non trascurabile delle altre lingue all'idioma volgare, in un ambito dove perciò le produzioni latine, spagnole e in milanese assumono un peso, in termini di codificazione letteraria, non del tutto ancillare.¹⁰

Provando dunque a restare nell'orizzonte d'attesa entro e per cui attecchirono i fenomeni letterari, assumendo come forbice temporale i due decenni a cavaliere tra i secoli, o più precisamente gli anni che vanno dalle *Rime ad*

⁸ Sono parole firmate dal Vicesindaco e Assessore alla Cultura del Comune di Pavia Eligio Gatti, riportate in pagine non numerate subito dopo il frontespizio del Catalogo «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit.

⁹ S. ALBONICO, *Introduzione*, 1. *Libri italiani del Cinquecento*, in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 17-21: 18.

¹⁰ Per l'ambito della produzione in milanese, oltre alle sezioni dialettali del Catalogo della mostra, mi limito, a titolo esemplare, a citare due recenti contributi, dai quali si potrà recuperare la bibliografia necessaria: *La letteratura dialettale milanese: autori e testi*, a cura di S. Morgana, Roma, Salerno Editrice, 2022; F. MILANI, *Studi di letteratura lombarda dal Seicento al Novecento*, Pisa, Ets, 2023.

imitazione dei Grotteschi usati da pittori di Giovan Paolo Lomazzo (1587) ai madrigali intitolati *Scherzi* di Girolamo Borsieri (1611), e osservando il panorama editoriale, si ottiene un quadro che ancora una volta pone Milano in ombra rispetto alla operosità di Pavia, che si conferma centro creativo capace di attrarre esperienze travalicanti i confini locali per merito dell'Università e della locale Accademia degli Affidati, un'accademia 'generalista' di notevoli dimensioni.¹¹ Si riferiscono a Pavia dunque le iniziative tipografiche della ditta Bartoli, ad esempio *le Rime di diversi autori* (1593), e soprattutto alcune significative riprese di classici volgari proposti dal solerte stampatore Andrea Viani, come le opere di Della Casa nel 1592, *le Rime* e *l'Arcadia* del Sannazaro (1594 e 1596) e poi una duplice edizione della *Conquistata* nel 1594, sotto l'abile regia di Giovan Battista Massarengo, poeta in proprio.¹² A Pavia poi escono nel 1600 *Il Lauro, scherzo giovanile* e nel 1604 *il Diluvio universale* dell'urbinate Bernardino Baldi, notevole figura di sperimentatore metrico sacro e profano, legato alla corte mantovana come ai Borromeo, nonché accademico Affidato.¹³ Ancora allo studio pavese approda nel 1596 il giureconsulto umbro Filippo Massini, che di quel consesso sarà principe dal 1611 al 1617 e che con la fama di difensore del «candore e della chiarezza di Petrarca» – come aveva professato in una delle sue lezioni pronunciate presso gli Insensati di Perugia – ripubblicherà a Pavia, oltre alle stesse prose accademiche, l'intero suo *corpus* poetico: nel 1599 escono i madrigali del *Lucherino* e, soprattutto, nel 1609 compare la sua raccolta di *Rime*, seguite l'anno successivo dal *Candore amoroso*, già presentato a Venezia nel 1609, e nel 1611 dal *Chiaroscuro amoroso*, entrambi prodotti di una vena madriga-

¹¹ Si vedano i bilanci tratti da Q. MARINI, *Introduzione, I. Libri italiani del Seicento*, e, con M. VOLPI, *Poesia lirica, encomiastica e giocosa*, in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 21-28: 21-22 e pp. 185-193. Non solo sugli Affidati ma anche sulle altre accademie pavesi è ancora di riferimento: S. COMI, *Ricerche storiche sull'Accademia degli Affidati e sugli altri analoghi stabilimenti di Pavia*, Pavia, Stamperia Cominiana, 1792; utile anche S. ALBONICO, *Profilo delle Accademie letterarie milanesi*, in *Rabisch* cit., pp. 101-110.

¹² Schede di G. RABONI e M. VOLPI in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 170-172, 195-197.

¹³ Scheda di M. VOLPI in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., p. 199. Per un avvio sulla poliedrica figura dell'abate Baldi possono servire i volumi: A. SERRAI, *Bernardino Baldi. La vita, le opere, la biblioteca*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale. Poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*, Atti del convegno (Milano, 19-21 novembre 2003), a cura di E. Nenci, Milano, Franco Angeli, 2003; inoltre, sul poeta e la sua officina metrica, i saggi di G. ARBIZZONI, *Sperimentalismo poetico di Bernardino Baldi*, in *Seminario di studi su Bernardino Baldi urbinato*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Urbino, Accademia Raffaello, 2006, pp. 19-40, e M. LEONE, *Bibbia e poesia nel 'Diluvio universale' (1604) di Bernardino Baldi*, in *La Bibbia in poesia*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, P. Petteruti Pellegrino, U. Vignuzzi e R. Morace, «Studi (e testi) italiani», XXXV, 2015, pp. 197-208.

lesca ritenuta indicativa del gusto moderato e classicheggiante della poesia lombarda.¹⁴ Non si può negare che anche Massini – si pensi soprattutto ai monotematici madrigali del *Lucherino* e del *Chiaroscuro amoroso*, simili a quelli del generosissimo e altrettanto ripetitivo Annibale Guasco, autore di migliaia di liriche – possa dirsi promotore di un sonettismo e soprattutto di un madrigalismo seriale, rappresentativo della lirica lombardo-pavese di quei decenni. Una prassi, così imbrigliata in una fissità straniante, che, qualora non la si voglia etichettare come dilettantesca maniera, vorrà pur dire dell'espressività dei poeti e delle richieste del pubblico, di un regime di fruizione e produzione in parte finalizzato ad altro rispetto a ciò che epoche diverse cercarono nella poesia.

Al paragone con l'operosità pavese, quando si passa a scrutinare il contesto di Milano si fatica nel voler tracciare un quadro esaustivo, come scriveva Albonico, ma si deve ammettere una certa vivacità di esperienze puntuali, segno di un dinamismo di fondo che forse ancora si deve portare in superficie. Si pensi alla consacrazione della famosa attrice padovana Isabella Andreini, le cui *Rime* si vollero stampare in città presso Bordononi e Locarno, con una dedica a Cinzio Aldobrandini che guardava al palcoscenico romano, prima nel 1601 e poi postume nel 1605; queste ultime, volute dal marito e compagno d'Arte Francesco Andreini per celebrare la fama della consorte, aggiungevano nella prima parte una cospicua serie di testi in morte firmati perlopiù da autori di area milanese.¹⁵ Accusato di omicidio, fuggiva a Mila-

¹⁴ Schede di F. FIASCHINI, in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 312-318. Circa l'importanza nel contesto letterario padano, si vedano le osservazioni di Q. MARINI e M. VOLPI, *Poesia lirica, encomiastica e giocosa*, e le schede sul perugino compilate da M. VOLPI, in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., rispettivamente a pp. 185-194 e 216-220; R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 37-38, 46, 53, 344-345, 349, 352-353, e, soprattutto, i saggi di L. SACCHINI, *Primi sondaggi sulle 'Rime' di Filippo Massini (1559-1618)*, «Testo», XXX, 2009, pp. 35-57; ID., *Corrispondenti nelle «Rime» di Filippo Massini (1609): Girolamo Preti, Tommaso Stigliani, Isabella Andreini e Torquato Tasso*, «Filologia & Critica», XXXVIII, 2013, pp. 161-193. Per la lirica: F. MASSINI, *Il madrigale*, a cura di G. Fanelli, Urbino, Argalia, 1986.

¹⁵ Esiste un'edizione moderna della lirica: I. ANDREINI, *Rime*, a cura di N. Soglia, Salerno, Edisud, 2015; sul libro di poesie informa C. CEDRATI, *Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle «Rime»*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LX, 2007, pp. 115-142. Circa l'attenzione riservata all'attrice da Gherardo Borgogni, poeta piemontese molto attivo sulla piazza milanese, con il coinvolgimento di Tasso, si vedano: F. TAVIANI, *Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone/Letteratura», CDVIII, 1984, pp. 3-76, e il recente saggio di L. SACCHINI, *Da Alba a Milano. La «Nuova Scelta di rime» (1592) di Gherardo Borgogni*, «Studi Secenteschi», LXIV, 2023, pp. 37-66: 61-63. I contatti di Isabella sono illustrati anche da K. BOSI, *Accolades for an Actress: on Some Literary and Musical Tributes for Isabella Andreini*, «Recercare», XV, 2003, pp. 73-117.

no, ospite dei nobili Centurione, l'apprezzato poeta genovese Scipione Della Cella; dopo la morte nel 1608 le sue *Rime* videro la luce nel 1609 per i tipi di Marco Tullio Malatesta e la curatela dell'amico Giovanni Bernardino Ses-
sa.¹⁶ Come questi, fu stimato da Marino il marchigiano Luca Pastrovicchi, che, dopo la favola pastorale *Amaranta* (1603), pubblica a Milano le *Rime* nel 1604 e quindi, solo l'anno dopo, i madrigali intitolati *Sacri affetti*, dando così prova di ecletticità metrica e tematica – con numerosi testi di soggetto artistico – e di una certa autorevolezza, potendo vantare corrispondenze in versi con Guarini, Stigliani, oltre che il citato Marino.¹⁷ Aggiungiamo da ultimo, sul versante del mercato editoriale, il brillante tempismo dello stampatore Bidelli, con i suoi primati nazionali nel settore degli *Idilli* e dei libri spagnoli.¹⁸ Iniziative tutte che perdono la loro estemporaneità nel momento in cui le si riesca a fissare a un vivace mecenatismo locale, come è necessario pensare, capace di compensare l'assenza di un'università e di bilanciare la presenza borromaica, che tra l'altro gli ultimi studi hanno dimostrato essere fittamente innervata nei più vari circoli cittadini.

Verrebbe in soccorso la storia dell'arte, perché il progresso degli studi in questo ambito si è giovato di un duraturo apprezzamento storiografico, vista l'eccellenza della produzione lombarda e il condiviso giudizio su Milano come una delle capitali italiane dell'arte tardo rinascimentale e barocca.¹⁹ Certamente non si tratta qui di intendere strumentalmente l'arte, come volano per la poesia, bensì di misurare quanto siano legate le muse sorelle proprio negli avvenimenti poeticamente più rilevanti. Mi riferisco ai due autori che aprono e chiudono la parentesi cronologica, Lomazzo e Borsieri, e al contesto cittadino che li accomuna, senza soluzione di continuità. Anticipo subito che quel sistema di reti e contatti è generalmente riferibile all'Accade-

¹⁶ Scheda di M. VOLPI in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 213-216.

¹⁷ Schede di M. VOLPI e R. FERRO in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 204-205, 252-254.

¹⁸ A. G. CAVAGNA, *Editoria, tipografia e un alfabeto istoriato nella Milano del Seicento: 1. Editoria e fortuna sociale del libraio Giovanni Battista Bidelli*, «Gutenberg Jahrbuch», XXVI (2001), pp. 197-210; B. BELLONI, *Giovan Battista Bidelli y la difusión de la literatura aurea Española en el Estado de Milán en el Siglo XVII*, «Artifara», XX, 2020, pp. 79-92; R. FERRO, *Il milanese Francesco Ellio traduttore del 'Persiles' di Cervantes (1626)*, «Aevum», VC, 2021, pp. 750-772.

¹⁹ Impossibile dar conto degli studi su questa stagione dell'arte lombarda, come avvio, parziale ma utile per la selezione bibliografica, possono servire sia i cataloghi della *Pinacoteca Ambrosiana*, dir. L. Caramel, S. Coppa, P.C. Marani, F. Mazzocca, B.W. Meijer, M. Navoni, M. Rossi, A. Rovetta, A. Sartori e F. Tedeschi, 5 voll., Milano, Mondadori Electa, 2005-2010; sia i saggi del più recente volume *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana. 1618-2018*, a cura di A. Rocca, A. Rovetta e A. Squizzato, Milano, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, 2019 («Studia Borromaica», 32).

mia degli Inquieti, la quale, insieme alla realtà borromaica, sempre più dunque va profilandosi come l'istituzione che di fatto permea la vita culturale milanese di quei decenni.²⁰

Converrà passare dal generale al particolare e insistere su un avvenimento noto agli studi ma qui paradigmatico. Nel 1591 Gregorio Comanini, canonico lateranense e abate mantovano, teologo, predicatore, poeta e teorico d'arte, pubblica *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, dialogo a tre fra Ascanio Martinengo, difensore delle ragioni della fede, Giovanni Ambrogio Figino, portavoce della pittura, e Stefano Guazzo, bandiera della poesia.²¹ L'edizione è mantovana, ma è provato il radicamento milanese del testo, a partire dall'ambientazione, nella dimora cittadina di Figino, dove si immagina avvenire la conversazione nell'estate del 1590, al capezzale del pittore malato, e dove, ad esempio, Comanini ebbe modo di vedere, come riportato in quel dialogo, il ritratto di Francesco Panigarola, la cui capacità omiletica viene lì lodata riportando un sonetto encomiastico che argutamente scherza facendo gareggiare l'eloquenza dell'icona con la *vis* del soggetto effigiato.²² L'abitazio-

²⁰ Manca uno studio di insieme sull'Accademia degli Inquieti, affrontano aspetti o figure specifiche: R. ANTONIOLI, *Sulle tracce di Ermete. Cultura esoterica nella Milano di inizio Seicento*, e R. FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, entrambi in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 80-96 e 97-125; EAD., *Tessere di letteratura italiana in epistolari latini lombardi di inizio Seicento: Girolamo Bossi, Aquilino Coppini, Sigismondo Boldoni*, «Aevum», XC, 2016, pp. 629-644; M. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti, Accademico Inquieto nella Milano tra Cinque e Seicento*, «Aevum», XCII, 2018, pp. 577-602; FERRO, *Il milanese Francesco Ellio traduttore del 'Persiles' di Cervantes (1626) cit.*, pp. 749-772. Si vedano da ultimo i saggi di Marco Nava e Francesco Rossini raccolti in questo stesso volume.

²¹ G. COMANINI, *Il Figino ovvero il fine della pittura*, Mantova, Francesco Osanna, 1591, il dialogo si legge in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1962, III, pp. 237-379. Sul testo: V. CAPUTO, *La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, Adi Editore, 2018, disponibile al sito (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>).

²² Sull'artista è ora d'obbligo il rinvio al libro di M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano (RM), Gioacchino Onorati, 2017. A proposito del ritrattista e dei numerosi riconoscimenti poetici ottenuti con tale pratica, in aggiunta al saggio di Lorenzo Sacchini in questa miscellanea, si vedano: A. MORANDOTTI, *Milano nell'età di Carlo V e Filippo II: la diffusione del ritratto di corte e l'affermazione di Giovanni Ambrogio Figino*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano, Skira, 2002, pp. 62-67; M. CORRADINI, *Loro e l'alloro. Poesia e potere nel 'Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele' di Giovan Battista Marino*, in *Las artes del elogio: estudios sobre el panegirico*, a cura di J. Ponce Cárdenas, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017, pp. 159-184; C. COLZANI, *Figino e i letterati. Un'ipotesi per il Ms. King's 323*, «Studi Secenteschi», LXII, 2021, pp. 125-137.

ne di Figino, in Porta Ticinese, aveva ospitato lo stesso Guazzo, che, lasciandone memoria nei *Dialoghi piacevoli* del 1586, la disse altresì «ripiena di stupore e di maestà [...] per l'opere maravigliose di cui è vagamente adorna».²³ Comanini nel dialogo citato fornisce cenni plurimi sul pittore, rinforzando nel lettore l'idea dei fitti rapporti tra il canonico e la città borromaica, evidentemente eletta, insieme alla corte ducale di Mantova, centro nevralgico dei suoi interessi e contatti. Seguendo le ricerche degli studiosi, ulteriori prove sono venute anche dalle pagine dello scritto intitolato *De gli affetti della Mistica Theologia tratti dalla cantica di Salomone* (Mantova, Francesco Osanna, 1590) comprensivo di una descrizione della *Flora* di Giuseppe Arcimboldo, che Comanini garantì di aver ammirato di persona. Può considerarsi di area milanese anche una sua *Orazione* in onore di Niccolò Sfondrati, papa Gregorio XIV, edita sempre in città nel 1591 per il tramite di Filippo Gherardini, di cui si dirà qui a breve.²⁴ Suoi legami – dimostrati da testi di scambio – si fissano anche con Bernardino Baldini, con Francesco Biraghi e, soprattutto, con Gherardo Borgogni. Nelle *Muse toscane* di quest'ultimo si leggono due sonetti di Comanini sopra opere di Figino: uno sopra un ritratto di Muzio Sforza marchese di Caravaggio, il Principe degli Inquieti, l'altro «sopra la pittura d'alcuni persichi naturalissimi» che, a giudizio degli storici, potrebbe rinviare ad una rara natura morta del ritrattista, come si dirà qui di seguito.²⁵

Il dialogo di Comanini a buon diritto ha ormai guadagnato l'attenzione degli studiosi in quanto attendibile cartina di tornasole dell'estetica tardorinascimentale, perfettamente al passo con i tempi dell'incipiente Barocco. Accanto alla più prevedibile diatriba sull'utile e il dilettevole, facendo leva su quanto scritto da Jacopo Mazzoni nella sua *Difesa di Dante* del 1587, introduceva la più urgente distinzione tra imitazione «icastica» e «fantastica»: «Due sorti d'imitazione avete detto che si ritrovano: icastica e fantastica, e che l'icastica è imitazione di cose che sono in natura, e la fantastica di cose

²³ PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore* cit., pp. 240-241.

²⁴ G. NIGRELLI, *Al «servitio di Dio et con soddisfazione di cotesta religione». Nuovi documenti ed altri poco noti per la biografia di Gregorio Comanini, Canonico Regolare Lateranense*, «Medioevo e Rinascimento», XXVII, n.s. XXIV, 2013, pp. 117-136; ID., *Un Canonico Regolare Lateranense nella Milano della Controriforma: Gregorio Comanini tra Giovanni Ambrogio Figino e Giuseppe Arcimboldo*, in *Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013*, Atti del convegno (Bologna, 2013), a cura di M. Pigozzi, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 89-100. Sulla raccolta lirica, uscita postuma nel 1609, ha scritto L. GIACHINO, «Come la seppia che nel suo inchiostro si asconde». Il 'Canzoniero' di Gregorio Comanini, in EAD., *Al carbon vivo del desio di gloria. Retorica e poesia celebrativa del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008, pp. 157-187.

²⁵ G. BERRA, *Contributo per la datazione della 'Natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, «Paragone», CDLXIX, 1989, pp. 3-13; NIGRELLI, *Al «servitio di Dio et con soddisfazione di cotesta religione»* cit., p. 122; PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore* cit., pp. 223-227.

che hanno solamente l'essere nell'intelletto dell'imitante». ²⁶ Queste ultime saranno poco dopo definite le «cose non esistenti», dunque raggiungendo l'ambito del capriccio e da qui dell'inusitato, del proteiforme, del metamorfico, del mostruoso, insomma di quelle categorie che dicono della progressiva «mentalizzazione dei fenomeni» caratteristica delle estetiche tardorinascimentali. ²⁷ Sganciato dai *realia*, l'intelligibile – il pensabile, l'idea – non è più di un ordine superiore al sensibile, ma se ne distingue, acquistando autonomia. Infatti, come noto, nel dialogo di Comanini saranno i quadri di *Flora* o *Vertumno* dell'Arcimboldo a candidarsi come esempi di imitazione fantastica perché, spiega l'autore, pur dipendendo da modelli iconografici preesistenti e pur essendo composti aggregando elementi realistici, come individui essi hanno il loro essere solo nell'intelletto dell'artista, nessun altro ne aveva fatto oggetto di pensiero. ²⁸

Circa il nesso pittura-poesia, procedendo ad un altro caso esemplare, proprio nell'opera di Comanini il nome di Arcimboldo traina quello di Giovanni Filippo Gherardini, segretario del Tribunale di Sanità, poeta e accademico, probabile tramite per la conoscenza dei due, che si occupa della curatela per i tipi di Paolo Gottardo Ponzio a Milano, nello stesso 1591, di un libretto di diciassette rime, segnalato da Giacomo Berra, per accompagnare il viaggio delle due citate tavole di *Flora* e *Vertumno* verso la corte di Rodolfo II a Praga. Nella silloge, accanto al Comanini, autore di un madrigale e di una canzone, si trovano autori appartenenti a questa cerchia di contatti milanesi: Gherardo Borgogni, Bernardino Baldini, Sigismondo Fogliani e un misterioso «G.A.» identificato da Berra nell'Arcimboldo stesso. ²⁹ Il madrigale del

²⁶ COMANINI, *Il Figino ovvero il fine della pittura* cit., p. 95.

²⁷ Per le ampie ricadute dell'intervento di Mazzoni nelle poetiche tardocinquentesche istruiscono i lavori di C. SCARPATI, *Tasso, Sigonio e Vettori*, nel suo volume, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, pp. 156-200; ID., *Tasso, Patrizi e Mazzoni*, nel suo *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 211-228; E. BELLINI, *Iacopo Mazzoni, Galileo e le bugie dei poeti*, in ID., *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009, pp. 43-65. Più in generale, sull'evoluzione del pensiero artistico all'incrocio con le poetiche, restano necessarie le pagine di C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento* (1971), seconda edizione ampliata, Firenze, Olschki, 2013.

²⁸ COMANINI, *Il Figino ovvero il fine della pittura* cit., p. 257.

²⁹ *All'invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti a Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo. Milanese*, Milano, Paolo Gottardo Ponzio, 1591; G. BERRA, *Allegoria e mitologia nella pittura dell'Arcimboldo: la 'Flora' e il 'Vertunno' nei versi di un libretto sconosciuto di rime*, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XLI, 1988, pp. 11-39; ID., *L'Arcimboldo 'è'huom forma d'ogni cosa': capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine Cinquecento*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Milano,

Comanini può essere considerato esempio di imitazione fantastica perché verte sulla stupefacente metamorfosi floreale del corpo della dea, la quale, colta all'acme della splendida trasformazione, fissa sull'identità dei due diversi nomi («Flora»-«fiori»), foneticamente resa dalle tante allitterazioni, l'attimo in cui le sue due nature coincidono:

«Son io Flora, o pur fiori?
 Se fior, come di Flora
 ho col sembante il riso? e s'io son Flora,
 come Flora è sol fiori?
 Ah non fiori son io, non son io Flora, 5
 anzi son Flora, e fiori,
 fiori mille, et una Flora,
 vivi fior, viva Flora,
 però che i fior fan flora, e Flora i fiori».
 Sai come? I fiori in Flora 10
 cangiò saggio pittor; e Flora in fiori.³⁰

La consueta chiusa epigrammatica suggella la 'sapienza' del pittore, confermando l'«alto ingegno» non a caso elargito all'Arcimboldo, a sua volta traduttore in versi della sua stessa immagine mentale; del resto, che ci fosse piena sintonia – pieno «consentimento» – tra il pittore, capace di un'«opera di tanta vaghezza e di così maraviglioso artificio», e i poeti, è espresso dal curatore nella premessa del libretto, come nota Berra.³¹ Non è qui il caso di procedere oltre, ma come non pensare alla formazione, ancora in parte misteriosa, di Michelangelo Merisi da Caravaggio? Si pensi alla sua presenza a Milano nella bottega del Peterzano, ai probabili contatti con l'Accademia della Val di Blenio, di cui si dirà qui sotto, e anche alla sua plausibile frequentazione del palazzo cittadino di Muzio Sforza Colonna, Principe de-

Palazzo Reale, 10 febbraio-22 maggio 2011), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skyra, 2011, pp. 283-313; A. Rossi, «*Perpetuum mobile*: Comanini e Arcimboldi dal 'Figino' alla 'Mistica theologia'», *Arte Lombarda*, CLXXIV, 2015, pp. 77-88; EAD., *Gli 'Affetti della mistica theologia' di Gregorio Comanini: credibile poetico e capriccio arcimboldesco*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, Atti del convegno (Firenze, Università degli Studi, 3-4 ottobre 2013), a cura di D. Pegazzano e M. Rossi, «Annali di critica d'arte. Quaderni dei seminari», XI, 2015, pp. 47-65. Al sito www.artisorelle.it è disponibile ora la schedatura del libro di Gherardini realizzata dalla dott.ssa Martina Mariotto, che ha svolto sull'opera la sua tesi di laurea magistrale (Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2022-2023, relatore prof. Marco Corradini).

³⁰ *All'invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno* cit., c. C3v.

³¹ Ivi, c. D2r; BERRA, *L'Arcimboldo 'c'huom forma d'ogni cosa'* cit., pp. 295-296.

gli Inquieti, primogenito di Costanza Colonna marchesa di Caravaggio, la quale, come noto, era intrinseca della famiglia Merisi.³² Come non pensare dunque alla sua pittura non ‘mimetica’, bensì ‘emblematica’, cioè legata non da un rapporto diretto con la realtà ma con il pensiero della realtà? Credo si possa valorizzare il fatto che proprio a Milano, in questa manciata di anni, si trovino sovrapposte alcune delle esperienze programmaticamente più ardite sul piano artistico e su quello poetico.

La poesia di Comanini e la risposta per le rime del Gherardini si leggevano già nel trattato sull’*Idea del Tempio della pittura* di Lomazzo, edito nel 1590, autorizzandoci ad un ponte evidente con la cultura poliedrica e la poesia eccentrica dell’abate della Val di Blenio.³³ Occorre ricordare le grottesche e i sonetti visionari di Lomazzo, estimatore di Arcimboldo e legato per diverse vie al Comanini; condividevano anche il mecenatismo di Pirro Visconti Borromeo, proprietario della spettacolare villa di Lainate, con le grotte e i giochi d’acqua, al quale Lomazzo dedica i citati *Rabisch*, la raccolta poetica in dialetto facchinesco che dà voce all’Accademia della Val di Blenio.³⁴ La tipicità culturale di Lomazzo è tutta espressa, oltre che nell’esperienza dialettale, nei capricci in lingua delle sue citate *Rime ad imitazione dei ‘grotteschi’ dei pittori*, edite a Milano presso Paolo Gottardo Ponzio nel 1587.³⁵ Valga come esempio questo sonetto onirico – un suo

³² La zia materna del pittore era stata nutrice di Muzio e la sorella Caterina balia dei figli dello stesso giovane marchese; per tutto ciò si rinvia agli studi di G. BERRA, *La formazione culturale del Caravaggio: «Io non me delecto de compor versi ne volgari ne latini»*, in *Caravaggio e i letterati*, a cura di S. Ebert-Schiffner e L. Teza, Perugia, Ediard, 2020, pp. 20-44; ID., *Il viaggio della marchesa Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, Heidelberg, arthistoricum.net, 2021.

³³ NIGRELLI, *Al «servitio di Dio et con soddisfazione di cotesta religione»* cit., p. 123. Per un avviamento alla figura dell’artista ci si può avvalere delle sintesi di: R.P. CIARDI, *Introduzione*, in G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, I, Firenze, Marchi e Bertolli, 1973, pp. VI-LXXX; R. KLEIN, *Commentaire*, in G.P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, con traduzione in francese, a cura di R. Klein, Firenze, Olschki, 1974; J.J. CHAI, *Introduction*, in G.P. LOMAZZO, *Idea of the Temple of Painting*, ed. by J.J. Chai, University Park, The Pennsylvania University Press, 2013, pp. 1-43; *Lomazzo’s Aesthetic Principles reflected in the art of his time*, ed. by L. Tantardini and R. Norris, Leiden, Brill, 2020. L’*Idea del Tempio della pittura* si legge in LOMAZZO, *Scritti sulle arti* cit., I, pp. 241-373.

³⁴ Sulla poesia ‘facchinesca’ oltre alle pagine di D. ISELLA, *Per una lettura dei Rabisch*, in LOMAZZO, *Rabisch* cit., pp. IX-LXII, poi ripubblicato in ID., *Lombardia stravagante* cit., pp. 75-102; E. PIZZINI, *Significato storico e lettura dei ‘Rabisch’ di Giovanni Paolo Lomazzo*, in *La poesia dialettale del Rinascimento nell’Italia del Nord*, a cura di L. D’Onghia e M. Danzi, «Italiq», XXIII, 2020, pp. 79-105.

³⁵ È disponibile un’edizione moderna: G.P. LOMAZZO, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da’ pittori. Con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, a cura di A. Ruffino, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2006; sulle forme: E. TADDEO, *I grilli poetici di un pittore: le*

Libro dei sogni e dei ragionamenti era progettato quale commento a 400 sonetti su visioni notturne – che traduce in una stralunata sequenza di immagini l'encomio dei pittori Jacopo e Francesco Bassano, rispettivamente figlio e nipote di Bassano il Vecchio, nonché del bolognese Bartolomeo Passerotti.³⁶ La scena è il fotogramma in presa diretta di una rissa fra artisti, di fatto un *topos* nel codice comico cui attinge Lomazzo, con i personaggi che tutti di corsa si gettano, a rompicollo, ai piedi della Fama e con grida svegliano il poeta, il quale risolve la «crudel festa» con caduta, botta e maledizione finale:

Poi ch'entrambi i Bassani, padre e figlio,
 uguali di valor ne l'alta e rara
 pittura giunti fur anzi la chiara
 Fama, che rende ogn'un chiaro qual giglio,

certi altri v'arrivar, ch'ogni periglio 5
 schifar de l'arte, et ogni invidia e gara,
 sì come il Passarotto, il qual rischiara
 Bologna, e ch'ogni error manda in esiglio.

Et doppo questi molti in una frotta 10
 vi giunsero correndo e nel entrare
 si spezzar chi le gambe, e chi la testa;

di cui il grido e 'l rumor mi fe' svegliare,
 e pe'l timor cascando ebbi una botta,
 che maledir mi fe' sì crudel festa.³⁷

Eppure, tracciato questo legame, bisognerà pur osservare che quello di Lomazzo, scomparso all'inizio del 1592, è un astro calante, la sua è una generazione che si chiude. La pluralità di stili che caratterizza le *Rime* del pittore cieco è il risultato di una continua dialettica tra «licenza e arcaismo»: i suoi testi, pochissimi madrigali, quasi tutti sonetti, offrono scelte metriche anche bizzarre che nella loro assoluta unicità esprimono l'estro del genio solitario;

'Rime' di Giovan Paolo Lomazzo, «Il Contesto», III, 1974, pp. 141-181; S. BARELLI, *Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli «Accademici della Valle di Blenio»*, «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 101-117.

³⁶ Circa il rapporto tra parola e immagine nel pensiero di Lomazzo si veda il saggio di Mauro Pavesi qui raccolto.

³⁷ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 109, ho abbassato, rispetto a questa edizione, le maiuscole a inizio verso. Il sito www.artisorelle.it propone la schedatura delle liriche a cura di Francesca Affer, Melania Dosi, Laura Gelpi, Martina Mariotto, Beatrice Moroni e Sara Vignati.

non possono dirsi cultismi di maniera o sperimentazioni dotte – come si presenta, ad esempio, la metrica ‘barbara’ del citato Bernardino Baldi. Una forte componente anticlassica, che agisce attraverso il ricorso all’assurdo e al paradossale, è unita alla ripresa dell’antico, in particolare della tradizione burlesca italiana e di matrice nordica, congiunta ad un ‘primitivismo’ che Lomazzo dichiara in versi programmatici nella *Vita de l’Auttoe*: «E poi ch’a ragionar dei miei *Grotteschi* / son venuto, vuo’ che sappiate tutti / che non son fatti a studio, ma a natura» (vv. 260-262).³⁸ Nel solco della linea comica inaugurata dal Burchiello e dal Berni, l’apparente disordine, le illusioni e i giochi di equivoci, le torsioni espressioniste delle sue rime sono il mezzo per portare alla luce il lato nascosto ed eccentrico della realtà, eventualmente magico, non quello inesistente.

Si spegne la luce di Lomazzo mentre si avviva quella del discepolo Figino. Come scrive Mauro Pavesi, colpisce l’esattezza del parere del maestro sull’alievo, già nel *Trattato dell’arte e della pittura* del 1584: «va componendo con parte dell’ombre, lumi ed accuratezze di Leonardo, con le maestà armoniche di Raffaello, con i vaghi colori del Correggio, e con il disegno d’intorno di Michelangelo». ³⁹ Sono parole che devono essere affiancate alla sua «capacità mimetica, quella sua maniacale precisione ottico-visiva dei suoi ritratti in cui ogni dettaglio è riprodotto con una risoluzione straordinariamente elevata, come filtrato da una potentissima lente d’ingrandimento», e che giustificano l’attribuzione da parte di Comanini, nel suo citato dialogo, dell’eccellenza nell’«imitazione icastica». ⁴⁰ Tanto esatte le parole di Lomazzo su Figino, altrettanto eloquente il suo silenzio sul giovane negli anni successivi, forse anche per umanissima invidia, come suggerisce Pavesi. Se tuttavia spostiamo la questione sul piano letterario e poetico, appunto si dovrà notare, forse un po’ troppo schematicamente, che non è all’oscura maniera di Lomazzo che punta la poesia degli anni a cavaliere tra i secoli: le sue rustiche rime guardano all’indietro, mentre le arguzie della nuova generazione, di Marino per intenderci, saranno presto definite da Ludovico Tesauo «entimemi urbani», cioè graziosamente ammiccanti al lettore, che resta piacevolmente sorpreso e al contempo afferra ingegnosamente il concetto. Senza esagerare nel premere l’*inventio* dentro i territori fantastici dei capricci di Arcimboldo – siamo pur sempre nella città borromaica, dove prevale lo *iudicium* sull’*ingenium* – si tratterà di fermarsi ai numerosi rimatori che gravitano attorno a Figino e che,

³⁸ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 638; F. PORZIO, *Lomazzo e il realismo grottesco: un capitolo del primitivismo nel Cinquecento*, in *Rabisch* cit., pp. 23-36.

³⁹ PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore* cit., p. 84.

⁴⁰ Ivi, p. 82.

emuli di Tasso, avrebbero senza dubbio parteggiato per l'utile anziché il dilettoso, cioè a quel pubblico di poeti ai quali si rivolge Comanini a Milano nell'ultimo decennio del secolo.

È guardando a loro che si formava il giovane Girolamo Borsieri, nato a Como nel 1588, educato dai gesuiti del Collegio di Brera e intrinsecamente legato alla vita artistico-culturale della città meneghina.⁴¹ I suoi riferimenti sono almeno duplici: l'Ambrosiana del cardinal Borromeo, dal quale era stimato come consulente d'arte e – almeno nelle intenzioni, di fatto non realizzate pienamente – come erudito, antiquario ed esperto di lingua volgare. Il secondo e meno studiato spazio d'azione è la città aristocratica, quella del nominato Pirro Visconti, quella di Francesco D'Adda e soprattutto quella dell'Accademia degli Inquieti. Tra i vari interessi di quel consesso vi erano senza dubbio la musica e il teatro, ove esordisce Borsieri con la favola pastorale dell'*Amorosa prudenza*, edita a partire dal 1610, scritta e concertata direttamente con il Principe, il marchese Muzio Sforza, stando alle testimonianze epistolari dell'autore.⁴² Occorre però qui riferire del Borsieri madrigalista e in particolare dei tanti testi di argomento artistico, concentrati nel secondo e nel quarto dei sette libri che compongono i suoi *Scherzi*, a stampa il secondo già nel 1611, in coda alla rinnovata edizione del dramma pastorale, mentre il quarto nel 1612.⁴³ Le sue poesie – tutti madrigali, secondo il grido del

⁴¹ Per la biografia L. CAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'arte medioevale e moderna*, I, Milano, Vita e Pensiero, 1966, pp. 91-235; ID., *Borsieri Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, pp. 124-125. Sul comasco disponiamo di due buone monografie: S. PIAZZESI, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento: con un inedito 'Il Salterio Affetti Spirituali'*, Firenze, Firenze University Press, 2009; P. VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015; dello stesso VANOLI, più di recente, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo (con una nota sui ritratti giovanili)*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana* cit., pp. 411-419.

⁴² F. PAVAN, «Un curioso ravvolgimento di precetti». *La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, a cura di D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 377-423: 392. Per i madrigali musicati e per la collocazione della pastorale nel panorama coevo si vedano i due saggi di E. DURANTE-A. MARTELOTTI, *Genesi e sviluppo dei madrigali di Battista Guarini*, e U. MOTTA, *L'ombra del 'Pastor fido'. Guarini e gli autori milanesi dell'età barocca*, entrambi nel volume *Rime e lettere di Battista Guarini*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008, pp. 141-172 e 259-292: 274-280.

⁴³ I primi due libri di madrigali uscirono in G. BORSIERI, *L'amorosa prudenza [...] in questa seconda impressione da lui riveduta [...] e l'aggiunta di due libri di Madrigali raccolti da Girolamo Rezzani*, In Milano, Pacifico Pontio e Gio. Batta Piccaglia, 1611; furono ripresi e arricchiti di altri quattro in ID., *Gli scherzi [...] sotto due parti, divisi in libri sei, artificiosamente disposti, e dichiarati dal D. Hettore Capriolo. Con un discorso di Bernardo Landoli sopra l'ultima prefazione*, In Milano, Appresso Nicolò Moiola, 1612. Restano inediti i libri VII, VIII e IX degli *Scherzi*, traditi dal codice Como, Biblioteca Comunale, ms Sup. 3.2.45, e brevi carmi latini nella raccolta

momento, nemmeno un sonetto – sono dichiaratamente identificati con gli epigrammi antichi – del resto, *Epigrammi* doveva essere il titolo originale della raccolta – in particolare con quelli di Orazio, «degnò di essere letto, sì per la grazia e varietà de' concetti, come anco per lo ardimento delle figure, nelle quali è riuscito con greca felicità» e con quelli alla *maniera* di Marziale, in ciò «simile a' greci», come scrive in una missiva a Giovan Battista Marino del 1612.

Come ho già avuto modo di scrivere, confermando al più celebre corrispondente la pratica della traduzione, Borsieri la elegge come passo essenziale per acquisire «quegli spiriti, senza i quali la poesia non è poesia, onde – precisa – ben posso dire, che ho eletto il tradurre per principale imitazione». ⁴⁴ In queste righe, che precedono cronologicamente sia la missiva a Claretti che apre *Lira* 3 nel 1614, sia la *Prefatoria a Claudio Achillini* del 1620, anche Borsieri non intende il termine 'imitazione' in senso aristotelico, come quella *mimesi* della realtà che apporta il dilettevole, e gioca invece tutta la partita dentro la letteratura, tanto da giungere ad un passo ulteriore, diverso rispetto a Marino, nel chiedere all'amico Ettore Capriolo, autore della *Tavola* che accompagna i testi, di esplicitare fino al massimo chiarimento la fonte originale: «Molto mi è piaciuta la maniera dell'interpretazione con quella varietà d'erudizioni. Egli è ben vero che mi sarebbe piaciuta anco maggiormente s'invece delle varie esposizioni sì di Adrian Turnebo e di Nicolò Perotto avess'ella apportati i luoghi medesimi di Ausonio e di Martiale, se non quei d'Antifilo e d'Anacreonte, i quali pur sono ugualmente chiari». ⁴⁵ Nella forma «breve, spiritoso, puro, netto, e frezzante», il madrigale secondo l'idea di Borsieri «richiede una ordinata proposizione ed una arguta chiusa» del *concetto*: «chi attende alla poesia è necessario trovar prima il concetto e poi disporlo con le parole che fanno più a proposito secondo la natura di esso». ⁴⁶

di argomento storico-antiquario intitolata *Salium* del codice Como, Biblioteca Comunale, ms. Sup. 3.2.46 (salvo alcune poesie pubblicate soprattutto da VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri* cit. pp. 222-224, 234-236). Sono stati invece recentemente editi i madrigali sacri del Pio salterio, *Affetti spirituali*, nel citato volume di Sandro Piazzesi. Ho brevemente inquadrato alcuni di questi madrigali di soggetto artistico in R. FERRO, *Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629): i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino*, in *La letteratura italiana e le arti* cit.

⁴⁴ FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco* cit., pp. 116-117. Confronta la poesia di Borsieri con i contemporanei E. PEROTTO, *Barocco «moderato». Girolamo Borsieri poeta e critico della letteratura*, «Studi Secenteschi», XXVII, 1986, pp. 219-248.

⁴⁵ Como, Biblioteca Comunale, ms. sup. 3.2.43, pp. 49-50; FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco* cit., p. 121.

⁴⁶ Como, Biblioteca Comunale, ms. sup. 3.2.43, pp. 91-92; FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco* cit., p. 123.

Secondo una pratica perfettamente in linea con i tempi, il *conchetto* dunque – nella cui lavorazione consiste il madrigale – sostanzialmente potrà provenire dalle più disparate fonti, che vengono equiparate tra loro: un episodio di cronaca locale, un oggetto banale, una schermaglia amorosa, un personaggio della storia, il mito, il pensiero di un epigramma greco, un'opera d'arte. Essendo poi quest'ultima una passione centrale nella biografia del comasco, ecco che i madrigali di soggetto artistico abbondano nei suoi libri. Tra i molti esempi a disposizione, un brevissimo componimento può essere eloquente prova della collaborazione tra le arti e le fonti, in questo caso la pittura di Luini e un monostico greco di Sinesio Filosofo, che Borsieri leggeva nell'*Antologia palatina* (A. G. XVI 79):

Ritratto d'una ninfa di mano di Bernardino Lovino. È tolto questo Scherzo da un monostico greco di Sinesio

In questo lino accolta
ogni beltà vegg'io,
ond'è ch'appago in un l'occhio, e 'l desio.
Oh nobili colori
certo esprimete Venere o Licori.⁴⁷ 5

Non sarebbe possibile leggere il brevissimo componimento senza l'argomento riportato nella *Tavola* finale, che non svolge una funzione puramente informativa perché, seppur estraneo al testo lirico, è elemento necessario alla sua invenzione, per quanto esilissima. Anzi, senza l'argomento, di fatto i cinque versi perderebbero ogni mordente poetico. È certo un caso limite, ma se ne potranno indagare le ragioni culturali ricordando che Borsieri condivideva questo modo di costruire e fruire la poesia con l'Accademia degli Inquieti, dalla quale, come pare di intendere dalle testimonianze epistolari, gli era stato per così dire commissionato il mestiere di 'verseggiatore':

Riveggo tutto d'ì versi. Che sì ch'io divento verseggiatore per dir poeta?
N'ho molto in mano che l'accademia comincia trattare di farmi tradurre
in versi italiani il primo libro degli epigrammi greci; e vada la sorte come
si vuole. [...] Aggiungono che in questa guisa s'impara la maniera di

⁴⁷ BORSIERI, *Gli scherzi* cit., II, p. 42, n. 19. Il monostico recita: «Τῆς χρυσῆς εἰχῶν ἢ Κύπριδος ἢ Στρατονίχης (Di Stratonice o di Cipri dorata tu vedi l'effigie)»: *Antologia palatina*, a cura di F. M. Pontani, Torino, Einaudi, 1978, IV, pp. 300-301. Per l'interesse di Borsieri verso il maestro lombardo si veda VANOLI, *Il libro di lettere di Girolamo Borsieri* cit., pp. 39, 54, 64-66, 161-162, 199, 229. Si sono occupati della schedatura di Borsieri nel sito www.artisorelle.it Caterina Campagnano, Pietro Foletti, Beatrice Moroni e Maddalena Verga.

scrivere vivamente anche nelle prose, e queste son tutte cagioni le quali volentieri mi faranno abbracciar tal arte. Vostra Signoria mi faccia restituire il *Commentario* di Gio Brodeo da quel maestro di grammatica, che altrimenti poco poss'io sperare di ben tradurre queste sì nobili poesie non avendone se non un testo forse stampato dove i libri greci hanno gli ebrei per riveditori.⁴⁸

La missiva è indirizzata all'amico Girolamo Rezzani, figura di mediatore tra Borsieri e l'Accademia nonché curatore della prima raccolta degli *Scherzi*, ed è utile per documentare la diffusione degli *Epigrammatum Graecorum libri VII* nella versione curata da Johannes Brodaeus, già in circolazione da mezzo secolo, e che a Borsieri poteva essere giunta con l'ottima annotazione di Henri Estienne stampata nel 1600 a Francoforte presso Andreas Wechellius, nota dunque come 'Wecheliana'.⁴⁹ Tra i classici più utili a tale pratica di riuso, come detto, oltre ai rari greci, ritorna spesso Marziale, «sempre nelle mani» di Borsieri, insieme ad «Antipatro»⁵⁰, e allora, per concludere con un ulteriore incrocio, come non pensare, in un parallelo forse non peregrino, che un epigramma di Marziale dedicato ad alcuni *Persica Praecocia* è stato individuato come possibile suggerimento per due madrigali di Comanini *Sopra la pittura d'alcuni persichi naturalissimi* eseguita da Giovanni Ambrogio Figino? La tavoletta, una delle prime nature morte dell'arte europea e «precedente figurativo più autorevole» della celebre *Canestra* di Caravaggio, è stata definita uno «straordinario pezzo di bravura pensato per ispirare colte ecfrasi poetiche».⁵¹

⁴⁸ Como, Biblioteca Comunale, ms Sup. 3.2.43, pp. 91-92.

⁴⁹ Sulla tradizione epigrammatica della lirica nostrana: J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca-New York-London, Cornell University Press-Oxford University Press, 1935; M. P. MUSSINI SACCHI, *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel ms Rossiano 680. Per la storia dell'epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento*, «Interpres», XV, 1995-1996, pp. 219-301. Un'agile informazione sulla fortuna dell'*Antologia* si può reperire dalla *Storia del testo* a cura di A. Meschini in apertura della citata *Antologia palatina* cit., pp. XXXI-XLIX.

⁵⁰ Como, Biblioteca Comunale, ms Sup. 3.2.43, pp. 118-119.

⁵¹ Per il dovuto approfondimento sull'interpretazione delle due opere e per l'ampia bibliografia intorno alla loro genesi rinvio a PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore* cit., pp. 222-227: 222.

Pittura e parola scritta. L'arte del dipingere nelle poesie di Giovan Paolo Lomazzo*

MAURO PAVESI

Il tema di questo contributo, che sarebbe di per sé molto vasto, sarà affrontato, anziché in forma di ampia sintesi generale necessariamente difficile da ridurre a sistema, come un'osservazione, al contrario, abbastanza mirata, e necessariamente parziale. Prima di entrare nel vivo del discorso, però, è necessario operare qualche premessa.

Nella seconda metà del Cinquecento, a Milano la scrittura – descrittiva, poetica o speculativa che fosse – di tema artistico aveva già una tradizione ormai consolidata: quantomeno, andando a ritroso, dall'epoca di Bellincioni e Lancino Curzio.¹ È possibile, per quel che si conosce, che la consapevolezza che oggi definiremmo 'critica' sull'arte figurativa fosse arrivata in Lombardia come riflesso della tradizione toscana, in questo leggermente più antica (Cennini, Ghiberti, Alberti), e forse grazie all'innesto, nel vivace ambiente artistico-culturale di età sforzesca, di due personalità di origine centroitaliana come Bramante e Leonardo, entrambi eccellenti non solo nell'arte ma anche dotati di una notevole propensione per la poesia (l'uno)² e per la scrittura in prosa (l'altro).³ Su questi due grandi artisti-scrittori della Milano rinascimen-

* Un ringraziamento a Stefano Bruzzese, Andrea Canova, Roberta Ferro, Luca Mazzoni, Edoardo Villata.

¹ Sulla scrittura d'arte in Lombardia tra XV e inizio XVI secolo cfr. G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in C.B. STREHLKE-G. AGOSTI-B. AGOSTI-M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 39-93.

² Su Bramante poeta cfr. D. ISELLA, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, a cura di D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 123-134, ripubblicato in Id., *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 27-37.

³ Per Leonardo scrittore e i suoi rapporti con i letterati cfr. almeno il classicissimo C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in *Studi in onore di Giovanni Mardersteig*, «Italia

tale va però fatta una precisazione. Se i sonetti petrarcheschi e «della calza» di Donato Bramante non trattano di questioni figurative e architettoniche in senso stretto, per le pagine scritte di Leonardo il discorso è un po' più complesso. La sua attività di poeta è, rispetto a quella in prosa, quantitativamente minore e poco continua; i suoi versi, al di là di quelli, un po' dilettareschi e di tono antiletterario della copertina interna del Codice Trivulziano («Se 'l Petrarca amò sì forte il lauro / fu perché gli è bon tra la salsiccia e il tordo [...]»: greve imitazione da Bernardo Bellincioni)⁴, si connotano, come negli endecasillabi del *Codice del volo degli uccelli*, per una sensibilità misteriosa e arcana, capace di rimanere impressa nella memoria «empiendo di sua fama tutte le scritture».⁵ Alla penna dell'autore del *Cenacolo* si deve poi, come noto, un enorme ed eterogeneo numero di pagine in prosa, molte delle quali scritte per promuovere, dal punto di vista teorico, l'attività di pittore.

In alcuni stralci dei suoi scritti, come nei rimandi a Luca della Robbia, nell'apprezzamento per Giotto e Masaccio di cui esalta la «opera perfetta», e nelle frecciate al «nostro Botticella»⁶ o ad altri artefici non nominati, è peraltro possibile leggere, più o meno tra le righe, qualche abbozzo di una embrionale critica artistica, connotata però da toni sentenziosi, apodittici, oppure ostentatamente pratici; in generale, gli altri artisti sono quasi solo nominati, e mai discussi in modo articolato nelle loro opere e nel loro stile. Altri brani dallo stile maggiormente letterario – come i passi precettistici su «come si deve figurare una fortuna» o «una battaglia» (peraltro in grado, per i lettori moderni, di sorpassare a destra le più raffinate ecfrasi umanistiche)

Medioevale e Umanistica», V, 1962, pp. 183-216, ripubblicato in ID, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1994; e C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on painting: a lost book (Libro A) reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester; with a Chronology of Leonardo's Treatise on Painting*, London-Berkeley, University of California Press, 1964, pp. 24 e 97-109; ID., *Commentary*, in J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* [1883], Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1977, II, pp. 12-13 e 48-75; ID., *Introduzione*, in LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995; i commenti introduttivi a LEONARDO DA VINCI, *Il Paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 1-80; ID., *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1952 (e edizioni successive); E. VILLATA, *Leonardo e gli uomini di lettere*, in *Leonardo da Vinci. La vera immagine*, Catalogo della mostra (Firenze, 2005), a cura di V. Arrighi, A. Bellinazzi e E. Villata, Firenze, Giunti, 2005, pp. 72-82; C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 99-104.

⁴ Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di A.M. Brizio, Firenze, Giunti, 1980, p. 14.

⁵ LEONARDO DA VINCI, *Il Codice sul volo degli uccelli nella Biblioteca Reale di Torino*, a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1974, pp. 174-175.

⁶ LEONARDO, *Libro di Pittura* cit., p. 160.

– non possono essere definiti come vera e propria scrittura d'arte, in quanto frutto di un'astrazione mentale, senza riferimenti a opere concrete. Ancora diverso è il discorso per le pagine vinciane slegate dalla pittura: favole, novelle, epistole letterarie (come i frammenti del Codice Atlantico del «Gigante» e del «Diodato di Soria»), in cui è comunque presente il medesimo spirito immaginifico e visionario delle poesie e, soprattutto, di molti dipinti e disegni del grande genio fiorentino.

Considerando Leonardo come, a suo modo, anche «uomo di lettere», va poi ricordata la presenza, tra i suoi allievi, di pittori tutt'altro che ineruditi. Ci si riferisce, ovviamente, non solo a un personaggio in grado di padroneggiare le discipline umanistiche, come Francesco Melzi, e a un altro, come Boltraffio, a lungo in rapporto con il poeta Girolamo Casio; ma anche a Marco d'Oggiono, altro probabile artista colto che, oltre a impreziosire il verso di una sua tavola con un'elegante epigrafe in greco⁷, era legato da vincoli di amicizia a un poeta di una certa rilevanza come Renato Trivulzio.⁸

In generale, non è azzardato attribuire allo stesso Leonardo – la cui presenza, per inciso, contribuì anche alla fioritura di una letteratura artistica 'di riflesso' da parte di poeti e letterati – un ruolo fondamentale nell'acquisizione, da parte degli artisti lombardi, di una presa di coscienza in senso culturale; della quale la scrittura, in poesia o in prosa, è la naturale conseguenza (è un peccato, purtroppo, non poter capire il rapporto di dare-avere tra le riflessioni vinciane e i perduti scritti a tema prospettico di Zenale, Foppa e Bramantino).⁹

Rimasti a lungo inediti, i manoscritti di Leonardo furono comunque messi a disposizione di artisti e persone colte dal già ricordato allievo e erede Francesco Melzi, classificabile (in attesa che venga alla luce l'identità dell'anonimo 'Prospettivo Melanese' autore delle *Antiquarie prospettiche*

⁷ Cfr. P.C. MARANI in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo primo*, Milano, Electa, 1997, pp. 341-344.

⁸ Cfr. AGOSTI, *Scrittori* cit., p. 55.

⁹ Gli scritti di Foppa, Zenale e Bramantino (non conoscendoli, purtroppo, non è chiaro il confine tra veri e propri testi teorici o semplice materiale da lavoro) sono ricordati in G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura* [1584], in ID., *Scritti sulle arti*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1974, II, pp. 232, 240; ID., *Idea del Tempio della pittura* [1590], ibid., I, 1973, I, p. 258, in un brano dedicato agli artefici che si siano cimentati anche nella teorizzazione. In quest'ultimo passo, le argomentazioni si fanno un po' caotiche, e Lomazzo, che a quest'altezza evidentemente pubblica senza poter rileggere i suoi testi, mescola i nomi di scrittori-artisti, commentatori (Daniele Barbaro), teorici veri e propri (Pacioli, Pomponio Gaurico), letterati (Anton Francesco Doni, Ludovico Dolce).

romane)¹⁰, se non proprio come il primo vero artista-scrittore della Lombardia cinquecentesca, quantomeno come un artefice che, in un certo senso, fu anche un intellettuale; dedito, tuttavia, non a scrivere in prima persona ma alla sola sistemazione editoriale delle pagine vinciane.¹¹

A questo lavoro (il cui risultato è, come noto, il *Libro di Pittura*, oggi alla Biblioteca Vaticana, ms. Lat. Urb. 1270) è probabile, come è stato proposto, che abbia collaborato con Melzi anche l'allievo Girolamo Figino, altra personalità poliedrica che, secondo le parole di Lomazzo, «pinge suona e in lira canta» (ma di lui non sono noti versi o testi scritti).¹² A Melzi e Girolamo Figino fa da contraltare, ormai negli anni '50 del Cinquecento, l'innesto nell'ambiente milanese di un pittore non autoctono come Bernardino Campi, legato al ricostruito clima cortigiano del governatore Ferrante Gonzaga: i suoi testi speculativi, mai pubblicati per intero, sono però conservati solo in parte, in forma di citazione.¹³

Fu inizialmente in rapporto con il Campi, vero catalizzatore delle maggiori committenze artistiche del sesto decennio del secolo, il personaggio più rappresentativo di questa particolare inflessione del '500 milanese, Giovan Paolo Lomazzo, figura centrale di questo intervento.

¹⁰ Cfr. *Antiquarie prospettive romane*, a cura di G. Agosti e D. Isella, Milano, Guanda, 2005; ripubblicato in ISELLA, *Lombardia stravagante* cit., pp. 27-74.

¹¹ Per un profilo del Melzi cfr. ora R. SACCHI, *Per la biografia (e la geografia) di Francesco Melzi*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXX, 2, 2017, pp. 145-161; EAD, *Acceptante e consentiente: addende biografiche per Francesco Melzi*, in *L'ultimo Leonardo. 1510-1519*, Atti del convegno di studi (Milano, 2019), a cura di P.C. Marani, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2020, pp. 235-252; A. NOVA, *Restituzione di Francesco Melzi*, ibid., pp. 221-233; per l'ipotesi di un suo ruolo Melzi sarebbe stato una sorta di «consigliere artistico» di Francesco II Sforza (R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano, LED Edizioni, 2005, pp. 305-306).

¹² G.P. LOMAZZO, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori* [1587] a cura di A. Ruffino, Manziana, Vecchiarelli editore, 2006, pp. 120-121, II, 59 (per inciso, anche Leonardo è ricordato da Vasari come suonatore di una lira d'argento da lui fabbricata e mostrata a Lorenzo il Magnifico prima del trasferimento a Milano). Le *Rime* di Lomazzo sono oggi schedate sul sito www.artisorelle.it. Su Girolamo Figino cfr. F. FRANGI, *Girolamo Figino ritrovato*, «Nuovi Studi», II, 1997, pp. 31-40; G. BORA, *Girolamo Figino, "stimato valente pittore e accurato miniatore", e il dibattito a Milano sulle "regole dell'arte" fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», XXX, 2003, pp. 267-325; M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano, Aracne, 2017, pp. 122-127, 556-558; F. FRANGI-P. STRADA, *Girolamo Figino. Una pala restaurata e un pittore riscoperto del Cinquecento milanese*, Milano, Scalpendi, 2021.

¹³ In A. LAMO, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della vita e opere [...] fatte dall'eccell. & nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*, Cremona, appresso Cristoforo Draconi, 1584.

Lomazzo pittore, poeta e teorico

Nel contesto dello ‘scrivere d’arte’, che vanta una letteratura sterminata ricca di contributi autorevoli anche per il panorama lombardo, il tema-*subset* degli artisti che si fanno essi stessi scrittori assume, proprio nella figura di Lomazzo, una valenza davvero notevole. Pittore, poeta e – come diremmo oggi – critico, Lomazzo è notoriamente un personaggio complesso e sfaccettato, al quale è davvero difficile trovare un’esatta collocazione storiografica, visto il suo sconcertante oscillare tra istanze normative per un «decorum»¹⁴ di stampo controriformato e il rustico primitivismo grottesco della raccolta di liriche dialettali dei *Rabisch*.¹⁵

Se la sua formazione artistica presso Giovan Battista della Cerva è ben nota, nulla si sa a proposito della sua educazione letteraria. Come ha rilevato Ciardi, gran parte della sua vasta cultura è riconducibile a una conoscenza mediata da riduzioni e volgarizzamenti.¹⁶ Certo è che l’attività poetica risale agli anni giovanili, e, in un sonetto datato al 1560, parla di se stesso, a ventidue anni, con la penna in mano, insieme agli amici Giovan Michele Gerbo (musicista) e Aurelio Luini (pittore).¹⁷

¹⁴ Si parla di «esagerazione del principio del decorum» in J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica* [1924] Firenze, Sansoni, 1967, pp. 447-449.

¹⁵ Per la lettura, in tempi più recenti, di segno opposto, nata dalla doverosa riconsiderazione, da parte della lirica «facchinesca» e dello snodo dell’Accademia della Val di Blenio, cfr. D. ISELLA, *Per una lettura dei Rabisch*, in LOMAZZO, *Rabisch* [1589], a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993, pp. IX-LXII, poi ripubbl. in Id., *Lombardia stravagante* cit., pp. 75-102, e i vari contributi in *Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Lugano, 1998), a cura di C. Bertelli, M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano, Electa, 1998. Una posizione più mediata e di sintesi è quella di A. MORANDOTTI, *Milano profana nell’età dei Borromeo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, *passim*. Sintesi della complessa personalità di Lomazzo sono in R. KLEIN, *Commentaire*, in G.P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura* [1590], con traduzione in francese, a cura di R. Klein, Firenze, Olschki, 1974; R.P. CIARDI, *Introduzione*, in LOMAZZO, *Scritti* cit., I, pp. VI-LXXX, pp. IX-XXVII, e J.J. CHAI, *Introduction*, in Id., *Idea of the Temple of Painting* [1590], 2013, ed. by J.J. Chai, University Park, The Pennsylvania University Press, 2013, pp. 1-43.

¹⁶ Sulla formazione letteraria e sulla cultura generale di Lomazzo cfr. CIARDI, *Introduzione* cit., pp. IX-XXVII. Per il caso specifico della conoscenza di Dante, mediata dal commento di Landino, cfr. M. PAVESI, *Natura artificio e arte nella cultura di fine XVI secolo. Su un’ecfrasi dantesca di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Dante: tra natura e paesaggio*, atti del convegno (Napoli 2023), in corso di stampa.

¹⁷ Cfr. G.P. LOMAZZO E I FACCHINI DELLA VAL DI BLENIO, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993, pp. 120-121, II, 59: «Quando il Lovin e il Gerbo, e tutta quanta / la nostra compagnia mi sopraprese / e la penna di man ciascun mi prese / e a le comedie ognun volse la pianta» (per recarsi cioè, come si afferma nei versi finali, a uno spettacolo dei Comici Gelosi). Proprio la morte del Gerbo, citato come già defunto nelle carte manoscritte del visionario *Libro*

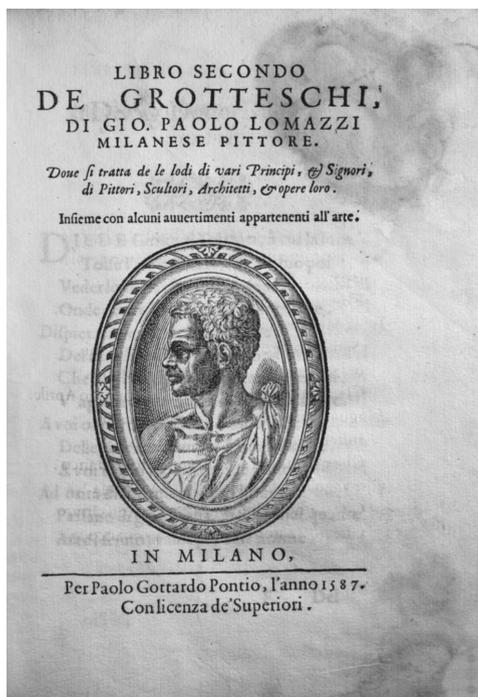


Fig. 1

ti legati a temi analoghi (encomi, per lo più, di amici artefici, come Aurelio Luini, Annibale Fontana, Duchino, Peterzano, Camillo Procaccini ecc.) sono collocati nella seconda sezione delle speculari (per certi versi) poesie in lingua «facchinesca» dei *Rabisch*, uscite anch'esse nel 1587. Quasi sempre, per i componimenti dedicati ad artisti, Lomazzo segue il *topos* metrico petrarchesco della scelta del sonetto.

Nei versi lomazziani, assemblati con cadenze e musicalità non sempre raffinatissime, il tema figurativo è affrontato tanto da un'angolatura teorica

Nella sua esorbitante produzione scritta (cui fa riscontro una carriera di pittore abbastanza breve, interrotta da una malattia agli occhi nel 1571)¹⁸, hanno un ruolo significativo, per i temi trattati in questa sede, alcuni componimenti poetici delle *Rime [...] ad imitazione dei Grotteschi [...] (1587)* (fig. 1), un'antologia di liriche scritte con una notevole sensibilità immaginifica e spesso connotate da brutali accostamenti d'immagini «alla burchia» e da toni misteriosi e arcani.¹⁹

È nel secondo libro la sezione forse più interessante dal punto di vista di quella che oggi definiremmo critica artistica: ugualmente, altri componimen-

dei Sogni (databile a prima del 1564, dal momento che si parla di Michelangelo come ancora vivo) permette di datare agli anni giovanili un certo numero di sonetti di cui, nello stesso volume, è riportato l'incipit.

¹⁸ La malattia non portò comunque a una cecità totale, come dimostrato in R. SACCHI, 'Oh blessed, excellent mind and hands!': Lomazzo's Admiration for Gaudenzio Ferrari, in *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of His Time*, ed. by L. Tantardini and R. Norris, Boston-Leiden, Brill, 2020, pp. 18-39, pp. 20-21 e n. 3.

¹⁹ G.P. LOMAZZO, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore divise in sette libri nelle quali, ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio e delle cose sacre di principi, di signori e uomini letterati, di pittori, scoltori e architetti [...]*, Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio 1587 (per l'edizione moderna cfr. LOMAZZO, *Rime cit.*).

quanto, in molti casi, con occhio e sensibilità da pittore, soffermandosi in modo non banale su questioni formali, stilistiche e 'visive'. In un componimento dedicato ad Aurelio Luini, ad esempio, la vivace personalità artistica dell'amico e collega è delineata con una non casuale scelta terminologica, in parte di origine leonardesca, che si direbbe quasi tecnico-gergale: «anatomia», «lumi», «ombre», «moti», «affetti», «scorti», «divin furore» e

l'colorare con salda ragione.²⁰

Per Leonardo, ad esempio, emerge il tentativo di codificare quello che dalla critica moderna è definito 'sfumato' con l'espressione «dar sopra i colori i chiari lumi»; ugualmente, anche il chiaroscuro di Correggio è rubricato nell'area semantica del «colorar», un termine che per Lomazzo, evidentemente, fa più riferimento alla 'stesura' della materia che non alla sua tinta.²¹ Per Gaudenzio Ferrari, che Lomazzo aveva forse conosciuto da bambino, è invece messa a fuoco l'abilità nella caratterizzazione emotiva (i «moti» e gli «affetti»).²² In questi campi, i casi da segnalare sarebbero molti: nei versi dedicati a Tintoretto, pittore di «sì gran furia», si apprezzano, ad esempio, i «lumi riflessi», le «mischie» e le «tinte / ch'al ver paion dipinte»; in un sonetto in omaggio al fiammingo Frans Floris («Francesco Flor»), «non men fermo / nel bere che nel pinger di buon trotto», si nomina anche l'olandese Maarten van Heemskerck («Lhemschercho»), del quale è dato un singolare ragguaglio sulla tecnica pittorica, operata «con pastoso e secco / pennel, col fil temprato d'una daga». ²³ A proposito di quest'ultimo caso, è impressionante confrontare queste notazioni di pratica con la tecnica esecutiva di alcuni dipinti lomazziani. Oltre all'esempio del (cosiddetto?) *Autoritratto* in veste di sapiente antico del Kunsthistorisches Museum, non a caso paragonato alla maniera dello stesso Floris,²⁴ colpisce, se osservata da vicino, l'energica stesura del colore nella pala della cappella Foppa in San Marco a Milano: in cui la materia pittorica, libera e corposa, si raggruma a macchie con un effetto laccato

²⁰ Cfr. LOMAZZO, *Rime* cit., p. 112, II, 46.

²¹ Ibid., pp. 93-94 e 99 (rispettivamente II, 22 e 32).

²² Ibid., pp. 96-97 (rispettivamente II, 22 e 32). Per Lomazzo e Gaudenzio cfr. ora SACCHI, *'Oh blessed* cit.

²³ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 113, II, 48.

²⁴ A. MORANDOTTI, *Il ritratto a Milano da Fede Galizia a Jacob Ferdinand Voet Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1999, pp. 28-33; ID., *Milano nell'età di Carlo V e Filippo II: la diffusione del ritratto di corte e l'affermazione di Giovanni Ambrogio Figino*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Catalogo della mostra (Varese, 2002), a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano, Skira, 2002, pp. 62-67, p. 67.



Fig. 2

che ricorda senza dubbio la pittura nordica (fig. 2). I più tenui «lumi» e il «colorar» di origine leonardesca sono invece riservati ad altri dipinti, come l'altro *Autoritratto in veste di abate dell'Accademia della Val di Blenio* della Pinacoteca di Brera.²⁵

Nella sua singolare critica d'arte in rima, Lomazzo riprende, più di una volta, motivi tratti dalle pagine del massimo artista-scrittore del XVI secolo, Giorgio Vasari, spesso ricordato con un misto di antipatia antioscana, per la quale era senz'altro in buona compagnia.²⁶ In forme diverse, in entrambi colpisce l'analoga capacità, con la codifica e il lessico della parola

²⁵ Sulla tecnica di Lomazzo e sulla sua a volte sconcertante variabilità cfr. M. PAVESI, *New Light on Lomazzo's Artistic Career*, in *Lomazzo's Aesthetic Principles* cit., pp. 40-62, *passim*.

²⁶ Al di là delle ben note riserve di El Greco, Annibale Carracci, in parte Zuccari, è interessante, come è stato notato (B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2013, p. 97), la simultaneità degli attacchi antivasariani del *Trattato* di Lomazzo e dei rivali di quest'ultimo Antonio e Bernardino Campi (rispettivamente attraverso la *Cremona fedelissima* del primo e nel *Discorso* di Alessandro Lami per il secondo); tutti questi testi sono stati pubblicati nel 1584.

scritta di stampo cinquecentesco, di entrare nel vivo delle questioni formali e figurative.

Un'analisi del debito lomazziano nei confronti del più famoso collega richiederebbe uno spazio enorme, e rischierebbe di essere tediosa. Basti qui ricordare l'ultima terzina di un sonetto dei *Grotteschi* dedicato a Tiziano, che sembra ispirato, nel lessico, al celebre passo delle *Vite* sulla tecnica del Vecellio, fatta di pennellate «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appaiono perfette», tanto che

Mostra sì vivi e chiari gli splendori
 Che fan parer d'apresso le figure
 Fatte lontan; e qui studia ciascuno.²⁷

Argomentazioni vasariane sono riprese in modo esplicito anche in altri casi: tra essi i versi per Parmigianino, presentato, analogamente alla biografia delle *Vite*, quasi come una sorta di reincarnazione di Raffaello.²⁸

La «penna» e «l pannel» a paragone. Lomazzo e Leonardo

In un altro sonetto del secondo libro, il n. 71, redatto, come dichiarato dallo stesso autore, dopo il deteriorarsi della vista, è presente una sorta di dichiarazione programmatica del «doppio esercizio» di Lomazzo nella pittura e nello scrivere. Tra le righe si legge l'attestazione (probabilmente da non prendere alla lettera e nemmeno troppo argomentata), di un'attività pittorica addirittura intrapresa quasi filosoficamente, con lo scopo di trasformare in immagini («per poter figurar») le sue idee teoriche («le speculate parti»):

71. Doppio esercizio de l'autore.

LO SPIRTO che m'infuse il gran Motore,
 Sceso da i cor de l'anime beate,
 Per li cieli a' quai furon ordinate
 Quelle arti a cui io posi intento il core,

Fu di studiar ed essere pittore,

5

²⁷ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 95, II, 24.

²⁸ «Di Rafael lo spirito, come disse / un certo in un trattato di pittura / per la conformità de la Natura / entrò nel Mazzolin, che in Parma visse [...]»; Ibid., pp. 99-100, II, 30.

Per poter figurar le speculate
 Parti: sì che le chiome un tempo ornate
 Portassi in segno di doppio valore.

Ma breve tempo sen passò ch'io persi
 La luce esterior: onde poi scrissi
 De l'arte, già che non m'era concesso

Poter più dintornar; et il dolersi
 Era in van; ch'i miei fati eran sì fissi.
 E guidai gli altri, benché cieco io stesso.²⁹

In effetti, tra le pagine, successive, dell'*Idea*, un intero capitolo è dedicato agli artisti che hanno scritto e teorizzato: in apertura, con un tono che vorrebbe essere autocelebrativo, si legge che «non è stato alcuno, tra gli antichi o moderni, ch'abbi scritto o trattato di quest'arte lodevolmente, che non sia stato anco eccellente in essercitarla»; individuando, a mo' di genealogia nobile, una linea che trae origine da Policleto, Prassitele e Lisippo, Apelle, Vitruvio (per l'architettura), per arrivare a Alberti, Bramante, Foppa, Bramantino, ovviamente Leonardo, Dürer, Cesariano, «Isibel Peun» (=Hans Sebald Beham), e, per il pieno XVI secolo, Peruzzi, Marco Pino, Vasari.³⁰

Il tema della duplice nomea ritorna in una successiva coppia di sonetti (n. 81 e 82)³¹ in cui Lomazzo ripropone in soggettiva uno dei *topoi* più frequentati dalla letteratura artistica cinquecentesca, quello dell'accostamento oraziano tra pittura e poesia. Non si conosce la data esatta dei due componimenti, ma non è forse impossibile leggere, tra le righe di questa doppia autocelebrazione, una sorta di ripresa, con tutta la deferenza del caso, del «gemino valore» di artefice e di poeta celebrato da Benedetto Varchi in un sonetto dedicato a Michelangelo (1549).³²

Nel 'paragone' tra poesia e pittura del sonetto n. 82, Lomazzo, vantando la sua appartenenza allo stretto giro di chi «la penna co'l pannel possiede», lascia comunque intendere la sua maggiore inclinazione nei riguardi dell'arte figurativa, peraltro dichiarata superiore alla scrittura per il suo essere, come avrebbe detto Leonardo, 'universale', in grado, cioè, di rappresentare senza

²⁹ Ibid., p. 131, II, 71.

³⁰ LOMAZZO, *Idea* cit., pp. 255-262.

³¹ LOMAZZO, *Rime* cit., pp. 137-138.

³² B. VARCHI, *Due Lezzioni, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia la più nobile arte la Scultura, o la Pittura*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549, p. 14.

realtà, in questo caso e in altri, le argomentazioni vinciane sono più evocate che non puntualmente riproposte, come avviene, invece, per altri testi teorici di artisti lombardi oggi irripetibili (come quelli, già ricordati, di Bramantino), oppure, come già visto, con certe pagine di Vasari e di altri trattatisti coevi. Anche il rimando leonardesco che si legge nel già ricordato sonetto n. 81, ugualmente dedicato al «paragon» tra pittura e parola scritta («E or sovienmi ciò che da gli Antichi / Osservò il Vinci, e scrisse a suo parere»)³⁶, appare un po' troppo generico; gli autorevoli passi vinciani, ormai mitizzati, forse non erano più disponibili a un riscontro diretto, se è vero che, come è noto, dalla morte di Melzi nel 1567 gli eredi avevano cominciato ad alienare i preziosi quaderni.³⁷

Ad ogni modo, come nel già ricordato sonetto 82 del secondo libro dei *Grotteschi*, anche nel *Trattato* Lomazzo elogia 'leonardescamente' la pittura per la sua universalità: essa è infatti presentata come il «compendio de la maggior parte de le arti liberali»; impossibile a esercitarsi senza padroneggiare «architettura», «aritmetica», «perspettiva», «anatomia»; difficile da praticare in assenza di studio e «cognizione de le cose sacre così come profane non solamente de i Greci o de i Romani, [ma anche] de i Medi, de i Persi e di tutte le altre nazioni».³⁸ In generale, l'impressione è che, in queste pagine, alcuni isolati spunti vinciani siano ripresi a livello di massima, molto rielaborati e, in qualche caso, calibrati in senso più umanistico: non senza, come già rilevato da Ciardi, il filtro della trattatistica coeva di Paolo Pino e Ludovico Dolce.³⁹

Ancora «paragoni» in prosa e in rima: la scultura, Michelangelo e Varchi

Rimanendo più o meno in argomento, un altro sonetto dei *Grotteschi* (n. 86) rimanda ancora a Benedetto Varchi e alle sue prolusioni all'Accademia

Bettarini e P. Barocchi, IV, *Testo*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 19). Su questi temi la letteratura è molto vasta: si rimanda, ad esempio, ai contributi autorevoli di PEDRETTI, *Introduzione* cit.; C. FARAGO, *Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden-New York, Brill, 1992; C. FARAGO-J. BELL- C. VECCE, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, Boston-Leiden, Brill, 2018.

³⁶ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 138, II, 82.

³⁷ In caso, andrebbe valutata anche difficoltà di lettura, da parte degli 'scagnozzi' di Lomazzo, dei testi scritti da destra a sinistra di Leonardo.

³⁸ LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 20.

³⁹ *Ibid.*

fiorentina del 1546 (edite nel 1549)⁴⁰ sulla celebre poesia di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*. Della quale, peraltro, Lomazzo riporta di peso la prima quartina, in un breve componimento dedicato allo stesso Buonarroti, in cui si limita a incensare Michelangelo con encomi tutto sommato generici, ribadendo, in modo abbastanza banale, la necessità di studiarne a fondo le opere:

21. *Di Michel Angelo Bonarotti.*

«NON ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in sé non circonscriva
Co'l suo superchio, et solo a quello arriva
La mano ch'ubbidisce a l'intelletto».

Così disse il pittor et architetto 5
Michel Angelo, mentre chiara e viva
Contempla sua grand'arte, e in lei avviva
La mente, e di lei scorge il più perfetto.

Felici noi poiché siamo giunti al tempo,
Di mirar le chiare opere d'un tanto 10
Artefice, cui par non fia giamai.

Indarno aspira ad alcun pregio o vanto.
Ch'in lor intenti non affissa i rai,
Ne puote l'uom mai dir "troppo m'attempo".⁴¹

Al di là della programmatica dichiarazione di 'manierismo' dell'ultima terzina, e dell'encomio, qui, come detto, nemmeno troppo argomentato, il rimando alla *Lezzione* sul sonetto michelangiolesco offre lo spunto per accennare al secondo tema delle prolusioni del Varchi, quello della comparazione tra pittura e scultura. È interessante notare come, nel proemio del *Trattato*, le argomentazioni teoriche dell'accademico toscano siano riprese, a distanza di circa quarant'anni, in modo puntuale, «fino alla citazione precisa, ma esemplificando in concreto»: ⁴² Lomazzo dichiara infatti che «la pittura e

⁴⁰ VARCHI, *Due Lezzioni* cit.

⁴¹ LOMAZZO, *Rime* cit., pp. 92-93, II, 21 («Troppo m'attempo» è peraltro citazione petrarchesca – *Ruf* XXXV – che rielabora un luogo dantesco: *Inf.* XXVI 12). Su Lomazzo e Michelangelo cfr. A. SQUZZATO, *Michelangelo negli scritti di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari, Edizioni di Pagina, 2004, pp. 61-91.

⁴² Cfr. R.P. CIARDI in LOMAZZO, *Trattato* cit. p. 17, n. 20 (nel passo il nome di Varchi non è però citato); il brano è riportato anche in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, *Pittura*

componenti lomazziani), non si può non segnalare l'ovvia coincidenza anche lessicale con l'appena ricordato proemio del *Trattato*. Anche qui, come detto, Lomazzo teorizza l'affinità tra scultura e pittura in quanto «l'una e l'altra tende ad un istesso fine»⁴⁵; l'unica, non sostanziale differenza (il cui rilevamento potrebbe rimandare a un noto passo del *Cortegiano* di Castiglione) sta nell'operare dell'una sul piano («nel pian, qual più lodo e onoro») e dell'altra in rilievo.⁴⁶

In generale, sarebbe interessante conoscere gli esatti termini anche cronologici dell'innesto, nella mente di Lomazzo già formata dalla lettura giovanile dei manoscritti di Leonardo, di aperture verso la cultura fiorentina di Varchi e dello stesso Vasari, che, come noto, era stato a Milano nella primavera del 1548, quando il futuro autore dei *Grotteschi* aveva dieci anni.⁴⁷ Al di là dei normali circuiti cinquecenteschi di circolazione libraria, qualche contatto tra il mondo artistico milanese e quello fiorentino c'era pur sempre stato: con il veloce passaggio in Lombardia, per ora non ben documentato, di Francesco Salviati a fine anni '50, ad esempio, o con l'ancora misteriosa pala d'altare di una cappella del transetto dell'abbazia di Chiaravalle, attribuita al poco noto Alessandro Bianchi della Pobbia (forse del 1585), che mostra, nella parte inferiore della composizione, una impressionante somiglianza palmo a palmo con la *Deposizione* dipinta da Vasari nei primi anni Quaranta per la chiesa di Sant'Agostino a Roma e oggi alla Galleria Doria Pamphili (inv. FC 133) (fig. 3 e 4).⁴⁸

⁴⁵ LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 19.

⁴⁶ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 141, II, 86. Come nel sonetto («qual più lodo e onoro»), anche nella teorizzazione in prosa, pur nella dovuta dichiarazione di uguaglianza tra le due discipline, è espressa una preferenza, anche solo a livello di indole, per la pittura (cfr. anche LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 19-21).

⁴⁷ K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, Müller, München, 1930, nn. CIII, CVII, CX. Cfr. anche AGOSTI, *Giorgio Vasari* cit., pp. 80-82.

⁴⁸ Per il dipinto attribuito al Pobbia (profondamente diverso nelle due parti con le pie donne e il Cristo in croce, e peraltro vicino, nel disegno del corpo, al piccolo *Crocifisso* lomazziano del 1565 discusso in PAVESI, *New Light* cit., pp. 49-50) cfr. G. MULAZZANI, *Chiaravalle: la pittura del Quattro e Cinquecento*, in P. TOMEA, *Chiaravalle. Storia ed arte di un'abbazia cistercense*, Milano, Electa, 1994, pp. 374-403, p. 401; cfr. anche A. TURCHINI, *Biblioteca monastica e libri in Chiaravalle alla fine del Cinquecento*, ibid., pp. 156, 1582 e 85 (con la notizia che l'abate Giovenale Oraboni aveva commissionato al Pobbia affreschi e pale delle quattro cappelle); M.T. DONATI-T. TIBILETTI, *L'abbazia di Chiaravalle*, Milano, Skira, 2005, pp. 67-70; G. AGOSTI-J. STOPPA, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, Catalogo della mostra (Milano, 2014), Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 295-303, p. 303, n. 28; ID., *La Sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 7-48, in partic. pp. 38-39; G. RENZI, *Campi material*, Arezzo, Magonza Editore, 2023, I, p. 222, II, p. 160.

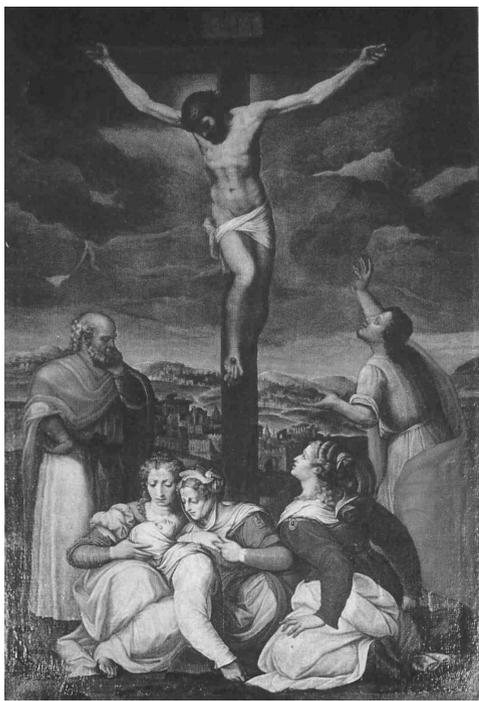


Fig. 3



Fig. 4

L'arte nel labirinto della parola scritta. Pittura *versus* scultura

Ad ogni modo seguire il pensiero di Lomazzo è un'impresa tutt'altro che semplice. Se infatti, come detto, in poesie come l'appena citato sonetto 86 e nelle prime pagine del *Trattato*, il confronto tra scultura e in pittura termina in sostanziale parità, in una serie di testi raccolti nell'*Idea* (1590), con una contraddizione non inusuale nel labirintico *corpus* lomazziano, è invece affermata con forza la superiorità della pittura sulle altre arti. Nel primo capitolo, la pittura è lodata quale la «prima» tra tutte le arti liberali, e nel quinto, la stessa scultura è esplicitamente definita «inferiore». ⁴⁹

Non è certo questa l'unica contraddizione nel dedalo di un'*opera omnia* pubblicata senza che l'autore potesse *vedere* fisicamente i suoi stessi manoscritti (con il solo, probabile ausilio di qualcuno per trascrivere e rileggergli i testi); per il momento, questa ed altre incoerenze si direbbero imputabili, oltre che alla difficoltà e alla sottigliezza dei temi trattati, anche alla lunga

⁴⁹ LOMAZZO, *Idea* cit., pp. 245-246 e 263.

elaborazione del materiale, che raccoglie testi e spunti risalenti a un arco cronologico molto dilatato.

In effetti, prescindendo da ogni tentativo di lettura nell'imperscrutabile mente lomazziana, si può ricordare che alcune argomentazioni in rima per dimostrare la superiorità della pittura sulla scultura sono già presenti anche in un altro sonetto (n. 29) del medesimo secondo libro dei *Grotteschi* (1587), in lode di un perduto quadro di Giorgione. L'esempio è anch'esso mutuato quasi di peso da Vasari, e rimanda alla perduta effigie 'tridimensionale' di un personaggio rappresentato, in contemporanea, da angolature diverse grazie al riflesso di uno specchio d'acqua; poi riverberatosi, una seconda volta sulla superficie lucida di un'armatura (peraltro riecheggiato in uno splendido ritratto maschile di Savoldo al Louvre). Si tratta di un'ingegnosa invenzione che, anche secondo Lomazzo,

Fu fatta per confunder chi dicea
Il pian non mostrar più di quel ch'ei cinse.⁵⁰

In generale, le argomentazioni teoretiche lomazziane sul primato del dipingere si fondano soprattutto sul concetto della «nobiltà della pittura». Il motivo è presente, anche se in forma implicita, in un altro sonetto del secondo libro dei *Grotteschi*, in cui Dio stesso è definito come il primo pittore, per aver, prima della creazione del mondo, ideato «le formate misure a gli elementi», distribuendo poi, a uomini e animali, moto, colore e luce e chiaro-scuro, e varietà di composizione:

Indi, spargendo sopra il suo splendore
Per cui tra lor diversi eran lucenti
E nel veder i raggi e i lineamenti
Che mostran di tal arte il primo onore.

Ne l'uno e l'altro stil n'ha fatto dono
Di dispor quelle, con l'istorie e forme 10
Di quanto v'è dal cielo a minor punto.⁵¹

Il concetto è in effetti ripetuto, in prosa, anche nel primo e nel sesto capitolo dell'*Idea*: «sin dall'istesso Iddio ella [la pittura] fu adoperata nella creazion del mondo, mentre ch'egli così variamente e con tanta vaghezza co-

⁵⁰ ID., *Rime* cit., p. 99, II, 29 (vv. 7-8).

⁵¹ Ibid., p. 132, II, 72.

lori le cose create, con l'immagine del primo uomo»⁵²; sviluppando, ancora una volta, i temi vinciani (presenti, ad esempio, nei capitoli 8, 9, 65, 74 del Codice Urbinato)⁵³ della natura "divina" e dell'universalità dell'arte in cui lo stesso Lomazzo si era cimentato.⁵⁴

In questo e in molti passi analoghi torna anche il *refrain* leonardesco del biasimo per la maggiore «fatica corporale» dello scultore (a confronto dello sforzo unicamente mentale del pittore), presente in parecchi capitoli della prima parte del Codice Urbinato. Anche nel proemio del *Trattato*, in cui – più di una volta – riemergono alcuni concetti espressi in versi nei *Grotteschi*, sono enumerati ulteriori *topoi* su questo tema, ugualmente collegabili con le riflessioni vinciane. Se, a differenza di Leonardo, nel *Trattato* di Lomazzo la pittura non è ancora innalzata al di sopra della scultura (forse per l'autorevolezza della risposta di Michelangelo alla *quaestio* di Varchi), essa è comunque incensata per il suo essere un'arte, per così dire, aristocratica: tanto che «l'altezza dei re e de gl'imperatori s'è inchinata ad esercitarla»⁵⁵, con un rimando non esplicito, che verrà poi sciolto sei anni dopo, nelle pagine dell'*Idea*.

Qui, nell'esplicita scelta di campo che cancella le oscillazioni del *Trattato* e dei *Grotteschi*, si nomina, tra i pittori, addirittura Gesù Cristo, «ritratto da lui stesso» in modo *sui generis* nelle reliquie della Sindone e della Veronica; insieme (ovviamente) a san Luca, e alcuni dilettanti di prim'ordine quali Giulio Cesare, Nerone, Alessandro Severo e Valentiniano (mutuati, appunto da Alberti, Castiglione e Paolo Pino).⁵⁶ Tra i letterati e i filosofi si ricordano

⁵² LOMAZZO, *Idea* cit., p. 263 (cap. VI); cfr. anche cap. I (p. 245): «poi che la pittura è quella con cui il grande Iddio abbellì et ornò non solo l'universo ma anco il picciolo mondo [...] è stata uno mezzo altissimo che Iddio ha scielto fra tutti gli altri per dimostrare all'uomo la gloria et onnipotenza sua, et farlo partecipe di tutto il più bello e buono ch'egli già mai creasse».

⁵³ «Adunque rettamente [la pittura] la chiameremo [...] parente d'Iddio»; «Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché [...] egli è signore di generarle»; «la deità che ha la stessa scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperocché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di vari animali, piante, frutti, campagne, ruine di monti [...]»; «questo [il dipingere] è il modo di conoscere l'operatore di tante mirabili cose, e questo è il modo di amare un tanto inventore [Dio]».

⁵⁴ Cfr. LEONARDO, *Libro di pittura* cit., pp. 135-136, 173, 178. È interessante notare che, nel *Trattato* (stampato tre anni prima dell'*Idea*) a Dio spettava invece la palma di «primo plasticatore» (Lomazzo distingue infatti sempre la «scultura» dalla «plastica»), riprendendo un passo del *Dialogo tra Leonardo e Fidia* del *Libro dei Sogni* (LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 19; ID., *Gli Sogni e Ragionamenti*, [ms.; 1563 circa] ed. in ID., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, p. 119).

⁵⁵ LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 35.

⁵⁶ PINO, *Dialogo* cit., p. 20. Per Nerone cfr. Svetonio («Habuit et pingendi fingendique non mediocre studium»); per Alessandro Severo cfr. la biografia nell'*Historia Augusti* («geometriam fecit; pinxit mire, cantavit nobiliter»); per Valentiniano (I), cfr. il *Liber de Caesaribus* di Aurelio



Fig. 5

Metrodoro, Pacuvio, Valerio Massimo; tra i nomi non inclusi nel testo ma presenti nelle *Tavole* ci sono anche Platone, Pitagora, Dante.⁵⁷

Sempre nell'*Idea*, in un brano del capitolo V, come accade altre volte, Lomazzo rafforza le sue argomentazioni *pro* pittura con il supporto di un *exemplum fictum*, cioè l'ipotetica rappresentazione di un'immagine di Giove, con la possibilità di resa pittorica dell'attributo quasi immateriale della folgore, pressoché impossibile da rendere in scultura se non attraverso tipi di raffigurazioni schematiche ma convenzionali.⁵⁸ Su questo tema, va segnalato, se non è una pura suggestione, il dettaglio di un quadro del più importante allievo di Lomazzo, Ambrogio Figino: un'effigie di *Giove, Giunone e Io* (oggi alla Pinacoteca Malaspina di Pavia) (fig. 5) realizzata per essere donata all'imperatore Rodolfo II, forse come saggio della propria arte (in effetti l'o-

Vittore. Cfr. anche Varchi, che annovera tra i sovrani artisti (con un *lapsus calami*) «Marcantonio imperadore». In generale, cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXV, 135. L'interesse per questi temi è visibile anche nelle *Tavole* lomazziane: cfr. ad esempio le voci «Prencipe della famiglia de' Fabii antico pittore»; «Scipioni antichi pittori» in quella dell'*Idea*; cfr. G. AGOSTI-B. AGOSTI, *Le Tavole del Lomazzo. Per i settant'anni di Paola Barocchi*, Brescia, L'Obliquo, 1997, p. 73.

⁵⁷ LOMAZZO, *Idea* cit., pp. 262 e 266. Nelle *Tavole* del *Trattato* è citato «Dante Alaghieri fiorentino poeta e pittore» (con riferimento, come è stato detto, a *Vita nuova*, XXXIV, 1-2); in quella dell'*Idea* si ricordano come pittori anche Pitagora e Platone (cfr. AGOSTI-AGOSTI, *Le Tavole* cit., pp. 25, 45).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 263.

pera comprende un campionario completo di elementi: un corpo maschile, uno femminile, alcuni animali, – un’aquila e due pavoni –, un albero, un paesaggio).⁵⁹ La cura particolare nella resa dei bagliori ‘elettrici’ del fulmine, fatti di pennellate evanescenti corredate da piccoli scintilli luminosi, potrebbe tradire un ricordo degli insegnamenti lomazziani, anche a un’altezza cronologica in cui i rapporti tra maestro e allievo si erano ormai raffreddati.

Scrittura *pro* pittura: apologie ed encomi

In alcuni casi, la critica lomazziana in versi comprende elogi per artisti amici – Aurelio Luini, Ottavio Semino, Luca Cambiaso, Raffaele Crespi (il padre di Cerano), il mediocre allievo Girolamo Ciocca, il fiorentino Romolo Cincinnato⁶⁰, a lungo attivo in Spagna, Camillo Procaccini, Peterzano, e altri semplicemente oggetto di ammirazione, come Rosso Fiorentino, Polidoro da Caravaggio, Veronese, Barocci, Palma il Giovane («Giacomo Palmeta»), i Bassano e altri. Non mancano i panegirici per i grandi ‘lombardi’ (in senso lato) delle generazioni precedenti: Correggio (poco apprezzato da Vasari), Parmigianino, Camillo Boccaccino, Gaudenzio Ferrari e, nello specifico del contesto milanese, Luini padre, Cesare da Sesto, Bramantino, Melzi.

Tra gli altri, si può qui ricordare il sonetto dedicato da Lomazzo al suo più promettente allievo, quel Giovanni Ambrogio Figino, appunto, che, alcuni decenni più tardi, si sarebbe trovato al centro di un importante circolo di poeti e intellettuali connotato da un clima decisamente più colto e letterario rispetto ai giri lomazziani, com’è evidente dall’antologia poetica, rimasta manoscritta, raccolta nel Codice Kings’ 323 della British Library di Londra (connotata, tra l’altro, dalla presenza di rime di Tasso, Comanini, Borgogni) e del più tardo sodalizio con Giovan Battista Marino:⁶¹

⁵⁹ Sul dipinto cfr. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino* cit., pp. 364-366.

⁶⁰ A proposito di quest’ultimo artista, segnalo, come ipotesi di lavoro, un foglio a matita rossa e matita nera del Museo de Bellas Artes di Cordoba (inv. CE0951D), attribuito all’artista toscano per la presenza della scritta cinquecentesca «Clinchinato» a penna, in basso a sinistra. Visto dal web, sembra suggerire una futura pista di indagine in senso lombardo, tra lo stesso Lomazzo e Figino, immaginando forse che la scritta possa essere intesa come indicazione del soggetto e non dell’autore.

⁶¹ Sul manoscritto con le poesie dedicate a Figino cfr. E. STORTI, *Il Ms. King’s 323. Trascrizione e nota linguistica*, tesi di laurea dell’Università di Pavia, a.a. 1986/1987, relatore prof. A. Sella; M. LOJACONO, *Studio sul manoscritto British Library King’s 323 (Rime a Giovanni Ambrogio Figino)*, tesi di laurea, Università Cattolica di Brescia, a.a. 2017/2018, relatore M. Corradini; cfr. ora anche C. COLZANI, *Figino e i letterati. Un’ipotesi per il Ms. King’s 323*, «Studi Secenteschi», LXII, 2021, pp. 125-137. Sui due casi più importanti: per Figino e Borgogni cfr. il testo di

50. Di Ambrogio Figino

GIÀ fecer l'Invenzioni un gran contrasto,
 mirando come sol dal rar Figino
 accolte son, dicendo a capo chino:
 "Ognun ci assale e mai non trova il tasto".

Il Collorar, ch'anch'egli non è pasto 5
 D'ignoranti, con viso pellegrino
 Caramente abbracciò il spirto divino,
 Per cui si vedea giunto a tanto fasto.

E i Lumi, ch'eran anco quivi intorno, 10
 Mirando l'opre, sue tutti si diero
 Ad un tanto pittor chiari e lucenti,

E giubilando ognun puro e sincero
 Dicean: "Per lui al primo stato adorno
 Torniam de i pregi, ch'eran quasi spenti".⁶²

A differenza degli elogi in versi più convenzionali ricevuti da altri letterati negli anni successivi, Lomazzo, pur con un talento poetico non eccelso, riesce comunque a tracciare un sensato *identikit* del Figino pittore, lodandone la capacità d'invenzione (con l'abilità, meglio precisata nel *Trattato*, di combinare in modo tutt'altro che paratattico o centonistico le maniere dei 'giganti' Leonardo, Michelangelo e Raffaello), il preziosismo delle cromie, e la smaltata potenza chiaroscurale (quei «Lumi» che avrebbero colpito, come affermato anche da Longhi, il giovane Caravaggio).

Altri sonetti celebrativi dedicati a pittori compaiono, come detto, nel secondo libro dei *Rabisch*, scritti in italiano e in «facchinesco». Qui, curiosamente, a un più intenso sperimentalismo linguistico fa riscontro una minore complessità nei contenuti, legata anche al tono più rustico e scanzonato di questa seconda raccolta. Al genovese Ottavio Semino, ad esempio, ci si rivolge affermando che

Lorenzo Sacchini in questo volume; per Figino e Marino cfr. M. CORRADINI, *Loro e l'alloro. Poesia e potere nel "Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele" di Giovan Battista Marino*, in *Las artes del elogio: estudios sobre el panegirico*, a cura di J. Ponce Cárdenas, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2017, pp. 159-184.

⁶² LOMAZZO, *Rime* cit., pp. 114-115, II, 50.

[...] tutt i oper tò ch'hign par ol mond
Hin piegn de sapiglienza e d'invencigliogn,⁶³

mentre il pittore valtellinese Paolo Camillo Landriani detto il Duchino (nome accademico: «compà Squarta Maglia») è definito «or più pratich pen-ciò [pittore]» della Milano dell'epoca, abile e versato

De tucc i mud del pensc [dipingere] e lavorà
Come in fresch, uiro [olio] e a squazz, e in spengascià
Su per ancònn, muragl' in tutt i guis.

Nel restituire un aspetto dell'artista oggi poco riconoscibile, dal momento che le uniche sue opere conservate sono quasi solo dipinti su tela a tema sacro, Lomazzo, come spesso accade nei *Rabisch*, si concede una bonaria presa in giro per gli abiti di lusso («ar porta de òr tucc i bottogn, taccad / agl' pagn de scaglia e de velud [...]») che il collega vestiva abitualmente.⁶⁴

Scrittura *versus* pittura. Polemiche, inimicizie e frecciate «artistiche»

In altri testi poetici delle *Rime*, Lomazzo affida ai suoi versi alcuni messaggi polemici nei confronti di diversi pittori.

Più di una stoccata, com'è noto da tempo, è riservata al cremasco Carlo Urbino, rivale di Lomazzo sulla scena artistica milanese, accusato apertamente di plagio e di furto di disegni: sembrerebbe lui, infatti, il bersaglio dei sonetti 79 e 80 del secondo libro, oltre che del sonetto n. 90 del terzo. La vicenda è stata scrupolosamente esaminata negli studi di Bora, che hanno individuato la matrice lomazziana nei disegni dell'Urbino a illustrazione del cosiddetto Codice Huygens (oggi alla Morgan Library di New York) e in alcuni fogli sciolti della Biblioteca Ambrosiana, del Codice Bonola e di collezioni private.⁶⁵

⁶³ LOMAZZO, *Rabisch* cit., pp. 148-149, II, 33.

⁶⁴ Ibid., pp. 150-151, II, 34. Gli unici pittori non appartenenti allo stretto giro milanese ad avere l'onore di un sonetto nei *Rabisch* sono Rosso Fiorentino («penciò stupend») e il senese Marco Pino, ammirato come artista e compianto scherzosamente per i faticosi rapporti con la moglie.

⁶⁵ Cfr. G. BORA, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch* cit., pp. 37-56, p. 45. Carlo Urbino è citato con benevolenza nel *Libro dei Sogni* (Lomazzo lo fa ricordare al personaggio di Leonardo in un elenco di pittori «che gran preggio nell'arte hanno fatto»; Lomazzo [1563 circa] *titolo?* 1973, p. 115), e nel *Trattato* (in cui si annuncia tra l'altro la preparazione di un suo «Libro dei Termini»; ID., *Trattato* cit., pp. 304, 347, 363); in caso, l'alterco tra i due potrebbe aver avuto luogo,

Le figure dipinte dal collega, che Lomazzo non nomina (e di cui disprezza l'arroganza e la boria: «quasi ch'abbi Italia tutta sotto»), sono tacciate di essere «languide di dentro, e affatto estinte»; la loro debolezza sarebbe solo mascherata dalle invenzioni «altrui, spiegate [petrarchescamente!] in carte», che le ammanterebbero – ingannevolmente – di «prontezza e furie molte» e di «colori di fuor vaghi».⁶⁶

Nel terzo libro dei *Grotteschi*, connotato, rispetto al secondo, dalla presenza di non pochi spunti polemici e da un tono più diretto e brutale, è presente un altro sonetto dedicato alla stessa vicenda. Come spesso avviene in questa parte delle *Rime* (scritta con una lingua assai meno aulica rispetto al secondo libro), gli strali sono schermati dietro un apparente nonsenso burchiellesco. Il componimento in questione fa parte di un piccolo gruppo di poesie che raccoglie una sorta di campionario sui vizi capitali e non: gli «avari e i superbi», i «lascivi e gli astuti», «i fraudolenti», «i martellati d'amore», e ha, significativamente, per incipit, un'invettiva contro «gli avari», che, «a guisa di voraci porci / stanno immersi e sepolti nel vil fango». I versi raccontano poi di un battibecco che potrebbe essere stato reale tra lo stesso Lomazzo e il collega, i cui scorci sono detti dipinti con «alta prospettiva» soltanto perché copiati;

[...] ond'io rimango
Sdegnato ancor, e i miei disegni frango
Chè ivi non si vedea altro che sforci.

Ei ripigliò che i scorti che faceva
Non si arrossiva di rubar da loro,
Onde imparavan l'arte tutti gli altri.

10

E con un naso alter ei mi dicea:
«I liberi furar sempre in noi foro
E tutti siamo in ciò sagaci e scaltri».⁶⁷

appunto tra gli anni a ridosso della pubblicazione dello stesso *Trattato* e l'uscita dei *Grotteschi*. Si vedano PEDRETTI, *Leonardo on painting* cit., pp. 48-75; ID., *Introduzione* cit., pp. 35-43; G. CIRILLO, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche Step, 2005, pp. 80-85. Per il Codice Huygens: E. PANOWSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art Theory: the Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London, Greenwood Pub Group, 1940; G. BORA, *La prospettiva della figura umana. Gli "scurti" nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *Prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, a cura di M.L. Dalai Emiliani, Firenze, Centro Di, 1980, I, pp. 295-317.

⁶⁶ LOMAZZO, *Rime* cit., pp. 136-137, II, 79-80.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 229-230, III, 90. Il senso della condanna del «furar» come puro plagio (senza cioè rielaborazione sul modello), è chiarito da una citazione delle parole di Gaudenzio Ferrari:

Una coppia di sonetti beffardi, risalenti a prima del 1563-64, è dedicata a «un certo pittor barbastrello / che di satir tien faccia, viso e atti» annoverato tra i «maldicenti di Raffaello»; un altro a Bernardino Campi (che dal *Trattato* sappiamo essere stato critico nei confronti di Michelangelo), un altro contro non nominati «maldicenti del Bandinelli». ⁶⁸ Ulteriori polemiche ‘lavorative’ e personali sono presenti nel sonetto caudato n. 76 del secondo libro, che contiene un attacco a un pittore non nominato e accusato di essere disposto, per soddisfare la sua ambizione, a «farsi ortolan», dipingendo (sembra di capire) quadri che gli spettatori, una volta visti, avidamente (e grossolanamente) «squarteran con gli occhi e con i denti»:

76. *Ambizion d'un pittor moderno*

NON s'è degnata ancor la mercé vostra
Farsi ortolan, ma se già mai il farete,
Credete a me che tosto v'ornarete
D'un lume altiero per compir la giostra.

Nell'antica e moderna età si mostra, 5
Ch'ognun studia scoprir altrui sua sete:
E però ancora voi vi degnarete
Trattar con vari humor de l'arte nostra.

Altrimenti avverrà poi che le genti, 10
Vedendo fuori una vostra opra, allora
La squarteran con gli occhi e con li denti.

Da la quale levato avresti fuora
Parlando di pittura, molti stenti
Del arte, dove involto siete ancora
Perciò senza dimora 15
Parlate, ragionate e poi al cielo
Salirete immortal dal mortal velo. ⁶⁹

«ciascun pittore si diletta e compiace di furare l'invenzione altrui, ma che gli è poi gran rischio di non essere scoperto e conosciuto ladro» (LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 101); cfr. anche SACCHI, *Oh Blessed* cit., pp. 30-31.

⁶⁸ LOMAZZO, *Rime* cit., pp. 133-134, II, 74-75, 148-149, II, 97; 150, II, 99. Chissà che il «maldicente» di Raffaello e quello di Michelangelo non siano la stessa persona; per l'invettiva contro i nemici del Bandinelli il primo nome, ovviamente, che viene in mente è Cellini, aspro difensore del primato della scultura sulla pittura nei dibattiti accademici; purtroppo manca qualsiasi altro indizio.

⁶⁹ LOMAZZO, *Rime* cit., p. 134, II, 76 (per «mortal velo» cfr. Petrarca, *Rvf* CCCXIII 12; in generale, per «velo» come corpo, *Rvf* CCCII 11, CCCLII 10).

Se il senso delle rime va inteso alla lettera (cosa che non è semplice attestare) – e se davvero Lomazzo sta parlando di immagini ‘di genere’ raffiguranti ortaggi, botteghe, rivendugliole –, tra gli autori di dipinti legati a questo spettro di immagini va sicuramente scartato Arcimboldo, che Lomazzo mostra di stimare, lodandolo in più parti dei suoi testi⁷⁰, e che è oltretutto artista che, tra le righe delle sue combinazioni ‘vegetali’ più bizzarre, cela messaggi semantici ‘alti’, legati alla celebrazione della politica imperiale asburgica.

In effetti almeno un’opera di tipo arcimboldesco era stata realizzata da Carlo Urbino, ricordata (peraltro senza toni polemici) dallo stesso Lomazzo nel capitolo XXVII del *Trattato*. Il fatto però che la ‘testa composta’ (una «cucina con tutti i suoi instrumenti»; se ne conosce uno studio preparatorio all’École des Beaux-Arts di Parigi)⁷¹ non fosse assemblata con cibarie (che ipotetici ammiratori potrebbero dilaniare «con li denti») rende difficile, in questo caso, indentificarlo come l’idolo polemico del sonetto.

Nel sistema teorico di Lomazzo sembra in effetti non esserci posto per la pittura di cose naturali. Nel medesimo passo del *Trattato*, in cui si passano in rassegna i soggetti pittorici adatti a «alberghi et ostarie, dove d’altro non si ragiona che non di mangiare, bere, barattare, giuocare» (luoghi che sono definiti «mercuriali»), sono infatti unicamente proposti, appunto, dipinti di tipo arcimboldesco, come «il carnevale d’uccelli e d’animali» con «la quadragesima di pesci e d’altri suoi cibi»; oppure, al massimo, altre composizioni ‘d’invenzione’ come «trofei, fogliami, grottesche e simili bizzarrie”.

Non è del tutto impossibile, a questo punto, che la precedente stoccata in versi sia rivolta all’ex allievo Figino, il quale, in un momento imprecisato tra la seconda metà degli anni ’80 e il 1594, aveva licenziato un’opera che potrebbe in effetti essere sdegnosamente attribuita a un ambizioso ‘pittore-ortolano’, e cioè il noto dipinto raffigurante un piatto metallico con pesche noto come la *Fruttiera di persici*.⁷² (fig. 6) Si tratta di un quadretto assolu-

⁷⁰ CIRILLO, *Carlo Urbino* cit., pp. 173-175.

⁷¹ LOMAZZO, *Trattato* cit., p. 304.

⁷² Sui *Persici* cfr. R. LONGHI, *Anche Ambrogio Figino sulla soglia della ‘natura morta’*, «Paragone», CCIX, 1967, pp. 18-22, ripubbl. in ID., *Studi caravaggeschi. II*, Firenze, Sansoni, 2000, pp. 299-302; R.P. CIARDI, *Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968, pp. 104-105; G. BERRA, *Contributo per la datazione della ‘Natura morta di pesche’ di Ambrogio Figino*, «Paragone», XL, n.s., 14, CDLXIX, 1989, pp. 3-13; A. MORANDOTTI, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio e F. Zeri, Milano, Electa, 1999, I, pp. 220-221; ID., *Caravaggio e Milano. La Canestra dell’Ambrosiana*, Milano, Scalpendi, 2013, pp. 18-29; PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino* cit., pp. 222-227, 409-414.



Fig. 6

tamente innovativo per il panorama dell'arte italiana dell'epoca, che usciva (in un modo che potrebbe essere stato percepito come provocatorio) dalle consuetudini della pittura manierista aprendo la strada al 'genere' secentesco della natura morta. Ispirata probabilmente da un epigramma di Marziale, e oggetto a sua volta di alcuni versi di Gregorio Comanini nelle *Muse Toscane* di Gherardo Borgogni⁷³, la tavoletta è, tra l'altro, un interessante caso di studio del rapporto tra pittura e poesia nella Milano dell'età dei Borromeo, e della cerchia di letterati che si era legata, in quegli anni, allo stesso Figino (dei quali, in questo volume, si parla diffusamente).⁷⁴ Il fatto che, nel canzoniere di Lomazzo, siano presenti diversi encomi dedicati all'allievo⁷⁵ non si opporrebbe, di per sé, a questa ipotesi, data la presenza, come visto, di altre

⁷³ G. BORGOGNI, *Le Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni*, Bergamo, appresso Comin Ventura, 1594, c. 32r.

⁷⁴ Cfr. *supra*, n. 61.

⁷⁵ Cfr., come detto, LOMAZZO, *Rime* cit., II, 50, 51, 53; VI, 54, 165 (quest'ultima con la locuzione quasi petrarchesca «mio Figin», poi ripresa, con maggiore aderenza 'tematica' al modello del «mio Simon», da Borgogni). Lodato diffusamente nel *Trattato* (pp. 191, 379, 382), Figino è citato solo una volta, in modo un po' acido, nell'*Idea* (p. 391), ricordato come un certo pittore (di cui non si fa il nome) che, in una serie di interventi nella chiesa milanese di San Fedele, avrebbe «cangiato in peggiore la prima buona maniera» (Figino era l'unico, ai tempi, ad aver dipinto più volte nell'edificio).

simili contraddizioni (un esempio su tutti: le rime variamente dedicate a Bernardino Campi).⁷⁶

È vero però che, in questo caso, il contrasto suonerebbe davvero troppo stridente; non conoscendo, peraltro, la data esatta di esecuzione dei *Persici* figiniani, ci si trova costretti a sospendere il giudizio su questa possibilità.

Un altro candidato plausibile potrebbe essere il cremonese Vincenzo Campi, autore di dipinti di genere come la *Fruttivendola* o la *Pescheria* oggi alla Pinacoteca di Brera. Il Campi era fratello di quell'Antonio che è a sua volta il bersaglio polemico di un successivo sonetto (n. 78), in cui si legge l'accusa di affidarsi a facili effetti coloristici e chiaroscurali trascurando l'esatta resa delle anatomie:

78. *Contro un pittor moderno*

L'OPRE di quello che con gl'occhi gonfi,
Per poter meglio ancor fuggir la zara
Del lume retto, co 'l foco le schiara,
Lodin coloro, che qual lui son sgonfi.

Di queste ne son molte ne i trionfi 5
Del Vasaro e tal è quella sua chiara
Passion di Caterina, e ne prepara
Un'altra tale al Re, perché più gonfi.

Ma da lor son le Natomie sbandite,
O che abbino il ver lume, a pur di foco, 10
E l'invenzioni ritrovate a grillo,

Benché son vagamente colorite,
Come convien a chi nell'arte è fioco.
Ma i scudi suoi lo tengono tranquillo.⁷⁷

⁷⁶ Su Lomazzo e Bernardino Campi ci sarebbe da dire molto. La vicenda dei loro rapporti, guastatisi nel tempo, è tracciata da G. ROMANO, *Giovan Paolo Lomazzo*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola: i cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Catalogo della mostra (Torino, 1982), a cura di G. Romano, Volpiano, Tipolito Scandiano, 1982, pp. 252-255. Il Campi è oggetto di sonetti un sonetto elogiativo nei *Grotteschi* («Con man da un'alta idea guidata e scorta»; LOMAZZO, *Rime* cit., p. 112, II, 47) ma anche, come detto, di versi beffardi («tu che 'l censor dei pittori pari / merti un cavallo ch'al cul ti si stampi»; *ibid.*, p. 150, II, 99). Altrove, Lomazzo polemizza contro «un ignorante seguace di Camillo Boccaccino [il maestro del Campi, appunto]» che aveva bollato le invenzioni di Michelangelo come «sogni, piuttosto che chimere» (*Id.*, *Idea* cit., p. 331).

⁷⁷ LOMAZZO, *Rime* cit., pp. 135-136, II, 78 (v. 2 per «zara» a fine verso cfr. *Purg.* VI 1). Va ricordato che la morte del Campi, mancato a Cremona nel gennaio 1587, non è registrata nelle

La «Passion di Caterina» è chiaramente identificabile, com'è stato da tempo affermato, nelle due *Storie di Santa Caterina d'Alessandria* del Campi in Sant'Angelo a Milano (1584), connotate dalla triplice, ingegnosa messinscena in notturna (tra chiaro di luna, lume di candela e bagliore soprannaturale) della *Visita in carcere dell'imperatrice Faustina*. Un aspetto, quest'ultimo, che Lomazzo non disprezza, tacciandolo però, insieme all'uso comunque piacevole del colore, di servire soltanto a camuffare con effetti speciali la presunta pochezza nel disegno di figura. Non è impossibile che anche un altro componimento inserito tra i due appena citati (n. 77)⁷⁸ possa celare una polemica contro gli stessi fratelli cremonesi, autori della spettacolare volta prospettica di San Paolo Converso a Milano, tacciata forse di non rispettare alla lettera le rigide norme degli scorci di origine lombarda (bramantiniana) enunciate da Lomazzo in vari punti del *Trattato*.⁷⁹

È interessante notare che, nel sonetto che 'recensisce' il ciclo di Antonio Campi a Sant'Angelo, Lomazzo paragoni le *Storie di Santa Caterina* ai «trionfi del Vasari», e cioè, con ogni probabilità, all'affresco nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio con la battaglia in notturna condotta dal Medeghino per la presa di Porta Camollia, fuori dalle mura di Siena (1570).

Per inciso, Vasari non è mai attaccato direttamente nel gruppo di poesie 'artistiche' del secondo libro delle *Rime*, in cui Lomazzo si limita a un paio di citazioni neutre e, in un caso, a un solo riferimento un po' secco e sbrigativo («come disse / un certo in un trattato di pittura») nel già ricordato sonetto su Parmigianino.⁸⁰ La polemica antivasariana è, in effetti, riservata soprattutto alle pagine del *Trattato*, in cui la partigianeria toscana del collega è stigmatizzata e discussa più volte.

Non è quindi senza sorpresa che ci si imbatte, dopo il salto sintattico di un sonetto 'alla burchia' del libro IV (n. 18), in questa terzina:

Rime lomazziane, uscite lo stesso anno (nell'ultimo verso del sonetto sembra che si parli del collega come ancora vivo).

⁷⁸ ID., *Rime* cit., p. 135, II, 77 («A quelli che non fanno di prospettiva»).

⁷⁹ ID., *Trattato* cit.; sul tema cfr. ora anche RENZI, *Campi material* cit., I, pp. 228-229. Analogamente cfr. anche BORA, *La prospettiva* cit.

⁸⁰ Vasari è elogiato («gentilissimo e raro spirito», «mirabile», «eccellente») in G.P. LOMAZZO, *Gli sogni e ragionamenti composti da Giovan Paulo Lomazzo milanese con le figure de spiriti che gli raccontano, da egli designate* [1563 circa], in ID., *Scritti* cit., I, pp. 100, 111; in seguito, nelle pagine del *Trattato* (1584), è più volte bersaglio di polemiche per il suo toscano-centrismo (es.: ID., *Trattato* cit., pp. 101, 566).

«Dinar, dinar, dinar, dinar, dinare!»
 Ad alta voce il gran Giorgio Aretino
 Gridava nel orecchie a un suo compare.⁸¹

I versi sono inseriti, proprio come una bizzarria in una grottesca affrescata, tra l'immagine del trionfo del console Publicola e l'abbozzo di scenetta con il pittore Luini che dipinge di giallo (con «terra gialla del Monduino») la barca del bronzista milanese Busca.⁸² In questo apparente nonsenso, le parole messe in bocca a Vasari avranno pure qualche significato. Del resto, una traccia di insofferenza per qualcosa di non meglio precisato, ma legato alla Toscana, è presente anche nel testo n. 159 del medesimo quarto libro dei *Grotteschi*, in cui si legge un'invettiva contro la stessa Firenze, «povera citade / afflitta e stracca». Il tutto si chiude, nei versi finali, con un'*excusatio* dai toni sarcastici:

[...] Acciò, con ordin tersi

Quelli che bevon l'acque del bel Arno
 Perdonino al mio dir, s'è troppo scarno
 E non è par a quel che la Natura
 A lor concede per sua gran ventura.⁸³ 15

Cercando di capire se ci possano essere ulteriori motivi di astio al di fuori della partigianeria toscanocentrica delle *Vite* vasariane, sarebbe forse interessante ragionare ancora sull'ipotesi, suggerita da Pedretti e non da tutti accettata, di identificare nello stesso Lomazzo l'anonimo «pittor milanese» ricordato da Vasari come in viaggio a Firenze nel vano tentativo di pubblicare a stampa alcuni manoscritti leonardeschi «che trattano della pittura e de' modi del disegno e colorire». Se ne parla, come di episodio verificatosi

⁸¹ Id., *Rime* cit., p. 255, IV, 18. Cfr. anche il sonetto successivo, «Quella grandezza la qual Dante usava» (ibid., p. 347, II, 160).

⁸² Il Luini in questione sarà Aurelio: e il «Busca gittator» sarà probabilmente Annibale Busca (su cui cfr. S. LEYDI, *I Busca fonditori in bronzo tra Quattro e Seicento: fonti e documenti*, in Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie, Atti del convegno (Milano, 2010), «Nuovi Annali. Rassegna di studi e di notizie per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 151-152).

⁸³ «OH povera citade, afflitta e stracca / Di proferir quello inde sempre manca / Massime dal volgar, il qual la franca / E altiera lingua gode, a l'Arno attacca. / Né dal polito dir toglie e distacca / Il soggetto a lui troppo uguale. / E seguendo il costume naturale / Circa li fatti miei quanto più posso / Pensato ho sino all'osso / E sopra la Pittura et il far versi / Acciò con ordin tersi / Quelli che bevon acque del bel Arno / Perdonino il mio dir, s'è troppo scarno / E non è par a quel che la Natura / A loro concede per sua gran ventura».

da poco tempo – «costui non è molto che venne in Firenze a vedermi [...] e condusse [il manoscritto] a Roma per dargli esito, né so poi che di ciò sia seguito» – solo nella vita leonardesca della Giuntina (1568) – e non in quella della Torrentiniana (1550).⁸⁴ In mancanza di ulteriori appigli, non resta che

⁸⁴ PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting* cit., pp. 24 e 258; Id., *Introduzione* cit., p. 55; M. PAVESI, *Milano, Firenze, Roma, Parigi: la diffusione del Trattato della Pittura di Leonardo*, in *Leonardo. Dagli studi di proporzione al Trattato della Pittura*, Catalogo della mostra (Milano, 2007-2008), a cura di P.C. Marani, Milano, Electa, 2007, pp. 84-97; l'ipotesi è discussa e non accettata nei contributi di C. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone* cit., pp. 18-19; EAD., *Re-reading Leonardo: the Treatise on Painting Across Europe, 1550-1900*, Burlington, Ashgate, 2009, pp. 18-19 e n. 47; EAD. in FARAGO-BELL-VECCE, *The Fabrication* cit., pp. 225-227 (con la motivazione che Lomazzo era troppo "ribelle" per poter proporre un progetto di stampa nella Milano di Carlo Borromeo); l'impressione è che la studiosa, pur argomentando con intelligenza, prenda troppo alla lettera, estremizzandolo – «Lomazzo's academy derived its name from a valley cutting through the Alps from Lombardy to Switzerland, a region then belonging to Milan that was widely known for its Protestant sympathies and religious unrest.» –, il lato 'ribelle' che emerge dai *Rabisch* (su cui si insiste molto, ad esempio, in BORA, *Milano* cit.); dimenticando che, Lomazzo era invece tutt'altro che invisibile agli alti giri della chiesa milanese, venendo, nel 1561, addirittura pagato dalla mensa arcivescovile per aver ritratto due sorelle del (futuro) san Carlo: «del gran Borromeo / l'alte sorelle», come afferma lo stesso pittore nella sua autobiografia in rima; cfr. R. SACCHI in GIULIANI-SACCHI, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, «istorito pittor fatto poeta»*, in *Rabisch* cit., pp. 323-335, p. 329. Il divieto arcivescovile ad Aurelio Luini di dipingere, usato quasi come prova in tal senso, risale a un'epoca assai più tarda (1581) dell'eventuale incontro lomazziano con Vasari. Se si vuole comunque cercare un'ipotesi alternativa, si può tentare con il nome di Girolamo Figino; BORA, *Girolamo Figino* cit., pp. 300-301). In caso, a Vasari non avrebbe forse fatto gioco una pubblicazione degli scritti di un intellettuale pro pittura come Leonardo con Michelangelo ancora vivo (cfr. la lettera del Buonarroti al Varchi: «Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, s'egli avessi così bene inteso l'altre cose ch'egli ha scritto, le avrebbe meglio scritte la mia fonte»; sul brano cfr. FARAGO, *Paragone* cit., pp. 19-20). Anche il clima fiorentino dei momenti appena successivi alla morte di Michelangelo (1564) non poteva essere favorevole, con il riaccendersi delle beghe accademiche sul primato delle arti e delle polemiche tra Cellini, Borghini e Vasari (cfr. L. MENDELSON, *Paragone: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1982; F. QUIVIGER, *Benedetto Varchi and the Visual Arts*, «The Journal of the Courtauld and Warburg Institute», L, 1987, pp. 219-224; P. BAROCCHI, *Introduzione*, in B. VARCHI-V. BORGHINI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998, pp. VII-XVI, in partic. pp. XIII-XVI; M. COLLARETA, *Benedetto Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi 1503-1565*, a cura di V. Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 173-184). Sul tema dei rapporti Vasari-Lombardia meriterebbe approfondimenti la figura del cremonese Giovanni Maria Zoppelli o Zuppelli, attivo nel 1564-65 (epoca del milanese Pio IV), insieme a Vasari e altri, nella Sala Regia in Vaticano. Su questo artista che, come il giovane Lomazzo, fu in contatto con Bernardino Campi, cfr. D. REDIG DE CAMPIOS, *I Palazzi Vaticani*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 163; G. SMITH, *A Drawing for the Sala Regia*, «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 102-106, p. 105, n. 11; P. AIELLO, *Alessandro Lami oltre Bernardino Campi*, in *Un seminario* cit., pp. 217-238. Da indagare l'eventuale legame con il presunto *Ritratto di Ottavio Farnese* dei Musei di Piacenza, da sempre attribuito a Giulio Campi.

seguire l'unica pista, peraltro molto labile, di un possibile, fugace passaggio di Lomazzo a Roma nel primo lustro degli anni '60⁸⁵, appena prima della seconda edizione del testo vasariano.

L'eventuale insuccesso dell'affare, e qualche ipotetica incomprendimento attestata, in caso, dalla chiusura un po' asciutta del brano vasariano, potrebbero, in caso, aver spinto Lomazzo a non parlarne altrimenti nei suoi scritti. Del resto, il pittore e poligrafo milanese non era nuovo a tentativi di questo genere: nel riportare, come già ricordato, alcuni interi passi degli studi prospettici di Bramantino, «non imitando in ciò la malignità d'alcuni che tengano sepolte le fatiche altrui per farne a se stessi onore», egli dichiara contestualmente l'intenzione di far stampare in un momento successivo un quaderno di studi prospettici di Bernardo Zenale e un'altra «opera vecchia» di Vincenzo Foppa sullo stesso tema.⁸⁶ Auspicando quindi (purtroppo invano) di farsi lui stesso alfiere della memoria di altri artisti-scrittori milanesi del passato.

⁸⁵ È possibile che un viaggio centroitaliano di Lomazzo abbia avuto luogo negli anni di Pio IV (cfr.: «[...] E il papa Pio IV di Milano / mi fece degno di baciargli i piedi»; LOMAZZO, *Rime* cit., p. 356, V, 3). Fra l'altro Lomazzo, che era uno dei pittori emergenti nella Milano degli anni '60, era stranamente rimasto fuori dalle prestigiose commissioni del Gonfalone di S. Ambrogio e delle ante d'organo (entrambe del 1564). Per inciso, dagli elogi delle *Rime* si ha l'impressione che Lomazzo possa aver visto dal vivo gli affreschi dell'esordiente Federico Barocci – dedicatario di un sonetto nei *Grotteschi* (LOMAZZO, *Rime* cit., p. 106, II, 38) – nella Casina di Pio IV in Vaticano, databili certamente tra il 1561 e il 1563, che Vasari non cita. Andrebbe approfondito, in questo contesto, il rapporto di Lomazzo con il senese Marco Pino (oltre alle note citazioni del *Trattato* sul tema michelangiolesco della figura «serpentinata»; cfr. anche LOMAZZO, *Rime* cit., p. 595, VI, 150).

⁸⁶ «ancora per adesso io non mi risolvo di voler pubblicare un trattato di prospettiva che compilò e scrisse di sua mano Bernardo Zenale [...] il quale io tengo presso di me, ben prometto di dar fuori una certa opera vecchia di Vincenzo Foppa milanese [...]», p. 240. Il passo si presta a interpretazioni diverse: la stoccata potrebbe essere per lo stesso Vasari (CIARDI in LOMAZZO, *Scritti* cit., I, p. XXXVI) anche se non va escluso un riferimento al *Codice Huygens* di Carlo Urbino. È possibile, come è stato più volte detto, che sia questa la prima attestazione della cosiddetta 'edizione abbreviata' del sedicente *Trattato della Pittura* di Leonardo, poi uscita a stampa, grazie a Cassiano dal Pozzo e Chantelou, nella Parigi di Luigi XIV, con stampe da disegni di Poussin (*Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele du Fresne. Si sono aggiunti i tre libri della pittura & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Parigi, Langlois, 1651). È significativo notare, in questa ulteriore silloge vinciana, la mancanza dell'intera parte sul *Paragone delle arti*, della cui conoscenza il nostro, come detto, rielabora sì delle tracce, ma in forma di ricordi un po' confusi.

Tra ecfrasi ed encomiastica: prime considerazioni sulle poesie di Gherardo Borgogni per Giovanni Ambrogio Figino

LORENZO SACCHINI

Premessa

Il sodalizio tra il letterato piemontese Gherardo Borgogni e il pittore milanese Giovanni Ambrogio Figino non getterà di certo alcuna ombra sopra i celebri precedenti cinquecenteschi di Baldassare Castiglione e Raffaello Sanzio o di Pietro Aretino e Tiziano Vecellio. Sono infatti del tutto più modeste la componente intellettuale nello scambio artistico-letterario del binomio Borgogni-Figino nonché la notorietà e l'autorevolezza dei suoi protagonisti. Il parallelo con i grandi esempi del passato non deve risultare tuttavia del tutto gratuito in ragione di due elementi cruciali che ricorrono in tutti i casi menzionati: un rapporto di «lunga fedeltà» che lega i due uomini e la presenza di almeno un ritratto di Figino che effigia l'uomo di lettere. Come si illustrerà in particolare nel paragrafo 2, il legame tra Borgogni e Figino avrà una durata assai significativa, di poco inferiore ai 20 anni, ed una esclusività che nasce dall'impegno assunto da Borgogni di celebrare le opere di Figino. Questo rapporto così duraturo troverà una esplicita manifestazione in un'abbondante produzione letteraria, che consta di ben 38 componimenti inviati dal primo al secondo. La natura del rapporto sarà basata su di un utile reciproco, che nel caso di Borgogni si traduce presumibilmente anche in una remunerazione offertagli dall'agiato pittore, figlio di armaioli.¹ Di certo il pittore ricambia le attenzioni del letterato piemontese con almeno un ri-

¹ Sull'attività del padre Vincenzo vd. M. GIULIANI-R. SACCHI, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, «storico pittor fatto poeta»*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, a cura di G. Bora, M. Kahn Rossi e F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 323-335: 323.

tratto dell'amico: il dono di Figino è poi andato perduto ma non così i componimenti di Borgogni in cui se ne ricorda e celebra la creazione. Proprio Borgogni coglie il pittore mentre questi è intento a ritrarlo e a consegnare ai posteri la sua immagine:

Mentre, co' tuoi spiranti almi colori
tenti di far eterno il mio semblante
fatto del tuo pennel, Figino, amante,
canto i gran pregi tuoi, canto gli onori.²

Qui e in altri casi, proprio il testo poetico del letterato è l'unica traccia che attesta l'effettiva composizione di alcune opere del pittore milanese, la cui fortuna conosce un significativo declino dopo la sua scomparsa nel 1608.

Le pagine che seguono sono da intendersi come uno degli esiti delle linee di ricerca del progetto PRIN *Mecenatismo, lettere e arti, 1590-1620: Roma, Siena, Milano, Torino*, svolto in collaborazione tra le università degli Studi di Bergamo, Siena e Cattolica di Milano. Il progetto prevede, oltre alla creazione di un database sulla poesia ecfrastica (che sarà fruibile all'indirizzo <https://www.artisorelle.it/>), una serie di ricerche individuali sul tema del connubio tra arti figurative, musicali, performative e letteratura tra fine Cinquecento ed inizio Seicento con un *focus* intorno alle città sopra menzionate. Il presente studio è stato anticipato da un articolo di più ampio respiro sulla figura di Gherardo Borgogni e sulla sua principale raccolta poetica, la *Nuova scielta di rime* del 1592.³ L'attuale contributo, che si focalizza sulla produzione letteraria di Borgogni offerta a Figino, è stato reso possibile grazie a due volumi che verranno richiamati con frequenza nel corso del testo: la moderna edizione della *Fonte del diporto* di Borgogni, curata da Donato Pirovano nel

² G. BORGOGNI, *Mentre, co' tuoi spiranti almi colori*, proposto nelle raccolte Londra, British Library, Ms. King's 323, c. 11r, vv. 1-4 (v. 1: «tuoi»: «tuo»; v. 3: «Figino»: «FIGIN»); Id., *Nuova scielta di rime*, Bergamo, Comino Ventura, 1592, p. 15 (v. 3: «Figino»: «Figin»; v. 4: «gli onori»: «gl'onori»); *Rime di diversi illustri poeti de' nostri tempi*, Venezia, Minima Compagnia, 1599, p. 156. Sul medesimo tema è incentrato anche il sonetto di Orazio Navazzotti, *GHERARDO, col FIGIN tu spesso miri*, citato nel par. 2. La resa filologica dei testi è stata improntata dando la preferenza alla loro ultima versione, segnando in nota le varianti (se ne discute più diffusamente *infra*, par. 3). Per la trascrizione, che si attiene a criteri moderatamente conservativi, si rimanda a quelli adottati per il database del progetto www.artisorelle.it. I maggiori interventi si riassumono nella distinzione tra *u* e *v*, nello scioglimento delle abbreviazioni, nella espunzione dell'*h* etimologica, nella trasformazione del nesso intervocalico *-ti-* in *-zi-* e nell'ammodernamento di accenti, apostrofi e punteggiatura.

³ L. SACCHINI, *Da Alba a Milano: la 'Nuova scielta di rime' (1592) di Gherardo Borgogni*, «Studi Secenteschi», LXIV, 2023, pp. 37-66.

2007, e la recente monografia di Mauro Pavesi su *Giovanni Ambrogio Figino pittore*.⁴ Entrambi i lavori si sono rivelati imprescindibili per vagliare alcuni dati significativi di questa comunicazione e per ricostruire il contesto storico, letterario ed artistico nel quale si muovono l'artista e il poeta.

Una «coppia gentile» nella Milano di fine Cinquecento

Sono del tutto esplicite e circostanziate le testimonianze coeve di un rapporto alquanto stretto tra Borgogni e Figino.⁵ Nel sonetto inedito *GHERARDO, col FIGINO tu spesso miri* dell'Accademico Illustrato di Casale di Monferrato Orazio Navazzotti, il letterato fa riferimento ad alcuni dettagli estremamente puntuali sul legame tra i due uomini: nella quartina iniziale, infatti, egli informa non solo della consuetudine di Figino di tenere molti quadri nella propria abitazione (ossia nel «suo albergo» che «adorno splende»), ma anche della usanza del pittore e di Borgogni di trascorrere del tempo insieme a contemplare i dipinti lì esposti.⁶ Tra i quadri appesi nella dimora del pittore, l'Accademico Illustrato menziona proprio il ritratto di Borgogni che godrà del privilegio di vedersi dipinto dal pennello di Figino:

⁴ G. BORGOGNI, *La fonte del diporto* [1602], in G. PARABOSCO, G. BORGOGNI, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2007; M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano (RM), Aracne, 2017: questo lavoro viene ad aggiornare il fondamentale studio e il catalogo delle opere figiniane di R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968.

⁵ Per un quadro più generale del rapporto tra Figino e i letterati vd. G. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia: ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2005, pp. 79-85; PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino* cit., pp. 239-244. Già lo storico Paolo Morigia ricordava le grandi lodi che Figino era solito ricevere dai letterati del suo tempo, ed *in primis* proprio da Borgogni (*La nobiltà di Milano*, Milano, Eredi di Pacifico da Ponte, 1619, p. 280).

⁶ La consuetudine del letterato di passare assieme al pittore «buona pezza del giorno in veramente virtuosi e nobilissimi ragionamenti» è ricordata dallo stesso Borgogni per bocca del suo interlocutore Andronico ne *La fonte del diporto* cit., p. 648. Nel seguito del passaggio appena citato, Borgogni inserisce una citazione dedicata a Figino dal dialogo *Dell'onore universale* di Stefano Guazzo. Qui si fa esplicito riferimento alla casa del pittore a Milano «per l'opre meravigliose, di cui è vagamente adorna» e si menziona il ritratto di monsignor Francesco Panigarola con citazione di tre versi del madrigale *È pur questa l'immagine* di Borgogni (*Dialoghi piacevoli del Signor Stefano Guazzo, gentiluomo di Casale Monferrato*, Piacenza, Giovanni Bazachi, Pietro Tini, 1587, pp. 223-361: 247; 1° ed. 1586). L'autore della *Civil conversazione* è in contatto stretto sia con il pittore, come si può dedurre dalla sua presenza nel dialogo di G. COMANINI, *Il Figino, ovvero del fine della pittura* (Mantova, Francesco Osanna, 1591), sia con Borgogni, di cui accoglie sei missive nelle *Lettere volgari di diversi gentiluomini del Monferrato* (Brescia, Giovanni Battista Bozzola, Lodovico Sabbio, 1566, cc. 100r-105v).

GHERARDO, col FIGIN tu spesso miri
 l'opre di che 'l suo albergo adorno splende
 e ne le vere effigie, ov'ei si rende
 novo Timante, anco te stesso ammiri.⁷

Una seconda significativa testimonianza è contenuta nel sonetto del poeta napoletano Pompeo Barbarito *Rara coppia gentil, ch'in tele e 'n carte*, nel quale Borgogni e Figino sono celebrati nella loro dimensione di entità binaria. Barbarito infatti si rivolge ai due con il pronome singolare «tu» che viene a definirli come un'unità indistinta. Nella prima quartina emerge con evidenza anche il carattere di complementarità che alimenta quella che potrebbe essere definita la progettualità della loro unione:

Rara coppia gentil, ch'in tele e 'n carte
 vive imagini altrui dipingi e scrivi,
 e 'n questa età quei più famosi arrivi,
 onde 'l mondo ammirò l'ingegno e l'arte.⁸

Appare chiaro, infatti, che i due sodali Borgogni e Figino sono chiamati a svolgere il medesimo lavoro, ossia quello di ritrarre le «imagini altrui» in «tele» e in «carte». Tra l'opera del pittore e del poeta vi è perfetta continuità: il ritratto in tela e in versi diviene un'unica celebrazione della persona effigiata. Si tratta cioè di una collaborazione artistica fondata su un mutuo interesse che sfrutta la complementarità di una disciplina nei confronti dell'altra per raggiungere il medesimo fine di natura encomiastica.

La consapevolezza di una relazione privilegiata con il pittore è riconosciuta con un certo orgoglio anche da Borgogni stesso. Egli dà ampio spazio al suo ruolo di cantore delle opere figiniane in particolare nella canzone-ode autobiografica *Udite piaggie, udite il mio lamento*:

Et or del mio FIGIN i degni onori
 scopro e gli eterni pregi
 sì che s'adorni e fregi

⁷ Ms. King's 323 cit., c. 143r; testo ora edito in C. COLZANI, *Figino e i letterati: un'ipotesi per il ms. King's 323*, «Studi Secenteschi», LXII, 2021, pp. 125-137: 136-137.

⁸ P. BARBARITO, *Rara coppia gentil, ch'in tele e 'n carte*, in *Le muse toscane di diversi nobilissimi ingegni dal Signor Gherardo Borgogni nuovamente raccolte e poste in luce*, Bergamo, Comino Ventura, 1594, II parte, c. 5r. Il medesimo sonetto si legge anche in forma manoscritta nel ms. King's 323, c. 38r (v. 1: «coppia gentil»: «coppia e gentil»; v. 4: «'l mondo»: «il mondo»). A questo componimento risponde per le rime Borgogni con il sonetto *Ben tu, Pompeo, le più famose carte* (King's 323, c. 95r; *Le muse toscane* cit., II parte, c. 5v).

di non caduchi fiori,
 ond'ogni età di lui canti e favelle
 e sia qual novo Zeusi e nov'Apelle.

Questi, del sempre venerando coro
 gradisce i carmi e l'opre,
 e 'n lui chiaro si scopre,
 quasi immortal tesoro,
 nobiltà vera, animo illustre e chiaro,
 onde se n' va co' più famosi a paro.⁹

Borgogni svela in maniera del tutto trasparente il suo impegno a favore di Figino, volto a perpetuare la fama del pittore ben oltre i limiti cronologici della sua vita. Grazie a Borgogni – così intende il poeta – Figino sarà universalmente celebrato quale «novo Zeusi e novo Apelle». Ed il pittore, da parte sua, dimostra di gradire «i carmi e l'opre» che si scrivono in suo onore, fondando evidentemente anch'egli le proprie speranze di eternità nel canto di quei letterati, con Borgogni in testa, intenzionati a celebrarne le opere.

Ciò risulta del tutto coerente con gli esiti della produzione lirica del Ducato milanese di quegli anni nei quali è ravvisabile, a giudizio di Simone Albonico, uno «stretto legame [...] tra letterati e pittori».¹⁰ Anche il maestro di Figino, Giovanni Paolo Lomazzo, per esempio, raccoglie intorno a sé nella silloge dei *Rabisch dra Academiglia dor compa Zauargn* (Milano, Paolo Gottardo Da Ponte, 1589) poeti ed artisti afferenti all'Accademia della Val di Blenio.¹¹ Questa pubblicazione si presenta come il frutto collettivo di uno stravagante sodalizio accademico, dotato di una propria lingua e di una

⁹ G. BORGOGNI, *Udite piaggie, udite il mio lamento* in Id., *Nuova scieltra* cit., pp. 5-9: 9, vv. 97-108 (v. 98: «gli eterni»: «gl'eterni»; v. 102: «nov'Apelle»: «novo Apelle»; v. 105: «e 'n»: «e in»; v. 108: «se n'»: «sen»); *Le Muse toscane* cit., I parte, cc. 17r-18v: 18v (v. 98: «scopro e gli eterni»: «canto e gl'eterni»; v. 102: «nov'Apelle»: «novo Apelle»; v. 105: «e 'n»: «e in»; v. 107: «animo illustre»: «anim'illustre»; v. 108: «se n'»: «sen»); *Rime di diversi illustri* cit., pp. 150-153: 152-153. La canzone-ode *Udite piaggie, udite il mio lamento* compare anche in *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra nuovamente raccolte e poste in luce* (Bergamo, Comino Ventura, 1587, pp. 283-286) in una versione più breve che ancora non comprende le due stanze dedicate a Figino.

¹⁰ S. ALBONICO, *Libri italiani del Cinquecento*, in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Cardano, 2002, pp. 17-21: 20.

¹¹ La raccolta è stata edita modernamente: G.P. LOMAZZO e I FACCHINI DELLA VAL DI BLENIO, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993; su di essa vd. da ultimo E. PIZZINI, *Significato storico e lettura dei 'Rabisch' di Giovanni Paolo Lomazzo*, in *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, a cura di L. D'Onghia e M. Danzi, «Italiq», XXIII, 2020, pp. 79-105. Sul discepolato di Figino presso Lomazzo vd. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino* cit., pp. 33-36, 73-74; PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino* cit., 107-110; F. CAVALIERI, M. PAVESI, *Lomazzo's Two*

estetica fortemente connotata. Rispetto agli obiettivi e alle istanze culturali e linguistiche dei *Rabisch*, le raccolte di testi offerti a Figino risultano di gran lunga meno ambiziose e del tutto trasparenti in merito al loro intento encomiastico. Ed è proprio Borgogni ad avere un ruolo di curatore e allestitore delle miscellanee di testi per il pittore. L'esempio più significativo a stampa è quello de *Le muse toscane* del 1594: una raccolta molto ampia, divisa in due parti, dove compaiono componimenti encomiastici ed occasionali di ben 34 autori. Nella dedica a firma di Borgogni, si chiede a Figino

d'aggradire con prontezza d'animo l'infinita affezione e osservanza di queste gentilissime vergini, poi che e con la penna e col canto istesso non hanno alcune di loro mancato, né per l'avenir mancheranno di quanto per loro si potrà, celebrar ciò che l'eccellenza del suo accuratissimo penello ha col mezzo dell'invenzione, del disegno e del colorito chiaramente dimostro, e questo con istupor dell'istessa Natura.

La dedicatoria segue poi una generica lode di Figino, le cui opere per giudizio universale possono stare al pari «non solo co' Bonaroti, co i Rafaelli, co i Titiani, ma anco con gli Apelli, co i Zeusi, co i Timanti». Di qui Borgogni, come nuovo omaggio per il pittore, elogia le sue «qualità», morali e pittoriche, che hanno ispirato versi «a i Tassi, a i Guazzi, a i Goselini, a i Comanini e a molt'altri chiarissimi scrittori» presenti nelle *Muse toscane*. Tra gli autori più significativi della raccolta, oltre a quelli appena menzionati, compaiono anche Filippo Alberti, Pietro Cresci, Angelo Grillo, Niccolò degli Oddi ed Erasmo di Valvasone. Tutti questi uomini di lettere, persuasi a partecipare alla raccolta dallo splendore delle opere figiniane, saranno forse stati anche più prosasticamente interessati a cogliere quei premi elargiti con generosità da Figino, cui Borgogni allude nemmeno troppo implicitamente: il pittore infatti è universalmente conosciuto quale persona «affettionatissima a gli uomini virtuosi e letterati, i quali ama, onora, aggredisce e con molta splendidezza d'animo premia».¹²

A questa raccolta si può ora aggiungere pur con qualche prudenza il ms. King's 323 della British Library di Londra. Nel suo recentissimo articolo apparso su «Studi Secenteschi», Colzani avrebbe infatti ravvisato con una

Pupils: 'first is Figino, and then Ciocca', in Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time, a cura di L. Tantardini, R. Norris, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 131-151.

¹² Tutte le citazioni da G. BORGOGNI, *Al molto magnifico e generoso Signore il Signor Giovanni Ambrogio Figino*, in *Le muse toscane* cit., I, cc. a2r-a3v: a2v-a3r. Sulle *Muse toscane* vd. R. PESTARINO in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti* cit., pp. 159-161; R. ANTONIOLI, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 42-43.

buona dose di sicurezza il «*modus operandi*» di Borgogni in una fase intermedia dell'allestimento di questo codice che comprende un insieme di testi letterari offerti a Figino. Originariamente il ruolo di organizzatore della raccolta sarebbe spettato al pittore stesso che riceve dai poeti le composizioni da inserire nella silloge celebrativa. Dopo la morte del pittore le carte passarono per le mani del nipote Ercole Bianchi, che preparò il manoscritto per la vendita. Ipotizza in merito Colzani che «nel mezzo di questi due passaggi [...] ci sia stata una rielaborazione del materiale» presumibilmente dovuta all'interessamento di Borgogni, il quale sarebbe intervenuto per aggiungere nuovi componimenti al fine di accrescere il valore della raccolta e prepararla per la stampa.¹³ Nel manoscritto King's Borgogni è l'autore più rappresentato con ben 28 componimenti, alcuni dei quali ripetuti più di una volta. Accanto a lui compaiono una serie di autori, quali Tasso, Cresci, Alberti, Comanini, Gosellini, Manrique, e così via, che ritornano di frequente nelle sillogi di Borgogni e che rappresentano un ulteriore indizio della probabile partecipazione del letterato piemontese nel confezionamento del manoscritto.¹⁴ Accogliendo così l'ipotesi di Colzani, si può pertanto concludere che l'attività encomiastica di Borgogni nei confronti di Figino ha percorso – esattamente come la sua attività letteraria – due canali complementari: all'abbondante produzione poetica, si può infatti sommare la sua occupazione di consulente editoriale e di allestitore di antologie presso le tipografie lombarde.

Il *corpus* di testi

Per quanto concerne la sua occupazione di uomo di lettere, Borgogni risulta infatti una figura di una qualche rilevanza nelle dinamiche culturali della Milano di fine secolo. Ben diversa e assai più oscura è invece la sua attività letteraria per tutto il tempo della permanenza ad Alba, dove egli nasce nel 1526. In questa lunga stagione giovanile, interrotta solo nei primi anni '70 con il trasferimento nel Ducato, Borgogni stringe le sue prime amicizie con importanti gentiluomini, letterati e figure della gerarchia ecclesiastica di Alba e del Monferrato. Il suo esordio a stampa avviene con sei missive

¹³ COLZANI, *Figino e i letterati* cit., p. 129.

¹⁴ Un'analisi linguistica del ms. è offerta da E. STORTI, *Il Ms. King's 323. Trascrizione e nota linguistica*, Pavia, Università di Pavia, tesi di laurea, 1986-1987. L'elenco dei testi e degli autori del manoscritto è contenuto nella scheda del catalogo online del sito della British Library: http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:LSCOP_BL:IAMS040-002017274 [accesso 14 agosto 2022].

inserite nelle *Lettere volgari di diversi gentiluomini del Monferrato* (Brescia, Giovanni Antonio degli Antoni, Lodovico Savvio, cc. 100r-105v) curate da Stefano Guazzo e pubblicate nel 1565. Ad Alba, Borgogni si sposa con una donna di nome Caterina nel 1552 ed ha con lei un figlio di nome Tomeno. La serenità della vita familiare verrà tuttavia spezzata nel giro di pochi anni a causa della morte di quest'ultimo nel 1569, seguita da quella della moglie nel 1572. Addolorato dalla tragica fine dei suoi affetti più prossimi, Borgogni decide di spostarsi nel capoluogo lombardo tra 1572 e 1573.¹⁵ Come detto, gli anni milanesi per il poeta piemontese coincidono con un maggior impegno nella professione di letterato e di promotore culturale. Borgogni opera nel ruolo di consulente editoriale presso le tipografie dei fratelli Tini e di Comino Ventura, di allestitore di antologie ed, infine, di poeta egli stesso. Tra 1585 e 1603, le liriche di Borgogni compaiono nelle due edizioni della già citata *Fonte del diporto* e in nove antologie a più voci, di cui è spesse volte l'allestitore.¹⁶ L'unica pubblicazione di rime a suo nome, la *Nuova scielta* del 1592, rientra comunque all'interno di un'iniziativa editoriale a più volumi e a più voci del tipografo Ventura.¹⁷ Il letterato albese è pertanto uno dei più attivi promotori culturali della letteratura milanese di fine Cinquecento, raccogliendo attorno a sé altri poeti, artisti, uomini di cultura e di apparato che compaiono come destinatari, dedicatari o autori di componimenti delle sue antologie. Del tutto coerente con questa modalità di interpretazione del ruolo di letterato è anche la presenza di Borgogni presso l'Accademia degli Inquieti di Milano, che lo accoglie sei giorni dopo la sua fondazione avvenuta il 10 giugno 1594. Avviato da Muzio II Sforza, il sodalizio degli Inquieti raduna nel suo palazzo cittadino molte delle personalità più in vista dello scenario culturale e sociale del tempo, come gentiluomini, eruditi, letterati, giuristi, medici, e così via.¹⁸ A Milano Borgogni si sposa una seconda volta, con una donna di cui non è noto il nome di battesimo, e che al vecchio po-

¹⁵ Si ricava la data per via deduttiva, in quanto nel citato volume de la *Nobiltà di Milano*, pubblicato nel 1595, l'autore Paolo Morigia menziona Borgogni tra i gentiluomini milanesi di adozione, affermando che il letterato albese si è trasferito in città da ormai ventidue anni (p. 161).

¹⁶ D. PIROVANO, *Nota bibliografica*, in PARABOSCO, BORGOGNI, *Diporti* cit., pp. 365-371. La medesima *Nota* informa anche sulle poesie di Borgogni che compaiono in raccolte di altri autori come testi di proposta o risposta o come componimenti proemiali.

¹⁷ SACCHINI, *Da Alba a Milano* cit., pp. 46-47.

¹⁸ Sull'accademia milanese vd. R. ANTONIOLI, *Sulle tracce di Ermete. Cultura esoterica nella Milano di inizio Seicento*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 80-96: 82-89; R. FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *ivi*, pp. 97-125: 101-103; ANTONIOLI, *Il mito di Armadoro* cit., pp. 40-52; M. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimitotti*, *Accademico*

eta dà una nuova figlia, Vittoria. Il letterato muore nel capoluogo lombardo il 18 ottobre 1605.

La relazione poetica con Figino appartiene agli anni milanesi. Per quanto non sia possibile offrire una datazione precisa dell'inizio della loro collaborazione, le prime tre poesie di Borgogni indirizzate a Figino compaiono nella raccolta antologica *Le piacevoli rime di messer Cesare Caporali*, pubblicata per Michele e Pietro Tini a Milano nel 1585, che s'impone quindi come *terminus post quem*. Il rapporto di amicizia e di scambio artistico tra Borgogni e Figino percorre perciò almeno lo spazio dei 18 anni che intercorrono tra la prima e l'ultima raccolta del 1603, dove compare un lungo componimento in terza rima offerto al pittore. Nonostante l'abbondanza delle testimonianze poetiche, non è possibile tracciare l'evoluzione del rapporto tra i due uomini per la mancanza di un qualsivoglia impianto narrativo nella produzione letteraria di Borgogni ed in particolare nelle composizioni indirizzate a Figino. Nella tabella di seguito sono offerti l'elenco dei capoversi dei componimenti di Borgogni in ordine cronologico delle antologie a stampa (di cui si è esplicitata, per comodità, la data di pubblicazione). Nelle righe iniziali sono collocati i componimenti che compaiono esclusivamente nel manoscritto londinese, la cui datazione non è meglio precisabile all'interno dell'intervallo di tempo 1585-1608:¹⁹

Inquieto nella Milano tra Cinque e Seicento, «Aevum», XCII, 3, 2018, pp. 577-602 oltre ai contributi di Francesco Rossini, Clizia Carminati e Roberta Ferro nel presente volume.

¹⁹ Si danno di seguito per esteso i titoli delle raccolte ad eccezione di quelle già citate in precedenza: *Le piacevoli rime* cit.; T. TASSO, *Delle rime e prose del Signor T.T. nuovamente poste in luce*, Milano, Pietro Tini e Bernardino Zanoli, 1586; *Rime di diversi celebri poeti* cit.; *Mausoleo di poesie volgari e latine in morte del Signor Giuliano Gosellini fabricato da diversi poeti de' nostri tempi*, Milano, Paolo Gottardo Da Ponte, 1589; BORGOGNI, *Nuova scielta* cit.; *Gioie poetiche di madrigali del Signor Ieronimo Casone e d'altri celebri poeti de' nostri tempi*, Venezia, Giulio Somasco, 1593; *Le muse toscane* cit.; G. BORGOGNI, *La fonte del diporto. Dialogo del Signor G.B. l'Errante Academico Inquieto di Milano*, Bergamo, Comino Ventura, 1598; *Rime di diversi illustri poeti* cit.; BORGOGNI, *La fonte del diporto [1602]* cit.; *Delle rime piacevoli del Borgogna, Ruscelli, Sansovino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sansedonio e d'altri vivaci ingegni*, Vicenza, Barezzi Barezzi, 1603.

<i>Incipit</i>	Raccolta/e in cui è contenuto il componimento
<i>Abi, chi sì tosto a me ti toglie e fura</i>	MS. King's 323, c. 26r
<i>Qualor, Figin, rimiro a parte a parte</i>	MS. King's 323, c. 90r
<i>A te novo Alessandro, un novo Apelle</i>	MS. King's 323, c. 91r
<i>Del mio Figin gientile</i>	MS. King's 323, c. 177r
<i>È pur questa l'imgo</i>	<i>Le piacevoli rime</i> 1585, p. 233 <i>Nuova scielta</i> 1592, p. 63 <i>Gioie poetiche</i> 1593, p. 99
<i>Questa del tuo pennel figlia et imago</i>	<i>Le piacevoli rime</i> 1585, pp. 234-235
<i>Chi mi ritoglie a morte</i>	<i>Le piacevoli rime</i> 1585, pp. 246-247
<i>S'inerme e senza face</i>	MS. King's 323, cc. 6r, 37r <i>Le piacevoli rime</i> 1585, p. 273 <i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 14v
<i>Mentre pingi e colori</i>	<i>Delle rime e prose</i> 1586, p. 80
<i>Chiaro FIGIN nel simulacro santo</i>	<i>Delle rime e prose</i> 1586, p. 85
<i>Mentr'io, FIGIN, canto la bella FILLI</i>	<i>Delle rime e prose</i> 1586, p. 102
<i>FIGIN, presago che dovea da noi</i>	<i>Rime di diversi celebri poeti</i> 1587, p. 256 <i>Mausoleo</i> 1589, p. 12

- Non sì tosto, FIGIN, fra noi s'udio* | *Rime di diversi celebri poeti* 1587, p. 256
Mausoleo 1589, p. 13
- MUZIO, se ben ti parti* | MS. King's 323, cc. 21r, 22r
Rime di diversi celebri poeti 1587, p. 268
Muse toscane 1594, II, c. 10r
- Questi, Figin, che sì vivace spira* | MS. King's 323, c. 31r
Rime di diversi celebri poeti 1587, p. 269
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 140
- Ben fu di te, pittor illustre e degno* | MS. King's 323, c. 31v
Rime di diversi celebri poeti 1587, p. 269
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 141
- Figin, se le mie carte* | *Rime di diversi celebri poeti* 1587, p. 275
Nuova scielta 1592, p. 135
- FIGIN, questa sembianza che cotanto* | *Rime di diversi celebri poeti* 1587, p. 282
- Co 'l tuo pennello e con la dotta mano* | *Rime di diversi celebri poeti* 1587, p. 286
- Versa or, FIGIN, di lagrime un torrente* | *Mausoleo* 1589, c. †4r
- FIGIN, se de l'eterne alte camene* | MS. King's 323, c. 163r
Nuova scielta 1592, p. 1
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 174
- FIGIN, membrando che sì chiare e conte* | MS. King's 323, cc. 52r, 53r
Nuova scielta 1592, p. 2
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 173
- Figin, qui sotto nubiloso cielo* | MS. King's 323, c. 80r
Nuova scielta 1592, p. 2
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 180
- Mentre co' tuoi spiranti almi colori* | MS. King's 323, c. 11r
Nuova scielta 1592, p. 15
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 156
- Chiaro FIGIN, ahimé, l'alto Aniballe* | MS. King's 323, c. 27r
Nuova scielta 1592, p. 16
Muse toscane 1594, II, c. 16v
Rime di diversi illustri poeti 1599, p. 140

<i>Questa de l'alta Roma</i>	MS. King's 323, c. 8r <i>Nuova scielta</i> 1592, p. 105 <i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 12r <i>Rime di diversi illustri poeti</i> 1599, p. 177
<i>Musa, s' a dir mi chiami e vuoi ch'io cante</i>	<i>Muse toscane</i> 1594, II, cc. 2r-3r <i>Rime di diversi illustri poeti</i> 1599, pp. 125-128
<i>Come già vide Betelem gradita</i>	MS. King's 323, c. 84r <i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 8v
<i>FIGIN, fra l'opre glorios' e conte</i>	MS. King's 323, c. 84v <i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 9r
<i>Gli alti cigli e le palme e quest'olive</i>	<i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 14r
<i>Non vedi a mille a mille</i>	MS. King's 323, cc. 6r, 37r, 177r <i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 14v
<i>Questa del ciel, non più del mar sirena</i>	<i>Muse toscane</i> 1594, II, c. 22r <i>Rime di diversi illustri poeti</i> 1599, p. 189
<i>Questa, Figin, verace e viva imago</i>	<i>Fonte del diporto</i> 1598, cc. 51v-52r <i>Fonte del diporto</i> 2007, p. 575
<i>Mentre, FIGIN, dal vivo e bel sembante</i>	<i>Fonte del diporto</i> 1598, c. 52r <i>Fonte del diporto</i> 2007, p. 576
<i>FIGIN, quell'aurea e risonante tromba</i>	<i>Rime di diversi illustri poeti</i> 1599, pp. 10, 154
<i>Da l'alto monte, ov'era dianzi ascaso</i>	<i>Delle rime piacevoli</i> 1603, cc. 36v-39v

Come si evince dalla tabella, in numerosi casi il medesimo testo è presente in più di una raccolta. Ciò ha creato un problema di ordine filologico nel momento in cui il componimento viene riproposto con varianti. Borgogni ha infatti l'abitudine di rivedere e, di tanto in tanto, risistemare alcuni dei suoi testi in vista di una prossima pubblicazione. In talune occasioni, come ho dimostrato nel mio precedente articolo, l'autore licenzia i suoi compo-

nimenti con alcune sviste evidenti (per esempio di ordine metrico) che vengono emendate in una delle ristampe successive. In generale, si può infatti affermare che le edizioni di Borgogni siano affette da un certo grado di corvinità, che tradisce il carattere estemporaneo e di immediata spendibilità di certe sue iniziative editoriali. Nella trascrizione dei testi offerta in questa sede l'approccio alla stampa di Borgogni ha portato a preferire e ad adottare la variante più tarda del componimento. Si può infatti sostenere senza tema di smentita che questa rappresenti effettivamente l'ultima volontà di un autore in grado di tenere sotto stretto controllo i propri testi, essendo egli spesso impiegato nel processo editoriale oppure incaricato dell'allestimento delle antologie.

L'eterno ritorno a Figino

Come riconosce lo stesso Borgogni nel passo citato della canzone-ode *Udite piaggie*, egli è chiamato a tessere le lodi di Figino e delle sue opere nei testi a lui destinati. Tale dichiarazione implica di fatto che ogni suo componimento indirizzato all'artista milanese non possa prescindere dall'elemento encomiastico. Ciò non sorprende anche alla luce delle precedenti analisi sulla sua raccolta principale, la *Nuova scielta*, e più in generale sulla sua produzione, nelle quali emerge in maniera preponderante la cifra encomiastico-occasionale quale caratteristica della poesia di Borgogni.²⁰ Come conseguenza di ciò, nelle composizioni per Figino è talvolta assente o del tutto sfuggente l'elemento ecfraistico, nonché il *focus* sull'elemento figurativo dell'opera d'arte, mentre la prospettiva celebrativa non viene mai meno. Sebbene infatti nella grande maggioranza dei testi inviati a Figino siano comunque riscontrabili entrambi gli approcci, encomiastico ed ecfraistico, il primo è spesso strumentale al secondo che risulta pertanto nettamente prevalente. Borgogni loda infatti la bellezza del quadro o delle pennellate di Figino non (solo) con il fine di descrivere o celebrare il dipinto ma con quello di elogiare il suo autore, riconoscendone la maestria nell'arte pittorica.

All'interno del *corpus* di testi per Figino si riconosce una sottocategoria di composizioni encomiastiche indirizzate al pittore milanese ma riferite ad un personaggio terzo. Si tratta di sette composizioni, nelle quali vengono celebrati Isabella Andreini, Alessandro Farnese, Annibale Fontana, Giuliano Go-

²⁰ «Poesie di encomio e di occasione sono dunque il settore più cospicuo della sua produzione» (D. PIROVANO, *Nota introduttiva*, in PARABOSCO-BORGOGNI, *Diporti* cit., pp. 333-359: 339); alle medesime conclusioni giunge SACCHINI, *Da Alba a Milano* cit., pp. 45-46.

sellini e Costanza Sforza. Tali personaggi, come si vedrà, risultano legati direttamente alla produzione di quest'ultimo e fungono quindi quale implicito riconoscimento del suo ruolo centrale sulla scena pittorica milanese. Con lo scultore Annibale Fontana, Figino sviluppa in vita un'amicizia significativa, che si traduce anche in un linguaggio artistico affine, quando non addirittura sovrapponibile.²¹ La commissione più significativa di Fontana consiste nel suo impiego di protostatuario nella fabbrica di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano dal 1574 fino alla sua morte nel 1587.²² Il suo capolavoro, la statua dell'*Assunta* presso il medesimo santuario, ha giocato un'influenza notevole sullo stile degli artisti lombardi di fine secolo, Figino incluso. Forse anche per ragioni di omogeneità formale, i deputati della fabbrica di Santa Maria presso San Celso ipotizzano di inserire un dipinto di Figino, o in alternativa di Federico Barocci, sul piedritto che regge la celebre statua di Fontana.²³ Dopo la morte dello scultore nel 1587, Borgogni indirizza a Figino un paio di composizioni nelle quali Fontana viene appunto ricordato nella doppia veste di grande artista e di amico personale di Figino. Nel sonetto *Chiaro FIGIN, ahimè, l'alto Aniballe*, Fontana è commemorato nei versi del poeta dalla prospettiva del pittore che resta vivo sulla terra privo della vicinanza dell'amico salito in cielo:

Chiaro FIGIN, ahimè, l'alto Aniballe
di sì gran nome e di sì illustre grido,
lasciando te, sì degn'amico e fido,
questa lasciò di pianto oscura valle.

²¹ Sulle difficoltà di attribuzione dei disegni all'uno o all'altro artista, vd. A.P. VALERIO, *Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in S. Maria presso S. Celso*, «Paragone», XXIV, 279, 1973, pp. 32-54; M. BONA CASTELLOTTI, *Cinque inediti di Ambrogio Figino*, «Arte Cristiana», LXXVII, 1, 1989, pp. 104-109: 107-108; M. PAVESI, *Una flagellazione di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, «Nuovi Studi», XV, 2010, pp. 189-213: 206n; ID., *Giovanni Ambrogio Figino* cit., pp. 194-195 e n.

²² Sul cantiere della chiesa milanese, con pagine che trattano anche dei componimenti di Borgogni per Giovanni Ambrogio Maggiore e Carlo Sovico, vd. AGOSTI, *Poesie di Gherardo Borgogni* cit. Nel ms. F 245 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, recentemente restaurato, sono contenuti alcuni disegni preparatori di Fontana per Santa Maria presso San Celso accanto ad alcune prove giovanili di Figino (G. BORA, *Il Codice di disegni F 245 inf. dall'Ambrosiana XVI secolo (disegni)*, in *Restituzioni 2018: tesori d'arte restaurati: diciottesima edizione: guida alla mostra*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 506-528).

²³ L'ipotesi venne poi scartata a favore della richiesta originaria fatta all'architetto Martino Bassi di incastonare sul piedritto una *Pietà* in oro massiccio di Giovanni Battista Busca acquistata da Francesco Panigarola (AGOSTI, *Poesie di Gherardo Borgogni* cit., p. 326; F.M. GIANI, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, Milano, Università degli Studi, tesi di dottorato, a.a. 2014-2015, pp. 288, 722-723).

Solo in un secondo momento Fontana viene celebrato per la sua capacità di dare vita e forma ai marmi che lavora:

Questi Fidia agguagliò, vinse Mirone
e d'altri mille il chiaro grido estinse,
dando co' marmi a marmi e spirto e vita.²⁴

Le medesime tematiche sono riproposte nel sonetto *Ahi, chi sì tosto a me ti toglie e fura*, nel quale il ricordo di Fontana scultore è affidato alla forza eternatrice della scultura e della letteratura:

S'invida morte 'l tuo mortal recise,
vivrai ne l'opre tue divine e belle,
ond'hanno vita i ben graditi marmi.

E s'empio fato te da noi divise
sotto l'influsso di benigne stelle
t'avrem fra mille prose e mille carmi.²⁵

Ha una natura apparentemente del tutto occasionale il componimento *Questa del ciel non più del mar sirena* «sopra l'eccellenza del canto» della duchessa di Sora Costanza Sforza di Santa Fiora. Borgogni celebra la donna che «d'angelica voce ha 'l pregio e 'l vanto» e invita Figino ad ammirarla come «meraviglia sola».²⁶ Il presente sonetto oltre a testimoniare l'interesse di Borgogni e Figino per l'arte del canto, si riconnette puntualmente alla produzione artistica del secondo. Questi, infatti, aveva composto un doppio ritratto, andato perduto, del duca di Sora Giacomo Boncompagni e di sua moglie Costanza Sforza.²⁷ Come nel caso precedente, in cui la celebrazione di Fontana diviene occasione per lodare Figino stesso come amico del defun-

²⁴ Ms. King's 323, c. 27r (v. 1: «Aniballe»: «ANNIBALLE»; v. 2: «gran nome»: «gran merto»; v. 9: «agguagliò»: «aguagliò»; v. 10: «chiaro grido»: «chiaro nome»); G. BORGOGNI, *Nuova scielta* cit., p. 16 (v. 1: «FIGIN, ahimè»: «Figin, ohimè»; v. 2: «gran nome»: «gran merto»; v. 3: «degn'amico»: «chiar'amico»; v. 10: «chiaro grido»: «chiaro nome»); *Muse toscane* cit., II, c. 16v (v. 1: «ahimè, l'alto Aniballe»: «ohimè, l'alto ANNIBALLE»; v. 2: «gran nome e»: «gran merto o»; v. 9: «agguagliò»: «aguagliò»; v. 10: «chiaro grido»: «chiaro nome»); *Rime di diversi illustri poeti* cit., p. 140, vv. 1-4, 9-11. Si è preferito mantenere la lezione a testo per il v. 11 al posto di quella riportata dalle *Rime di diversi illustri poeti* («dando con marmi a marmi spirto e vita»), per mantenere la ripetizione della congiunzione «e» che è tra l'altro confermata da tutta la tradizione restante.

²⁵ Ms. King's 323, c. 26r, vv. 9-14.

²⁶ *Muse toscane* 1594, II, c. 22r; *Rime di diversi illustri poeti* cit., p. 189, vv. 7, 14.

²⁷ PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino* cit., pp. 428-429.

to artista suo pari, anche qui l'esaltazione della cantante trova un incremento di senso nel suo collegamento con la produzione di Figino.

La medesima strategia encomiastica agisce con tutta probabilità anche nel caso del componimento su un'armatura del generale Alessandro Farnese *Gli alti cigli e le palme e quest'olive*, indirizzato a Figino e a Pietro Antonio Grasso.²⁸ Quest'ultimo, come si apprende da un altro sonetto delle *Muse Toscane* (*Famoso albergo, in cui la gloria e 'l vanto*, II, c. 11r), si era fatto dipingere una sala della sua dimora con immagini delle imprese più straordinarie di Farnese. Non è noto se Figino avesse partecipato o fosse l'autore di questi affreschi, né è chiaro se avesse mai ritratto il generale, tuttavia il finale del sonetto, intento a elogiare una volta di più le qualità del pittore, celebra con puntualità la pratica di Figino ritrattista dei potenti:

GRASSO, tu quindi del tuo gran FARNESE,
nove glorie veggendo e novi fregi,
col mio FIGIN n'andrai lieto ed altero.

Questi, de l'opre eccelse il magistero
ritrasse in carte, onde si fe' palese
pittor illustre di gran duci e regi.²⁹

Il caso dei componimenti per Gosellini è di nuovo facilmente spiegabile alla luce della produzione di Figino. Quest'ultimo aveva dipinto un duplice ritratto del poeta e della moglie, cantato dallo stesso Gosellini nel sonetto *Tor l'ingordigia al tempo* delle *Muse toscane* (II, c. 49r).³⁰ Borgogni, per parte sua, aveva pianto la scomparsa del letterato romano (ma milanese di adozione) insieme con un grande numero di poeti nel *Mausoleo di poesie latine e volgari*, allestito per iniziativa di Bartolomeo Ichino.³¹ Questa silloge che colleziona i testi di 153 letterati ben testimonia l'alta considerazione nella quale al tempo

²⁸ Assai scarse le notizie su Grasso, di cui è nota solo la condizione nobiliare, attestata dai seguenti volumi: A. CENTORIO DEGLI ORTENSII, *I cinque libri dell'avvertimenti, ordini, gride ed editti fatti e osservati in Milano*, Venezia, Giovanni e Giovanni Paolo Giolito de Ferrari, 1579, p. 34; P. MORIGIA, *Istoria de' personaggi illustri religiosi*, Bergamo, Comino Ventura, 1593, p. 276.

²⁹ *Le muse toscane* cit., II, c. 14r, vv. 9-14.

³⁰ Il ritratto è perduto: PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino* cit., p. 587.

³¹ Sul volume in morte di Gosellini vd. R. PESTARINO, Scheda 1.48, in *«sul Tesin piantarò i tuoi laureti»* cit., pp. 150-152; L. GIACHINO, *«Lagrima scritte, in cui Giulian rimbombe»*. Il *'Mausoleo' per Giuliano Gosellini*, nel suo *«Al carbon vivo del desio di gloria»*. *Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 73-114; E. DURANTE-A. MARTELOTTI, *«Amorosa fenice»*. *La vita, le rime e la fortuna in musica di Girolamo Casone da Oderzo (c. 1528-1592)*, Firenze, Olschki, 2015, pp. 310-313.

era tenuto Gosellini. Nella serie di testi offerti da Borgogni per omaggiare la dipartita del poeta, tre di questi includevano anche il nome di Figino. Sia i due sonetti *FIGIN, presago che dovea da noi* e *Non sì tosto, FIGIN, fra noi s'udio* che il madrigale *Versa or, FIGIN, di lagrime un torrente* intrecciano infatti il motivo lugubre per Gosellini con il tema encomiastico per il pittore milanese. In altri due componimenti esclusi dal *Mausoleo* ma dedicati comunque alla scomparsa di Gosellini, emerge con chiarezza il tema del mutuo interesse nel convogliare gli sforzi artistici nella rispettiva arte (letteratura per Gosellini e arti figurative per Figino) al fine di darsi reciprocamente l'occasione di rendere eterno il proprio nome. Nel sonetto *Questi, FIGIN, che sì vivace spira* Borgogni dichiara che Gosellini rivivrà nei colori di Figino ed entrambi verranno resi eterni, com'è detto espressamente nelle terzine, dalla poesia:

S'egli col tuo pannel vivo risorge
ne la cadent'età, tu chiara vita
vivrai ne' suoi felici, eterni carmi,

che 'l puro inchiostro, ch'ambi inalza e scorge
a sì verace gloria e sì gradita
tutti vince i metalli e gli ori e i marmi.³²

Un caso che nasce presumibilmente da esigenze encomiastiche a prima vista diverse è rappresentato dall'invito di Borgogni a Figino a ritrarre l'attrice e poetessa Isabella Andreini. Il rapporto tra il poeta albese e l'artista patavina è stato studiato e dettagliatamente analizzato prima da Vittorio Amedeo Arullani, Ferdinando Taviani, Rosalinda Kerr e più recentemente da Kathryn Bosi, che ha integrato i lavori precedenti con nuove testimonianze. I quattro studiosi hanno insistito sulla perseveranza dell'opera di promozione di Borgogni nei confronti dell'attrice che trova un equivalente forse soltanto nelle attenzioni di quest'ultimo riservate a Tasso o, appunto, a Figino. Come scrive Bosi, Borgogni si accosta ad Andreini riconoscendo in lei in primo luogo «a brilliant young actress with literary ambitions who does not discourage the literary attentions of an aging poet».³³ Il rapporto

³² Ms. King's 323, c. 31r (v. 10: «cadent'età»: «cadente età»); *Rime di diversi celebri poeti* cit., p. 269 (v. 10: «cadent'età»: «cadente età»); *Rime di diversi illustri poeti* cit., p. 140, vv. 9-14. L'altro sonetto di Borgogni, *Ben fu di te, pittor illustre*, è contenuto in Ms. King's 323, c. 31v; *Rime di diversi celebri poeti* cit., p. 269; *Rime di diversi illustri poeti* cit., p. 141.

³³ V.A. ARULLANI, *Di Gherardo Borgogni letterato albese e delle relazioni di lui con alcuni poeti suoi contemporanei: Tommaso Stigliani, Isabella Andreini, Torquato Tasso*, Alba, Sansoldi, 1948; F. TAVIANI, *Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone/Letteratura», CDVIII, 1984, pp. 3-76; R. KERR, *The Imprint of Genius: Tasso's sonnet to Isabella Andreini*.

del letterato con Andreini procede su un livello personale, nel quale la donna è destinataria di versi amorosi piuttosto convenzionali ed a volte frivoli, e su uno pubblico, che procede su un registro istituzionale ed encomiastico. Coerentemente con quest'ultimo approccio, al pittore milanese è infatti richiesto di integrare con il suo pennello l'opera di celebrazione per l'attrice patavina inaugurata dal poeta albesse già a metà degli anni '80. Il fine, espressamente indicato nell'argomento ed in perfetta continuità con gli ultimi due sonetti per Gosellini, è quello di convogliare le rispettive abilità artistiche o letterarie per ottenere reciprocamente maggior lode:

Del Signor Gherardo Borgogni. Scrive al Signor Ambrogio Figino che, mentre ne' suoi scritti va celebrando la gentilissima Signora Isabella Andreini comica Gelosa (intesa per Filli), voglia egli con l'eccellenza del suo miracoloso pennello ritrarla per ciò ch'ella, di lui scrivendo, lo farà chiaro et immortale.

Mentr'io, FIGIN, canto la bella FILLI,
 tu co 'l divin pennello
 ritra' gl'occhi divini e 'l volto bello,
 ch'all'or vedransi i pargoletti amori
 scherzar ne' tuoi colori.
 E l'imagin gradita
 avrà da la tua mano e spirto e vita.
 Tu, dipingendo lei, vedrai nel viso
 le Grazie in Paradiso;
 s'udirà la voce sua, s'udirà 'l bel canto
 spiegar ne l'aria la tua gloria e il vanto.³⁴

Gli ultimi quattro versi del componimento esplicitano il vantaggio che Figino potrebbe ottenere effigiando l'attrice: offrendole un ritratto, egli potrebbe divenire oggetto delle lodi della poetessa.³⁵ Come si sarà notato anche in questo ultimo caso, l'obiettivo finale della lode, in questa serie di composizioni riferite nominalmente a terzi, è Figino stesso. I personaggi evocati nei componimenti sono infatti puntualmente in relazione con la persona di

A commentary on Ferdinando Taviani's 'Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità', «Quaderni d'Italianistica», XXII, 2, 2001, pp. 81-96; K. Bost, Accolades for an Actress: On Some Literary and Musical Tributes for Isabella Andreini, «Recercare», XV, 2003, pp: 73-117 (citazione a p. 78).

³⁴ TASSO, *Delle rime e prose* cit., p. 102.

³⁵ Non si hanno notizie rispetto all'effettiva esecuzione del ritratto, che potrebbe essere rimasto solo auspicato da Borgogni e mai effettivamente realizzato.

Figino oppure possono essere il mezzo per l'ottenimento di nuove lodi per il pittore milanese. In questo modo si dimostra una volta in più l'evidente carattere di uniformità del materiale considerato. Anche un potenziale criterio distintivo oggettivo, quale il riferimento nella rubrica ad un personaggio terzo rispetto a Figino, non fa venir meno in alcun modo l'elemento encomiastico verso Figino che caratterizza la totalità dei versi in questione.

I temi della produzione di Borgogni

Quali sono, allora, i motivi ricorrenti nella produzione letteraria di Borgogni per Figino? In primo luogo, vi è il paragone con i pittori classici. Figino è di volta in volta presentato «qual Zeusi», oppure «novo Apelle» o «novo Timante»: è cioè colui che sta «di merto con gli antichi a fronte». ³⁶ Il rapporto con gli autori classici si caratterizza in un'equiparazione che vuole essere genericamente lusinghiera per il pittore milanese: Apelle, Timante o Zeusi rappresentano nelle poesie di Borgogni (e di altri letterati coevi) i massimi esponenti dell'arte pittorica, gli artisti per antonomasia con i quali Figino può misurarsi senza uscire sconfitto dal confronto. ³⁷ Di un certo rilievo sono poi le riflessioni, formulari certo, ma non sempre, in merito alla maniera pittorica dell'artista milanese. Singolare è, per esempio, l'insistenza di Borgogni sui «colori», che in taluni casi possono indicare metonimicamente il modo di dipingere del pittore. Gli aggettivi usati dal poeta rientrano perlopiù nei campi semantici della vivezza («animati», «vivi») o in quello della maestria esecutiva («spiranti», ³⁸ «almi», «eccelsi», «di nobil grido»). Il governatore di Milano Juan Fernández de Velasco appare perciò «glorioso e vago» nel ritratto di Figino grazie ai suoi «colori [...] ch'han spirito e vita». ³⁹ E, dall'altro lato, in un sonetto sul ritratto di Panigarola, Figino mantiene

³⁶ BORGOGNI, *Figin, membrando, che sì chiare e conte*, in Ms. King's 323, cc. 52r, 53r (in entrambe le copie si legge la variante: «di merto»: «di fama»); ID., *Nuova scielta* cit., p. 2; *Rime di diversi illustri poeti* cit., p. 173, v. 4.

³⁷ Sul rapporto degli artisti rinascimentali con quelli antichi vd. S. FERRARI, *Il paragone e l'antagonismo tra arti sorelle*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Roma, Carocci, 2019, pp. 147-167: 149-150.

³⁸ Nell'aggettivo «spirante» è senza dubbio attiva la polisemia della voce che descrive sia ciò «che spira» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Alberti, 1612, p. 836), sia ciò che «sembra vivo per la maestria dell'esecuzione» (*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002, XIX, p. 939).

³⁹ G. BORGOGNI, *Questi, Figin, verace e viva imago*, in ID., *La fonte del diporto* cit., cc. 51v-52r (v. 9: «spirito e vita»: «spirito e vita»); in ID., *Fonte del diporto* [1602] cit., p. 575, vv. 5, 9.

nella produzione ecfraſtica del periodo è la capacità di Figino di creare con la ſua pittura una nuova realtà, alternativa, eppure “vera”, o tanto ſomigliante al vero da ſovrapporsi o rivaleggiare con eſſo. Figino riſulta autore di ritratti di perſone vive, che ſi muovono e «ſpirano» nella tela, creando, coſì, un doppio illuſorio, ingannatore del reale.⁴² La premessa percheſi ſi crei un doppio del reale è che il pittore ſia in grado di eſſere agente creatore di una qualche immagine o entità che ſtabilisca col vero un rapporto di vicinanza, di riſpecchiamento o di emulazione. Vale la pena di elencare allora gli aggettivi e i ſoſtantivi con cui il pittore è definito da Borgogni:

Definizione	<i>Incipit</i> del componimento
«fabro eccelſo»	<i>A te novo Alessandro, un novo Apelle</i>
«divin pittore»	<i>È pur queſta l'imgo</i>
«vago»	<i>Queſta del tuo pennel figlia et imago</i>
«famoſo alto pittore»	<i>S'inerme e ſenza face</i>
«divin pittore»	<i>Chiaro FIGIN nel ſimulacro ſanto</i>
«pittor illuſtre, degno»	<i>Ben fu di te, pittor illuſtre e degno</i>
«pittor divin»	<i>Figin, ſe le mie carte</i>
«chiaro pittor»	<i>Co 'l tuo pennello e con la dotta mano</i>
«divin pennello»	<i>Figin, qui ſotto nubilolo cielo</i>
«alto pittor celeſte»	<i>Queſta de l'alta Roma</i>
«ſaggio pittor chiaro»	<i>Muſa, ſ'a dir mi chiami e vuoi ch'io cante</i>
«pittor illuſtre»	<i>Gli alti cigli e le palme e queſ'olive</i>
«chiaro pittor e mago»	<i>Queſta, Figin, verace e viva imago</i>
«celeſte mago»	<i>Figin, quell'aurea e risonante tromba</i>

Come emerge dalla tabella, in certe occorrenze prevale un generico attributo celebrativo, in virtù del quale Figino riſulta di volta in volta un pittore «degno» (cioè *dignus*), «illuſtre», «chiaro», ecc... Sono certamente più ſignificative per il diſcorſo ora in eſame le occorrenze volte a ſottolineare la qualità di artefice dell'artiſta, che può eſſere «fabbro» o «mago», cioè illuſionista, inventore di una nuova realtà, oppure addirittura «divino», dunque creatore

⁴² Una ſintesi intorno alla teorizzazione del ritratto è offerta da L. BOLZONI, *Lo ſpechio del ritratto tra Petrarca e Marino*, in EAD., *Poſia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-69.

per eccellenza.⁴³ Così Figino, rivale della Natura, genera una nuova figura dell'effigiato che pareggia quella originale:

Figin, questa sembianza che cotanto
per te s'agguaglia al ver, ch'ogn'un l'ammira,
è color muto, ch'anco parla e spira⁴⁴
e nel silenzio ha viva voce e canto.

Odo gli accenti, ond'ha sì chiaro 'l vanto,
veggio lo sguardo, che d'intorno gira,
e se Natura omai teco s'adira,
giust'è lo sdegno, onde s'afflige tanto.⁴⁵

Il motivo della pittura come arte muta (evidente *variatio* del *topos* della pittura come poesia muta, attribuito da Plutarco a Simonide di Ceo) viene qui superato paradossalmente per merito della natura parlante e vivente che l'artista è riuscito a conferire a colui che è effigiato. Ritorna infatti per tre volte il motivo della figura ritratta che rompe il silenzio con la parola («anco parla»; «ha viva voce e canto»; «odo gli accenti»): così, il personaggio effigiato da Figino guarda, parla e vive sulla tela nonostante non sia (quello) reale.⁴⁶ Ed allora, procede Borgogni in una sorta di *climax*, Figino concorre con la Natura, comprensibilmente presa dall'ira nel riconoscere la di lui superiorità.

Il tema del doppio viene sviluppato in forme diverse, seguendo anche in

⁴³ Il *Grande Dizionario* registra infatti anche il valore di «fabbro» come «artefice, inventore, [...] autore» oppure addirittura come «appellativo di Dio creatore» (cit., V, p. 546). Una simile abilità era stata riconosciuta da Borgogni anche a Fede Galizia in un madrigale della *Nuova scielta*, laddove il poeta in cerca della giusta espressione per definire la pittrice, insiste puntualmente sulla sua capacità di essere «nova Natura»: G. BORGOGNI, *Gentil, gradita Fede*, in ID., *Nuova scielta* cit., p. 17, v. 9. Il medesimo madrigale compare anche nelle *Gioie poetiche* (cit.) del 1593, dove però l'espressione «nova Natura» viene sostituita da un più generico «degn pittrice» (p. 107, v. 9).

⁴⁴ Si noti qui l'uso in senso quasi tecnico del termine «spira», autorizzato da un'ampia tradizione di testi efrastici, che viene con tutta probabilità a definire il personaggio del ritratto «vivo per la maestria dell'esecuzione, essendo effigiato in modo perfetto» (*Grande Dizionario* cit., XIX, pp. 940-942; alla voce «spirare» sono registrate occorrenze del medesimo valore da opere di Ariosto (*Orlando Furioso*, XVI.30, 5-8) e Della Casa («in vostre vive carte, e parla e spira»: *Ben veggo io, Tiziano, in forme nove*, in ID., *Rime*, a cura di S. Carrai, Milano, Mimesis, 2014, p. 105, v. 3).

⁴⁵ *Rime di diversi celebri poeti* cit., p. 282, vv. 1-8. Nel presente sonetto il soggetto ritratto non è identificato.

⁴⁶ Come osserva Pich, in questo genere di testi sui ritratti «si rivela una decisa influenza della retorica classica e umanistica [...] e di stereotipi efrastici antichi come il *vox sola deest* (l'opera è così simile al vero che le manca solo la voce)» (F. PICH, *La poesia e il ritratto*, in *Letteratura e arti visive* cit., pp. 57-84 cit. a p. 63).

questo caso esempi largamente attestati. In un contesto del tutto occasionale, il ritratto del pittore milanese può essere un formale augurio di buon auspicio per il ritorno in patria dell'effigiato, il marchese Muzio II Sforza di Caravaggio, il quale di fatto rimane illusionisticamente a Milano per essere stato dipinto dal pennello di Figino:

All'illustrissimo Signor Muzio Sforza Colonna, sopra il suo ritratto del Signor Figin nell'andata sua in Spagna.

Muzio, se ben ti parti
 a noi pur ti ritiene il dotto stile
 del mio FIGIN gentile:
 onde questa sembianza,
 cotanto al ver simile, 5
 fia cibo a la speranza
 del tuo ritorno a la famosa madre.
 O d'arte e di natura opre leggiadre;
 in due corpi spirar, aver due vite,
 o meraviglie eccelse ed infinite.⁴⁷ 10

Ancora, il ritratto di Figino può fare ricomparire in vita l'effigiato già scomparso:

Sopra 'l ritratto del signor Prospero Pansano, fatto dal signor Figino

Chi mi ritoglie a morte
 e mi dà spirto e vita
 poi che qui per mirabile s'addita
 di me la vera imago?
 Già di ritrarmi vago 5
 il mio FIGIN gentile,
 col suo leggiadro stile
 mi fe' qual tu mi vedi;
 e parlo, e spiro, s'anco al ver tu credi.⁴⁸

⁴⁷ Ms. King's 323, cc. 21r (v. 2: «pur»: «qui»; v. 7: «tuo»: «suo»; v. 9: «aver due vite»: «con una vita»; v. 10: «o meraviglie eccelse ed infinite»: «per meraviglia eterna et infinita»), 22r (v. 2: «a noi pur ti ritiene il dotto stile»: «pur ti ritien lo stile»; vv. 9-10: «in due corpi spirar, aver due vite | o meraviglie eccelse ed infinite»: «gir oltra mare e rimaner fra noi: | gran miracol, pittor, son pur i tuoi»); *Rime di diversi celebri poeti* cit., p. 268 (v. 3: «FIGIN»: «Figin»; v. 10: «o meraviglie»: «gran meraviglie»); *Le muse toscane* cit., II, c. 10r.

⁴⁸ *Le piacevoli rime* cit., pp. 246-247.

Questo *topos* di tradizione antichissima, derivante dall'epigrammatica greca e latina, celebra la «capacità dell'arte di preservare le sembianze dell'individuo oltre i limiti della vita». ⁴⁹ Nelle liriche dedicate a Figino questo tema si integra, però, con la ferma convinzione che la pratica stessa delle arti (letteraria e figurativa) possa arrecare un analogo riconoscimento e gloria agli autori delle opere. In altre parole, come la poesia e la pittura conferiscono fama duratura al personaggio celebrato o effigiato, così l'esercizio delle arti (inteso sia come *techne* che come *empiria*) rende eterno colui che le pratica. Pertanto soggetto ed oggetto della produzione artistica ottengono ugualmente onore e guadagnano per sé una frazione di eternità.

Vi è un ulteriore tema all'interno della produzione ecfraistica di Borgogni: l'esaltazione della capacità della pittura di Figino di veicolare emozioni. Questa abilità è da intendersi in due direzioni: da un lato, le opere del pittore milanese riescono a trasmettere le passioni espresse nella "storia" o dai volti e dai gesti dei personaggi ritratti; dall'altro, i suoi dipinti suscitano nello spettatore una risposta emotiva, un coinvolgimento che supera il livello razionale. Solo ai più grandi pittori cinquecenteschi, ed al ritrattista Tiziano *in primis*, viene di norma riconosciuta la capacità di rappresentare anche ciò che sfugge agli occhi, vale a dire l'interiorità del personaggio. ⁵⁰ Nella poesia di Borgogni, lo stesso merito viene attribuito alla pittura di Figino, in grado di rendere evidente il rovello intimo del personaggio effigiato. Così il pittore milanese mostra la sofferenza interiore della Maddalena (forse non per caso, un soggetto tizianesco) ritratta per San Fedele a Milano, ⁵¹ meritando gloria ed onore proprio per la capacità di tradurre tale struggimento nel linguaggio pittorico:

Tu pur, divin pittore,
scopri le meraviglie altere e conte
e l'interno martire

⁴⁹ Vd. PICH, *La poesia e il ritratto* cit., p. 62.

⁵⁰ BOLZONI, *Lo specchio del ritratto* cit., p. 22, 46-48. Sulle abilità del Tiziano ritrattista, bastano qui J. FLETCHER, *Tiziano retrattista*, in *Tiziano*, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 63-75; B.L. BROWN, «Non men ver che il vero»: il ritratto femminile tra reale e ideale, in *Tiziano e l'immagine della donna nel Cinquecento veneziano*, Catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, F. Del Torre Scheuch e W. Deiters, Milano-Wien, Skira-Kunsthistorisches Museum, 2022, pp. 194-213. Più in generale sulla teoria del ritratto, resta imprescindibile E. POMMIER, *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'età dei lumi*, trad. it. di M. Scolaro, Torino, Einaudi, 2003.

⁵¹ Sulla fortuna del tema della Maddalena presso Tiziano vd. G. TAGLIAFERRO-B. AIKEMA con M. MANCINI e A.J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 249-259.

ch'ebbe del suo falire,
 onde con voglie pronte 5
 mostra l'immensa doglia in su la fronte.
 Or se gli affetti ancor pingi e colori,
 di te le glorie sian, di te gli onori.⁵²

La pittura di Figino non si limita a dare rappresentanza agli affetti, alle passioni dell'animo umano, ma è altresì in grado di generare con la sua forza espressiva una serie di differenti emozioni negli occhi e negli animi degli astanti. In prima istanza e, si potrebbe dire, ad un livello più immediato, Borgogni colloca la dimensione piacevole dell'esperienza estetica generata dalle opere d'arte di Figino, che viene cantata in più occasioni all'interno della sua produzione per il pittore. In secondo luogo, Borgogni celebra la forza drammatica dei dipinti figiniani che incutono nello spettatore sentimenti di pietà o di commozione.⁵³ L'opera di coinvolgimento emotivo si fonda sulla base di realtà dell'opera d'arte che, rappresentando sulla tela qualcosa di «vero», colpisce l'animo degli astanti. Entrambi questi stati emotivi, di appagamento e di turbamento dell'animo, sono esplicitamente richiamati in un sonetto dedicato ad una *Pietà* di Figino realizzata ancora una volta per la chiesa di San Fedele a Milano:

Pietà di Figino

Questa del tuo pennel figlia et imago,
 ch'in sé dimostra de l'eterno amante
 la Pietà immensa ne le membra sante,
 di cui gli occhi non pur ma l'alma appago,

dal cor mi trae di pianto amaro lago 5
 sì verace la scorgo a me davante
 e di te l'opre ammiro illustri e tante,
 di cui ti mostri ogn'or FIGIN più vago.⁵⁴

Risulta evidente nel passaggio citato la sequenza dei due sentimenti. In primo luogo, infatti, Borgogni mostra il suo godimento visivo nell'atto di contemplare l'opera d'arte che coinvolge non solo gli «occhi» ma anche il «cuore» del poeta. Solo in un secondo momento, cioè dopo che egli ha stabi-

⁵² G. BORGOGNI, *Chiaro FIGIN nel simulacro santo*, in TASSO, *Delle rime e prose* cit., p. 85, vv. 4-11.

⁵³ Ed è precetto aristotelico che pure assegna priorità alla parola sulla visione (*Poet.* 53b 1-14).

⁵⁴ *Le piacevoli rime* cit., pp. 234-235, vv. 1-8.

lito un contatto emotivo iniziale con l'opera, ecco che avviene il turbamento catartico. La *Pietà* di Figino può coinvolgere a tal punto l'astante, cioè il poeta stesso, da portarlo alle lacrime. Non solo: la forza della pittura del maestro milanese è tale che, come scrive Borgogni nella prima terzina, «desta pietà ne le più dure menti» (v. 11). Con tutta probabilità il poeta intercetta qui lo spirito delle direttive del Concilio di Trento sulla questione delle immagini sacre, attribuendo alla pittura sacra di Figino il merito di *delectare, movere e docere* i fedeli meno sensibili alla forza della Parola.⁵⁵

Vi è poi un altro sentimento che le opere di Figino suscitano: quello della meraviglia che proietta il pittore già verso un elemento fondante dell'estetica barocca.⁵⁶ Questa capacità sembra essere attribuita in maniera quasi sistematica alla pittura di Figino divenendone, per così dire, una qualità intrinseca. Si ricordi, per esempio, quanto precedentemente emerso nei componimenti di Borgogni in merito alla raffigurazione figinana di Muzio II Sforza o alle «meraviglie» svelate del tormento della Maddalena. La pittura di Figino diviene, però, meraviglia anche in quanto capace di sovvertire i limiti della mera rappresentazione del reale per creare, lei stessa, effetti paradossalmente reali. Nell'esempio che si propone, il ritratto di Cupido, effigiato senza le sue consuete armi, riesce ad incendiare d'amore comunque gli innamorati per via della sua aderenza al vero:

⁵⁵ Come scrive Andrea Battistini, nella società tardo Cinquecentesca, «i mezzi iconici dell'immagine servono a obiettivi sociopolitici e a scopi di propaganda, potendo raggiungere e influenzare, per ottenerne il consenso, una società in gran parte analfabeta» (*Immagini, scienza e letteratura, in epoca post-tridentina*, in *Fra norma e obbedienza. Letteratura e immagini sacre in Italia nell'epoca della Controriforma*, a cura di A. Campana-F. Giunta-E. Ripari, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2019, pp. 29-46: 31). Com'è noto, l'opera di attuazione pratica delle disposizioni del Concilio è stata realizzata, tra gli altri, da Carlo Borromeo e da Gabriele Paleotti (sul quale resta imprescindibile la monografia recentemente ristampata di P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti 1522-1597*, Bologna, il Mulino, 2022 [1959 e 1967]); sui punti di convergenza e di dissenso tra i due uomini di chiesa, vd. L.M.R. BARBIERI, *Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti e Trento: il "Discorso intorno alle immagini sacre"*, in *Religione, cerimoniale e società nelle terre milanesi dell'età moderna. Atti dei convegni di Milano 2013-2015*, a cura di D. Zardin, F. Pagani, C.A. Pisoni, Germignaga (VA), La Compagnia de' Bindoni-Magazzino Storico Verbanese, 2018, pp. 125-137). Senz'altro Borgogni doveva conoscere quanto l'arcivescovo di Milano aveva scritto sulla questione delle immagini sacre e forse non gli era sfuggito, in merito al sentimento di pietà, il passaggio in cui l'alto prelato dichiarava che «quidquid item curiosum, quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes, oculique offendi possint, prorsus vitetur» (*Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, a cura di M. Marinelli, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana-Axios Group, 2000, p. 70).

⁵⁶ Sulla nozione di meraviglia nel Barocco si rimanda all'ottima sintesi di A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 53-57.

S'inerme e senza face
 famoso, alto pittore,
 già dipingesti Amore,
 com'ora tanti e tanti
 incende e impiaga amanti? 5
 Ah, ch'opra fu de la tua dotta mano
 il darle vita e 'l bel semblante umano;
 ma s'ei fere senz'armi
 del tuo pennel gran meraviglia parmi.⁵⁷

Si compie così il prodigio dell'arte, foriera di una meraviglia che non resta sulla tela (già di per sé meravigliosa) ma si produce in una reazione degna di stupore altrettanto grande in coloro che interagiscono con essa. Si considerino, ancora, alcuni versi della canzone *Musa, s'a dir mi chiami e vuoi ch'io cante*, che Borgogni dedica alla esposizione del *Passaggio del Mar Rosso*.⁵⁸ Si tratta di un passaggio cruciale all'interno della produzione artistica di Figino, che ottiene la commessa per la decorazione di due ante dell'organo maggiore del Duomo di Milano a seguito della vittoria al concorso indetto nel 1590 dai deputati della Veneranda Fabbrica. Essa coincide con il momento più alto, benché di fatto di breve durata, della sua carriera milanese. Per celebrare il dipinto dell'amico, il sodale Borgogni eleva – in corrispondenza dell'importanza dell'occasione – il consueto stile, impiegando per l'unica volta nel *corpus* dei testi per Figino il registro illustre della canzone. Questo testo, sul quale è mia intenzione ritornare in altra sede, si distingue da tutti gli altri indirizzati al pittore milanese per il suo orientamento ecfrastico, rivelato da un'attenzione minuta ai dettagli della tela. Tra gli altri riferimenti visivi alla scena biblica effigiata dal pittore, la canzone contiene un puntuale richiamo alla nube, emanazione della divinità (*Es.* 14, 19-20), che minaccia gli Egizia-

⁵⁷ Ms. King's 323, cc. 6r, 37r: le due versioni del ms., di due mani diverse, coincidono e recano le seguenti varianti: v. 2: «famoso, alto»: «gentil, saggio»; v. 6: «darle»: «dargli»; tuttavia, la trascrizione di c. 6r appare decisamente più trascurata, recando evidenti refusi come: «copra» al posto di «ch'opra» e «dota manno» del v. 5 che guasta la rima con «umano» del verso successivo; *Le muse toscane* cit., II, c. 14v. Da notare, in questo caso, come il testo tradito da *Le piacevoli rime* rechi una versione precedente e in larga parte difforme del madrigale, che pare opportuno copiare integralmente: «S'inerme e senza face | già dipingesti Amore, | fortunato pittore, | com'ora tanti e tanti | incende e impiaga amanti? | Ben opra fu del tuo leggiadro stile | il farlo al ver simile; | ma s'impiega senz'armi, | di te, FIGIN, gran meraviglia parmi» (cit., p. 273).

⁵⁸ Per le ante dell'organo Figino realizza, tra il 1590 e il 1595, il citato *Passaggio*, la *Natività* e l'*Ascensione*. Quest'ultimo dipinto e la metà destra del *Passaggio* sono andate perdute a causa di un bombardamento durante la Seconda Guerra Mondiale e sono perciò note solo attraverso riproduzioni fotografiche in bianco e nero. Su questo dipinto vd. CIARDI, *Ambrogio Figino* cit., pp. 58-59, 106-109; PAVESI, *Ambrogio Figino* cit., pp. 326-336, 436-438.

È pur questa l'imgo
 ch'altrui fa chiara fede,
 ch'a quel d'Apelle il tuo pennel non cede.
 S'ella si move e spira,
 sì che 'l mondo l'ammira, 5
 è sol gloria di te, divin pittore,
 che col vivo colore
 gli apportasti gli accenti
 per meraviglia eterna de le genti.⁶²

Anche qui la pittura sorprende perché prende voce e supera i confini tradizionalmente imposti alla sua dimensione di arte. Panigarola è ancora nel ritratto di Figino il predicatore celebre che infiamma le genti nella sua opera di annunciatore della parola del Signore. Ma forse si può andare oltre, riconoscendo in quel termine «accenti» non solo la «voce» di Panigarola rivolta fuori di sé bensì anche il tono e la sua inflessione che aprono una finestra sulla condizione interiore del vescovo e aumentano ancora il senso di meraviglia provato dagli astanti.

Si osservi, infine, che le opere di Figino e, di conseguenza, le qualità dei dipinti alle quali si riferiscono le lodi tratte dalle liriche di Borgogni si collocano ancora ben al qua rispetto ai più arditi sperimentalismi barocchi: non per caso, il poeta insiste in maniera sistematica sulla forza mimetica e sulla aderenza al reale dei suoi dipinti o ritratti. Ciò non sorprende anche alla luce della distinzione tra imitazione icastica e fantastica che per iniziativa soprattutto di Jacopo Mazzoni, sulla scia del *Sofista* di Platone, stava diventando un argomento di proficua e polemica discussione negli ultimi due decenni del Cinquecento. Nell'impossibilità di restituire in questa sede l'ampiezza e la complessità del suddetto dibattito, vale qui almeno ricordare come Figino sia scelto quale protagonista dell'omonimo dialogo del canonico Gregorio Comanini (Mantova, Osanna, 1591), nel quale si disserta intorno alle due forme di imitazione a partire dalle premesse teoriche di Mazzoni.⁶³ In questo

⁶² *Le piacevoli rime* cit., p. 233 (v. 6: «divin»: «chiaro»); *Nuova Scielta* cit., p. 63 (v. 3: «il tuo»: «'l tuo»); *Gioie poetiche* cit., p. 99. Il ritratto di Panigarola, che ha ispirato, tra gli altri Torquato Tasso (*Questa è la bocca, anzi quel chiaro fonte*, in Ms. King's 323, c. 9r; *Le muse toscane* cit., I, c. 17v; in Id., *Le Rime*, a cura di B. Basile, 1994, Roma, Salerno Editrice, II, p. 1447) e Giovan Battista Marino (*Del gran Panigarola*, in Id., *La Galleria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, I, p. 137), è senza dubbio alcuno il dipinto di Figino che ha incontrato maggiore fortuna tra i poeti: per questa ragione ho intenzione di dedicare un breve intervento intorno alla sua eccezionale ricezione.

⁶³ Modernamente edito in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1962, III, pp. 237-379. Su questo dialogo si segnalano

celebre scritto di fine Cinquecento, il primato nel campo dell'imitazione pittorica è assegnato alla dimensione icastica, volta a rappresentare quanto esiste in natura. Tale forma di imitazione è esemplificata anche con esempi concreti di dipinti dello stesso Figino, che diviene così un autorevole esponente della rappresentazione delle "cose" reali, un artista che opera entro i margini della verità empirica.

Conclusioni

Quale ritratto, allora, si compone del pittore milanese nei testi di Borgogni? Egli vi appare come l'artista degno, famoso, illustre, divino, il creatore, il mago, l'indagatore dell'intimità, il portatore di emozioni, l'alfiere del Concilio, l'artefice della meraviglia, l'esempio di imitazione icastica, divenendo, in definitiva, il prototipo del pittore perfetto. Gli elogi generosamente elargiti sono tutti strumentali alla canonizzazione di un artista, il quale andava cercando di imporre il proprio ruolo di pittore egemone sulla scena milanese di fine secolo. A tal fine Borgogni costruisce con i suoi componimenti un panegirico di tessere ridondanti con il fine di tradurre in versi la (presunta) superiorità artistica di Figino. Come si sarà notato, le varie tematiche relative alle doti artistiche di Figino tendono ad intrecciarsi tra loro (trasversalmente e pure, talvolta, nel singolo componimento). Infatti, pressoché ognuna di esse si rivela *conditio sine qua non* perché emerga una nuova tematica, un'altra ed un'altra ancora, in una sorta di reiterato accumulo. Si osservi allora, per limitarci a pochi esempi, come l'abilità di Figino di essere "creatore" divenga necessaria perché si generi sulla tela un soggetto che sia in competizione con la Natura; o come la sua perizia nel restituire il «vero» sia funzionale alla capacità di produrre emozioni (di meraviglia o di terrore); o ancora, come i suoi colori «vivi» siano in grado di mantenere in vita oltre la morte i personaggi dipinti.

qui A. PUPILLO FERRARI BRAVO, *Il "Figino" del Comanini: teoria della pittura di fine '500*, Roma, Bulzoni, 1975; V. CAPUTO, *La voce del pittore. Note sul "Figino" (1591) di Gregorio Comanini*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, Adi editore, 2018 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>). Sulla riflessione teorica di Mazzoni con un'attenzione particolare per i risvolti polemici tassiani: C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-270; E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 159-232: 178-199; CAPUTO, *La voce del pittore* cit.

In questa rassegna di testi si avverte un certo senso di ripetizione che risulta un elemento indispensabile per creare nuove ingegnosità a partire da una serie di *topoi* appartenenti alla tradizione plurisecolare di testi efrastici. Così la mancanza quasi totale di originalità non viene in alcun modo avvertita come un limite, bensì come un'opportunità per creare nuove acutezze letterarie (nemmeno troppo audaci, in verità) all'interno di un codice dato ma in trasformazione e in continua ridefinizione. La sfida, insomma, in questo *corpus* di testi che si impone all'attenzione dello studioso moderno per la sua abbondanza, sembra essere di natura retorica, squisitamente letteraria. E qui Borgogni si muove combinando i motivi appartenenti all'efrastica con il fine encomiastico di (pressoché) tutta la sua produzione letteraria: si tratta, solo in parte, di coniugare i versi ai dipinti; qui in gioco è la ricerca di un linguaggio, cioè di una personale "maniera", al fine di lodare appieno un artista suo contemporaneo e sodale. Questa prima analisi sull'ampio materiale poetico offerto da Borgogni potrà ora finalmente dialogare ed essere messa a confronto con altri esempi coevi di letterati che emergeranno grazie al database *Artisorelle* e alla rinnovata stagione di studi sul paragone tra le arti nel tardo rinascimento.

Tracce di letteratura nei trattati di danza di Cesare Negri*

CLIZIA CARMINATI

Diese Poeme wurden nicht in die Übersetzung mit aufgenommen, weil sie zum Verständnis des Buches nicht zwingend notwendig sind.

[Queste poesie non sono state incluse nella traduzione perché non sono essenziali per la comprensione del libro]¹

La citazione proviene da una nota alla recente traduzione tedesca delle *Grazie d'amore*, il volume che Cesare Negri detto il Trombone, alla fine della sua carriera di maestro di ballo, pubblicò nel 1602 a Milano, per l'erede di Pacifico Ponzio e Giovan Battista Piccaglia, dedicandolo al re Filippo Terzo di Spagna. Con diverso titolo, *Nuove invenzioni di balli*, il libro fu ristampato nel 1604 per Girolamo Bordone: si tratta in realtà degli stessi fogli tirati nel 1602, con applicato un diverso frontespizio e con minime varianti di stato.² Negri è dunque autore di un solo libro, suddiviso in 3 trattati dedicati

* Molte sono le persone che mi hanno aiutato nella preparazione della relazione, caduta in un periodo fitto e complicato. È un piacere poterle ringraziare qui pubblicamente: Simone Albonico, Lorenzo Bianconi (e con lui Gianmario Merizzi), Luca Ceriotti, Marianna Liguori, Elisabetta Olivadese, Lorenzo Sacchini e naturalmente Roberta Ferro.

¹ C. NEGRI, *Le gratie d'Amore*, deutsche Erstübersetzung der Ausgabe Mailand 1602 von B. Garski, Hildesheim, G. Olms, 2003, p. 288, nota 24.

² L'edizione 1604 (di cui mi servirò) è disponibile in formato digitale (esemplari di Cremona, Roma Nazionale, Roma Alessandrina, Library of Congress); della *princeps* del 1602 esiste un'edizione anastatica (Bologna, Forni, 1983) digitalizzata in Google Books: https://books.google.it/books?id=yVWolm5EnvwC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false. Una digitalizzazione dell'ed. 1602 (priva però delle pagine paratestuali) è visibile su <https://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/librionline/Cost.%20Vol.%20W%2020#page/1/mode/2up>. Ho consultato l'edizione completa della *princeps* presso la Biblioteca Casanatense di Roma (segnatura: Mus227): i fascicoli sono di 6 carte di grande formato (30,5x21, 2 cm). La *princeps* porta sul frontespizio lo stemma di Filippo III di Spagna; l'ed. 1604 la marca tipografica del Bordone col motto «CRESCIT OCCVLTO. VELASCVS» (su cui cfr. R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e*

rispettivamente (cercando di razionalizzare una struttura in realtà composita) alla descrizione di occasioni in cui il Negri si esibì, alla spiegazione dettagliata di passi e salti per lo più della gagliarda, e alla descrizione di balli e brandi (ossia di coreografie).³

La traduzione tedesca del 2003 è uno degli episodi della grande fortuna dei trattati del Negri, incominciata sin dal Seicento con una traduzione spagnola del 1630⁴; proseguita nel Settecento entro un curioso scambio epistolare tra Pietro e Alessandro Verri⁵; e culminata in anni recenti in una

letteratura a Milano agli inizi del Seicento, Roma, Bulzoni, 2007, p. 23). Ha collazionato le due edizioni ed elencato le varianti di stato P. JONES, *The editions of Cesare Negri's 'Le gratie d'Amore': choreographic revisions in printed copies*, «Studi musicali», XXI, 1992, pp. 21-33. Segnalo anche una proto-edizione digitale al sito <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/>. Due sono i fascicoli di paratesti: il fasc. *, di 4 cc., contenente frontespizio, componimenti in lode, ritratto del Negri «di età d'anni LXVI»; il fasc. †, di 2 cc., contenente la *Tavola delli Capitoli che si contengono in questo libro* e chiusa da una nota dello stampatore che segnala un errore di paginazione, rilegato talvolta dopo il fasc. * (cioè subito prima del testo del trattato), talvolta in fine del volume (nella *princeps* la *Tavola* precede il trattato).

³ Va notato che, mentre il frontespizio della *princeps* indica il libro semplicemente come «opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati», quello della seconda edizione arricchisce molto la descrizione: «opera vaghissima [...] nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, et di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore. Convenevoli a tutti i Cavalieri, et Dame, per ogni sorte di ballo, balletto et brando d'Italia, di Spagna et di Francia. Con figure bellissime in rame, et regole della musica, et intavolatura, quali si richieggono al suono, et al canto. Divisa in tre trattati». Anche Negri da semplice «Professore di ballare» diventa «Famoso, et eccellente Professore di Ballare».

⁴ *Arte para aprender a dançar*, ms. 14085 della Biblioteca Nacional de España, edito in *Papeles Barbieri. Arte para aprender a dançar escrito por Cesare Negri*, [a cura di Á. Manuel Olmos e M. Márquez García-Largo], Madrid, Discantus More Hispano, 2017. Non cita l'edizione, pressoché coeva al convegno milanese, il saggio di C. NOCILLI, '*Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanese' (Madrid 1630): traduzione e tradizione coreico-musicale nella Spagna del XVII secolo*, in *Cesare Negri. Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, a cura di A. Pontremoli e C. Gelmetti, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 85-103.

⁵ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal 1 gennaio 1776 al 31 marzo 1777*, a cura di A. Giulini e G. Seregni, Volume ottavo, Milano, Milesi e figli, 1934, pp. 98-103: lettere num. LXXVI del 18 maggio 1776 (Pietro segnala ad Alessandro l'opera del Negri e l'opuscolo di Schiafenati per cui cfr. *infra*, trascrivendone un brano); LXXIX del 25 maggio (risposta di Alessandro). La segnalazione si intreccia, curiosamente, con quella della lettura del «processo della Colonna Infame» (lett. LXXVIII del 22 maggio, di Pietro). Notevole, anche in chiave manzoniana, mi sembra il commento di Alessandro nella risposta: «Ho presa annotazione del libro di Cesare Negri, che mi pare molto interessante e fornirebbe delle anecdotes di costume ben più preziose che il solito racconto dei mali che con poca variazione, ma sempiterna costanza fanno agli uomini la guerra e la politica. Io mi delizio positivamente in tali opere che mi fanno penetrare intimamente nello spirito di que' tempi e mi fanno quasi vivere in essi. Croniche ingenue scritte senz'arte, libri di letteratura grottesca, descrizioni di feste, di nozze, di banchetti, contratti di matrimoni col dettaglio de' doni e del lusso de' tempi e simili opere mi danno idea degli uomini come erano, non come si fanno rappresentare nel teatro della storia. Nei libri classici si impara il

messe di studi, dalla tesi di dottorato di Yvonne Kendall (Stanford, 1985) con traduzione inglese e commento, sino al convegno internazionale, sollecitato dall'Associazione Danze Antiche e tenutosi a Milano nel 2018, i cui atti sono stati stampati nel 2020 a cura di Alessandro Pontremoli e Chiara Gelmetti. Proprio a Pontremoli, per l'ambito italiano, si devono gli studi più significativi sul Negri, già all'interno del suo fondamentale volume *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento* (Milano, Euresis Edizioni, 1999).⁶

Ebbene, in tanta messe di studi non è dato trovare nessun saggio specificamente dedicato ai rapporti di Negri con il mondo letterario milanese dell'ultimo scorcio del Cinquecento e di inizio Seicento. Anche nel volume di atti, il cui titolo pure mette l'accento sui rapporti tra Negri e «la cultura del suo tempo», è presente un solo componimento poetico, in funzione del tutto decorativa, come epigrafe, senza che ne sia neppure identificato l'autore.⁷ Sino, appunto, all'assurda espunzione del paratesto del libro dalla traduzione tedesca, con cui ho aperto queste pagine. L'unica minima eccezione è costituita dalle poche righe di una scheda di catalogo del ritratto del Negri eseguito da Giovan Mauro della Rovere detto Il Fiammenghino, inserita nel catalogo d'arte *Il ritratto in Lombardia* (2002) e scritta da Silvia A. Colombo.⁸

L'opera di Negri si presenta in parte come trattato normativo, in parte – ed è una parte cospicua – come descrizione *ex post* di alcune delle più significative manifestazioni festive della Milano tardocinquecentesca, cui il Negri prese parte in veste di organizzatore e ballerino. A dare la giusta im-

di fuori, in questi lì di dentro. I personaggi vanno sui trampoli nelle storie universali, io voglio vedere i miei simili in terra e nel fango, allora li conosco meglio». Pietro Verri dedicò poi un ampio stralcio al Negri e in particolare alle feste ed entrate da lui descritte nella *Storia di Milano*, II, Milano, Marelli, 1798, pp. 335-339, riportandone anche un'incisione.

⁶ Sul Negri cfr. anzitutto la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* scritta da K. TUCKER MCGINNIS, LXXVII, 2013, che raduna l'ampia bibliografia sino a quell'anno. Più recenti riferimenti bibliografici sono reperibili negli atti del convegno del 2018: *Cesare Negri. Un maestro di danza*, citato. Imprescindibile per un quadro generale il volume collettivo *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, a cura di J. Nevile, Bloomington, Indiana University Press, 2008, che contiene anche un saggio su Negri della medesima McGinnis. Di seguito citerò soltanto gli studi strettamente necessari al mio discorso.

⁷ Premessa di C. GELMETTI, in *Cesare Negri. Un maestro di danza* cit., p. 7.

⁸ *Il ritratto in Lombardia. Da Moroni a Ceruti (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile - 14 luglio 2002)*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Ginevra-Milano, Skira, 2002, num. 48 p. 131. Il ritratto del Fiammenghino è quello a bulino poi inciso da Leone Pallavicino e inserito a c.*4v del trattato. Scrive Colombo: «Da ultimo va rilevato il contatto del Negri con l'Accademia degli Inquieti, come attesta la presenza delle rime del Borgogni e di altri membri dello stesso cenacolo in apertura del volume». Cfr. *infra*.

portanza storico-documentaria e culturale a questa parte è stato soprattutto Pontremoli, che è riuscito efficacemente a ricostruire le effimere ma sontuose realizzazioni 'multimediali' visibili in occasioni come entrate di sovrani, matrimoni nobiliari, celebrazioni pubbliche di varia natura in cui la danza e lo spettacolo in genere ebbero ruolo centrale: tanto che l'originario titolo del convegno era *Danza e potere nel tardo Rinascimento*.⁹

Venendo alle tracce di letteratura, dirò subito che esse sono di due ordini. Le prime tracce sono nel paratesto. Le altre sono reperibili nelle descrizioni delle occasioni appena nominate, che comprendevano testi letterari, recitati o cantati, o si affiancavano a rappresentazioni di testi teatrali o di drammi per musica, o ancora, quand'anche prive di testi, poggiavano su canovacci, allestimenti, caratterizzazioni di personaggi, iconografie e allegorie di carattere schiettamente letterario, specialmente mitologico. Alcuni di essi sono noti, altri no o non ancora.

Una considerazione attenta di queste tracce può aiutare a comprendere quale fosse il ruolo della letteratura entro quelle occasioni festive, come la letteratura e specialmente la poesia si adattasse a quelle stesse occasioni sul piano metrico, stilistico, tematico, e soprattutto quale fosse il ruolo dei letterati e dei poeti entro le comunità culturali che andavano a crearsi in quelle occasioni, e che spesso travalicavano tali occasioni costituendo realtà stabili, territoriali e sovraterritoriali.

Prima di addentrarmi nell'analisi ricorderò di passaggio alcuni dati utili a dare la misura di quanto la danza e le occasioni festive contino per la letteratura dei decenni a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, e poi a inquadrare il libro del Negri, e quelle tracce di letteratura, nel contesto specifico della trattatistica coreutica.

Per il primo aspetto, ricorderò solo che a uno dei più noti *ballarini* e teorici della danza, Fabrizio Caroso di Sermoneta, dedica un sonetto Torquato Tasso;¹⁰ che alla danza, in termini strettamente tecnici e con descrizioni da par suo, dedica molte ottave dell'*Adone* Giovan Battista Marino, tanto da essere citato come fonte entro l'importante trattato di danza di Carlo Blasis, del 1830, che regala a Marino uno dei rarissimi tasselli della sua for-

⁹ Come ricordato in *Cesare Negri. Un maestro di danza* cit., p. 10.

¹⁰ Il sonetto tassiano, *Come ogni Rio l'honor col corso rende*, fu pubblicato nell'edizione Venezia, Muschio, 1600 del trattato *Il ballarino*, uscito, in quella riedizione accresciuta e mutata, col titolo *Nobiltà di dame*. Lo si legga a c. †††2r (cfr. anche *infra*).

tuna ottocentesca¹¹; e ancora, che un recente volume di Alessandro Metlica ha messo in luce l'importanza che manifestazioni effimere e festive di corte come quelle descritte dal Negri hanno avuto entro la biografia e la carriera del Marino stesso (e anche di altri autori, per esempio Gabriello Chiabrera), fino a rappresentare fonti dirette di testi occasionali della *Lira* e di brani dell'*Adone*.¹²

Per il secondo aspetto, basta dare un veloce sguardo all'altro celeberrimo trattato di danza del Cinquecento, ovvero *Il ballarino* di Fabrizio Caroso di Sermoneta, datato in prima edizione 1581 e pubblicato a Venezia (Francesco Ziletti). Il trattato di Caroso contiene molta più poesia di quello di Negri, ma, per dir così, inseritavi in modo da risultare meno interessante. Nel *Ballarino*, infatti, sono presenti due trattati, entrambi strettamente tecnici. Il primo non contiene alcun testo poetico e prima elenca, poi descrive le regole di passi, riverenze, puntate, salti, capriole, ecc., cominciando dalla descrizione dei «diversi modi che si usano sì nel cavarsi la beretta, come nel tenerla in mano dopo cavata» (c. 3r) e finendo con un capitolo di «Avertimenti alle donne» (c. 16v). Il secondo, invece, inaugura la struttura che, in modo meno sistematico, sarà ripresa nel terzo trattato del Negri: descrive balletti, ossia coreografie precise, ciascuna analizzata nel suo svolgimento quadro per quadro (ossia tecnicamente «tempo»), preceduta da un'incisione figurativa e seguita da una partitura musicale che comprende sia il «soprano» (ossia, diremmo oggi, la melodia), sia l'intavolatura di liuto appropriata. Ciascuno dei balletti porta un titolo (*Alba novella*, *Alta Regina*, *Ardente sole*, ecc.) ed è dedicato a una nobildonna, il cui nome viene registrato per esteso, completo di titoli, sia nel testo sia nella tavola di indice. Ciascuno dei balletti è preceduto da uno o più componimenti poetici in lode della dedicataria, senza diversa indicazione d'autore. Manca però nel *Ballarino* qualsiasi descrizione di occasioni specifiche: benché destinati a persone identificate, i balletti sono descritti in astratto, senza alcun riferimento a momenti storici in cui siano stati effettivamente eseguiti; e nessuno di essi entra a far parte di occasioni festive più complesse che comprendano anche momenti di teatro, canto, poesia. Il paratesto pure è meno interessante: a due componimenti del Caroso

¹¹ C. BLASIS, *The code of Terpsichore. The art of dancing: comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times*, Translated under the author's immediate inspection by R. Barton, London, Edward Bull, 1830, pp. 12-17 (anche nell'ed. London, Delaporte, 1847, pp. 16-28). Le ottave dell'*Adone* dedicate alla danza sono nel canto VII, 73-75, e poi più ampiamente nel canto XX, 62-105.

¹² A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020.

stesso (cc. A3v-A4r) per la dedicataria generale del volume, Bianca Cappello de' Medici, Granduchessa di Toscana, seguono cinque sonetti in lode dell'autore di poeti non esplicitamente collegati a istituzioni culturali o ad *entourage* precisi (Quintilio Romoli, Marco Sofronio, Francesco Guglia, due di Vincenzo Mucci: cc. B1v-B3v), alcuni riproposti nell'edizione del 1600 con titolo *Nobiltà di dame*, ove viene pubblicato quello tassiano già citato.¹³

Le occasioni festive

Riporto qui l'elenco cronologico delle occasioni festive riferite in maggior dettaglio¹⁴ dal Negri, che alla descrizione affianca un'insostituibile e preziosissima catalogazione dei nomi di chi a quelle manifestazioni prese parte: non solo i potenti destinatari e spettatori privilegiati della festa, ma anche musicisti, cantanti, ballerini, dame e cavalieri, spesso protagonisti in più categorie (com'è noto, i nobili, anche i più in vista, danzavano, cantavano e suonavano spesso in prima persona,¹⁵ prendendo lezioni dallo stesso Negri).

¹³ Benché datata, la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* di A. ASCARELLI (XX, 1977) ben illustra le differenze tra le due edizioni: la seconda notevolmente accresciuta specialmente nella parte degli *Avertimenti delle Creanze necessarie a cavalieri e dame, nel ballo e fuori*. Un'edizione con traduzione inglese e introduzione è uscita nel 1986: F. CAROSO, *Nobiltà di dame: a treatise on courtly dance, together with the choreography and music of 49 dances*, translated from the printing of 1600, edited, and with an introduction by J. Sutton; the music transcribed and edited by F. M. Walker, Oxford, Oxford University Press, poi ritradata dalla stessa Sutton per Dover (New York, 1995).

¹⁴ «In maggior dettaglio», cioè cui è dedicato un capitolo particolare, perché l'elenco di tutte le occasioni, alcune descritte anche con particolari (come l'entrata con le galee di don Giovanni d'Austria a Genova il 26 luglio 1571, pp. 7-8), sarebbe più ampio: cfr. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare* cit., pp. 117-130. Le occasioni principali sono state esaminate da G. Y. KENDALL, *Theatre, dance and music in late Cinquecento Milan*, «Early Music», XXXII, 2004, pp. 74-95; una trascrizione non integrale tra i documenti dell'ampio volume di D. DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano: 1598-1649*, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 371-373, che trascrive anche le intavolature. Ci si augura che a queste occasioni milanesi si dedichino progetti digitali come Art-Es (<https://www.artes-exhibition.digital/it/mostra/>), che segnalano per la correttezza filologica con cui ricostruisce in modo efficace con strumenti multimediali alcune occasioni festive fiorentine, viennesi, spagnole, portoghesi.

¹⁵ Si cfr. quanto scrive G.B. GIRALDI CINZIO, *L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe* [1554], a cura di W. Moretti, Modena, Mucchi, 1989, p. 35: «Ma questo esercizio del danzare a' tempi nostri è venuto quasi cosa da plebeo. Però, ancora che il nostro Giovane l'abbia molto bene appreso e vi si senta valere, non vi si dee dare egli né sempre né in ogni luogo, né con ogni persona, ma solamente nelle feste che si fanno a' signori, e specialmente in quella del suo medesimo principe».

1) MASCHERATA IN ONORE DI DON GIOVANNI D'AUSTRIA [Trattato I, cap. III, pp. 9-11]

DATA: 26 giugno 1574

LUOGO: Milano, corso di Porta Romana [con partenza dal palazzo di Tomaso Marino]; destinatari spettatori collocati nel palazzo della contessa Delia [Spinola] Anguissola [prima palazzo di Agosto Vicino]

DESTINATARI: Don Giovanni d'Austria; Alessandro Farnese Principe di Parma [figlio del duca Ottavio, futuro Duca e condottiero]; Marchese d'Aiamonte [Antonio de Guzmán, governatore di Milano]; Ottavio Gonzaga [figlio di Ferrante I Gonzaga signore di Guastalla, aveva preso parte insieme a Don Giovanni d'Austria alla battaglia di Lepanto diventandone poi consigliere personale]

FIGURE, BALLI, MUSICA E TESTI:

- 23 figure allegoriche, descritte una a una, il cui passaggio è via via intervallato da un musico vestito da pastore che suona uno strumento sempre diverso;
- brando a 8 ballato da ballerini vestiti «pomposamente all'antica» come quattro re e quattro regine;
- quattro nani che servivano le regine come fanti inscenano una mattaccinata;
- quattro «uomini selvatici» che servivano i re come cavalli inscenano un abbattimento con bastoni e scudi;
- carro trionfale tirato da 8 schiavi vestiti di rosso; sul carro Venere con le tre grazie, con una lira da gamba e tre voci che cantano «madrigali, et altre cose che significavano i tre Principi che erano presenti»;
- Bernardo Rainoldo¹⁶ vestito da Zanni, che recita un «terzetto» al passaggio di ognuna delle 23 figure allegoriche, per spiegarne il nome.

2) NOZZE DI MADDALENA BORGIA E IÑIGO VELASCO [Trattato III, pp. 226-228]

DATA: [13 ottobre 1594]

LUOGO: cortile di Palazzo Ducale

DESTINATARI: Maddalena Borgia, «contessa d'Arò»; Iñigo Fernández de Velasco, suo sposo, nono conte di Haro, figlio del Contestabile di Castiglia e Governatore di Milano Juan Fernández de Velasco

FIGURE, BALLI, MUSICA E TESTI:

¹⁶ Come diremo in fine, Bernardo Rainoldo (Rainoldi), *Compà Slurigliagn*, figura nei *Rabisch: G.P. LOMAZZO E I FACCHINI DELLA VAL DI BLENIO, Rabisch*, testo critico e commento di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993, pp. XLVIII-LV (ove si cita anche il Negri tra le fonti) e p. 365 per la scheda riepilogativa.

- Balletto *Il pastor leggiadro*, fatto da quattro pastori in occasione della recita della
- «Commedia, et intermedii» di Fetonte, «recitata d'ordine del li Illustri Signori della Communità di Milano» [il balletto si collocò presumibilmente nel terzo intermedio in cui si citano «quattro villani danzanti»];
- 4 musici con le viole da braccio vestiti da pastori;
- 4 pastori [ballerini, ciascuno con la sua dama];
- canto a solo dell'Aurora [che entra su un carro trainato da due leoni].¹⁷

3) ENTRATA IN MILANO DELLA SERENISSIMA REGINA DI SPAGNA [Margherita d'Austria: trattato I, cap. IV, pp. 12-14]¹⁸

DATA: 30 novembre 1598 – 3 febbraio 1599

LUOGO: Milano, corso di Porta Romana – Palazzo Ducale¹⁹ – palazzo di Alessandro Vistarino – Porta Ticinese

DESTINATARI (principali): Margherita d'Austria regina consorte di Spagna [che il 15 novembre aveva sposato per procura a Ferrara Filippo III, succeduto al padre Filippo II morto il 13 settembre 1598]; Maria Anna di Baviera [madre di Margherita]; Alberto Arciduca d'Austria, [nipote di Filippo II, che il 31 luglio 1598 aveva rinunciato al cardinalato per sposare la cugina Infanta Isabella, figlia di Filippo II e sorella di Filippo III: il matrimonio per procura si era svolto nella stessa data a Ferrara, e sarebbe stato confermato a Valencia il 18 aprile 1599]; Pietro Aldobrandini, cardinal nepote e Legato del papa; Juan Fernández de Velasco, Contestabile di Castiglia e Governatore di Milano

FIGURE, BALLI, MUSICA E TESTI:

- corteo e ingresso della regina da corso di Porta Romana in Palazzo Ducale [30 novembre];
- balli, mattaccini e abbattimenti del Negri con 8 allievi [8 dicembre];
- balli, combattimenti e mattaccini del Negri con 8 allievi [9 dicembre, palazzo Vistarino, alla presenza dei Marchesi Francesco e Luigi d'Aiamonte, il primo ambasciatore del re di Spagna];

¹⁷ Integro le informazioni del Negri con quanto emerge da PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare* cit., pp. 200-201. Del *Precipitio di Fetonte* sopravvive solo il canovaccio. Tra gli organizzatori vi fu Schiafenati, su cui ampiamente *infra*.

¹⁸ Per il viaggio di Margherita verso le nozze e il passaggio a Milano cfr. J. RAINER, *Il matrimonio austro-spagnolo del 1598-99*, «Quaderni Giuliani di Storia», XXVIII, 2007, pp. 387-406; per le feste milanesi DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano* cit., soprattutto pp. 29-50, meno attendibile del già citato volume di Pontremoli, quasi coevo.

¹⁹ È dubbio se una parte delle celebrazioni si sia svolta nell'appena costruito «salone Margherita», a ciò destinato: cfr. DAOLMI, *Le origini dell'opera* cit., p. 45.

– partenza della regina da Porta Ticinese [3 febbraio 1599].

4) ENTRATA IN MILANO DELLA SERENISSIMA INFANTE E DEL SERENISSIMO ARCIDUCA ALBERTO D'AUSTRIA [prima menzione: trattato I, cap. IV, pp. 14-16]

DATA: 5 luglio; 16 luglio; 18 luglio 1599

LUOGO: Porta Ticinese – teatro di Palazzo Ducale [«salone Margherita»]

DESTINATARI: Isabella, Infanta di Spagna; Alberto d'Austria; cardinale Diatrastano [Franz Seraph von Dietrichstein, Legato pontificio]; Juan Fernández de Velasco, Contestabile di Castiglia e Governatore di Milano

FIGURE, BALLI, MUSICA E TESTI:

- festa con quadriglie guidate da «cinque dame principali» [18 luglio]:
 - prima quadriglia: arpa; liuto; ballo di quattro «figliuolini vestiti a livrea»;
 - terza quadriglia: cinque violoni che suonavano il ballo;
 - Pietro Antonio [Pietra],²⁰ musico del Duca di Parma, suona la tiorba e canta «alcuni leggiadretti versi in lode delle due Altezze Serenissime»;
 - quinta quadriglia: tre dame «in abito armate e vestite all'antica, a modo di tre gran guerriere» e sei paggi; quattro dei paggi inscenano un combattimento; uno degli altri due recita «alcuni leggiadri versi in lode delle due Altezze»;
- quattro quadriglie di cavalieri, con musicisti:
 - prima quadriglia: sei cavalieri «vestiti pomposamente all'ungaresca»; quattro musicisti «con quattro alpi» [arpe?];²¹ sei paggi di cui

²⁰ Pietro Antonio Pietra fu celebre soprano «eunuco», attivo sin dagli anni '80-'90 del Cinquecento. Collaborò con Orazio Vecchi, che lo cita nella dedicatoria della *Selva di varia recreatione* (Venezia, Angelo Gardano, 1590), ed è indicato come musico della cappella di Massimiliano I di Baviera negli anni '90 (i suoi pagamenti sono registrati in A. SANDBERGER, *Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, III, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895, *passim*). Nel 1598 fu attivo come soprano a Verona (A. SPAGNOLO, *Le scuole Accolitali di Grammatica e di Musica in Verona*, «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura scienze lettere arti e commercio di Verona», LXXX, 1904-1905, pp. 97-330: 182). Il *Nuovo Vogel* registra una canzonetta (*Dolorosa partita*) a lui dedicata da Vincenzo Neriti nel *Terzo libro di canzonette a quattro voci*, Venezia, Gardano, 1599 (E. VOGEL-A. EINSTEIN-F. LESURE-C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, II, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, p. 1248). Non lo identifica DAOLMI, *Le origini dell'opera* cit.

²¹ Del pari incerto sullo strumento cui qui Negri si riferisce è DAOLMI, *Le origini dell'opera* cit., p. 372 nota 13 (e cfr. la tabella a p. 394). NEGRI scrive due volte «alpi» nelle due diverse occorrenze dell'occasione: non si tratta perciò di un errore di stampa; scrive inoltre «alpa» («entrò un alpa e un leuto sonando») a p. 14, come si trova anche in B. CORIO, *L'istoria*

quattro davanti a due a due, e gli altri due che circondano Amore «il qual recitò alcuni versi in lode delle dette Altezze»; altri sei cavalieri con le torce accese; ballo dei cavalieri;

- seconda quadriglia: 12 cavalieri con 4 violoni e 3 liuti: entrata con ballo;
- terza quadriglia: 8 cavalieri con un concerto di quattro violoni da braccio; ballo;
- quarta quadriglia: 12 cavalieri con 4 flauti, 1 tiorba, 1 liuto; ballo.

4bis) ENTRATA IN MILANO DELLA SERENISSIMA INFANTE E DEL SERENISSIMO ARCIDUCA ALBERTO D'AUSTRIA [seconda menzione: trattato III, pp. 270-276]

DATA: 18 luglio 1599

LUOGO: teatro di Palazzo Ducale [«salone Margherita»]

DESTINATARI: Isabella, Infanta di Spagna; Alberto d'Austria; cardinale Diatrastano [Franz Seraph von Dietrichstein, Legato pontificio]; Juan Fernández de Velasco, Contestabile di Castiglia e Governatore di Milano

FIGURE, BALLI, MUSICA E TESTI:

- canzone di Gherardo Borgogni l'Errante Academico Inquieto di Milano *Nov'archi, nove pompe e novi fregi*;
- «ballo nuovo dell'autore» (da identificarsi con la terza quadriglia di dame descritta al punto 4)
 - musica: sonata e intavolatura di liuto *Austria felice*;
 - quarta parte del suddetto ballo: l'«eccellente musico» [Pietro Antonio Pietra] canta versi in onore delle due Altezze;
- «ballo nuovo dell'autore detto di sopra» (da identificarsi con la prima quadriglia di cavalieri descritta al punto 3):
 - «sei cavalieri milanesi vestiti all'ongaresca»; quattro musici «con quattro alpi» [arpe?]; sei paggi di cui quattro davanti a due a due, e gli altri due che circondano Amore «il qual recitò alcuni versi in lode delle dette Altezze»; altri sei cavalieri con le torce accese; ballo dei cavalieri [descrizione corrispondente a quella del punto 4]

4ter) ENTRATA IN MILANO DELLA SERENISSIMA INFANTE E DEL SERENISSIMO ARCIDUCA ALBERTO D'AUSTRIA [terza menzione: trattato III, pp. 285-296]

di Milano volgarmente scritta, Venezia, Giovan Maria Bonelli, 1554, c. 266v. *Alpa* compare anche, con l'inequivocabile attributo «doppia», nel testo di Cherubino Ferrari citato *infra* (*La solennissima processione*: cfr. nota 44 e il libro di KENDRICK ivi citato, che la trascrive, a p. 385). I vocabolari coevi e recenti non soccorrono.

DATA: 21 luglio 1599

LUOGO: teatro di Palazzo Ducale [«salone Margherita»]

DESTINATARI: Isabella, Infanta di Spagna; Alberto d'Austria; cardinale Diatrastano [Franz Seraph von Dietrichstein, Legato pontificio]; Juan Fernández de Velasco, Contestabile di Castiglia e Governatore di Milano

FIGURE, BALLI, MUSICA E TESTI:

- rappresentazione della tragicommedia *L'Arminia* con intermedii;
 - primo intermedio: lamento di Orfeo cui risponde Eco;
 - finale: la Felicità scende in una nuvola «con molti musici»; madrigale in onore dei due sposi;
- alla fine della rappresentazione, *Brando a 8* di quattro pastori e quattro ninfe, accompagnato da altri musici vestiti da dei, che rispondono ai musici scesi dalla nuvola.²²

Nell'elenco che segue, collegato al precedente attraverso i numeri assegnati a ciascuna occasione, riassumo le indicazioni dei testi letterari esplicitamente menzionati dal Negri, sottolineando quelli riportati per esteso.

- 1) «madrigali, et altre cose che significavano i tre Precipi che erano presenti»; Bernardo Rainoldo vestito da Zanni, che recita un «terzetto» al passaggio di ognuna delle 23 figure allegoriche, per spiegarne il nome.
- 2) commedia *Il precipitio di Fetonte* e intermedii; componimento poetico cantato a solo dall'Aurora;
- 4, 4bis, 4ter) canzone di Gherardo Borgogni *Nov'archi, nove pompe e novi fregi*; «Leggiadretti versi» in onore di Alberto e Isabella, cantati da Pietro Antonio Pietra, musico, al suono della tiorba; «alcuni leggiadri versi in lode delle due Altezze» recitati da un paggio; «versi in lode delle dette Altezze» recitati da Amore; rappresentazione della tragicommedia *L'Arminia* con intermedii; nel primo, *Favola d'Orfeo*, lamento d'Orfeo con risposte di Eco.

Partirò dall'ultimo testo riportato per intero da Negri: è un'eco, consueta tecnica della drammaturgia, specialmente musicale, che consiste nella ripetizione delle ultime sillabe di un gruppo di versi in modo che fungano da risposta, spesso antitetica, a quanto detto o chiesto nei versi stessi.²³ Il brano faceva parte del primo intermedio (*Favola d'Orfeo*) dell'*Arminia*, «egloga»,

²² Negri precisa che il brando era stato ideato per Margherita d'Austria, ma rappresentato poi in questa occasione (p. 290).

²³ Cfr. G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 95-102. Nel caso presente, la risposta in eco eccede la misura del verso (endecasillabi sciolti; quasi tutte interrogative dirette costruite su due versi ciascuna).

cioè favola pastorale, di Giovan Battista Visconte «Dottore del Collegio di Milano», rappresentata nell'occasione e pubblicata nel medesimo 1599 per i tipi milanesi di Pandolfo Malatesta a istanza di Pietro Martire Locarni. Questa citazione ci permette anche di capire qualcosa della stampa milanese. Negri, infatti, alle pp. 285-290 del terzo trattato non fa che riportare integralmente e con lo stesso titolo, trasformando i tempi verbali da futuro a passato e aggiustando qua e là, il contenuto di un opuscolo stampato per accompagnare l'occasione stessa: si tratta della *Breve narratione del soggetto de gli intermedi del Signor Camillo Schiafenati, Quali havrannosi a rappresentar nella Pastorale del Sig. Gio. Battista Visconte Alla presenza della Serenissima Infante Donna Isabella, e del Sereniss. Arciduca Alberto d'Austria* (Milano, Francesco Paganello, [1599]).²⁴ Negri, cioè, recupera il 'materiale di scena', compresa la citazione dell'eco, che era riportata interamente anche nell'opuscolo.²⁵ La rappresentazione e gli intermedi sono stati studiati da Alessandro D'Ancona,²⁶ da Monica Tizzoni²⁷ e da Pontremoli; quest'ultimo non solo ripercorre il testo, ma avanza – sulla scorta dei documenti già pubblicati da D'Ancona – qualche dubbio sulla precedenza del testo di Schiafenati e qualche giusta osservazione sulla data effettiva della rappresentazione, fissandola definitivamente al 21 luglio 1599.²⁸ La Tizzoni, invece, aveva compiuto un

²⁴ Ne vedo, grazie alla generosità di Luca Ceriotti, l'esemplare segnato H2624 della Trivulziana, in cui la *Breve narratione* è legata con l'*Arminia*. Sull'affiancamento dei due libri e sui problemi di precedenza tra Negri e Schiafenati cfr. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare* cit., pp. 212-213. Da notare che nel frontespizio dell'*Arminia*, ove la pastorale si dice «rappresentata a spese della Città da giovani nobili d'essa», viene lasciata in bianco l'indicazione del giorno preciso («a ____ di Luglio 1599»). Per la data, che fu il 21 luglio, cfr. *infra*.

²⁵ In fine, a c. A5r, col titolo *Echo, che risponde a i lamenti d'Orfeo*. La presenza del testo (l'unico riportato) non è annunciata nella descrizione del primo intermedio (c. A1v): «E prima d'ogni altra cosa, si vederà Orfeo comparir in scena, il qual dolcemente cantando e suonando trarrà a seguitarlo fiere, alberi, e sassi, et uccelli. Hora col canto suo querelandosi egli della perdita moglie, sentirà a' suoi lamenti una dilettevole risponidenza d'Echo». Nella trascrizione del Negri, il testo è invece inserito press'a poco a suo luogo, interrompendo la descrizione (p. 286).

²⁶ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, II, Torino, Loescher, 1891, pp. 572-574, nelle note: a dirigere la rappresentazione fu chiamato l'architetto del Duca di Mantova, Anton Maria Viani (Vianino).

²⁷ M. TIZZONI, *L'istanza tragicomica tra diletto di corte e moralità: la rappresentazione della "Arminia" di Giovan Battista Visconti*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 219-264.

²⁸ PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare* cit., pp. 211-221 (per la data cfr. nota 181 a p. 211, che corregge le asserzioni di Tizzoni). La data era facilmente ricavabile dai documenti pubblicati da D'Ancona. Quanto alla precedenza del testo di Schiafenati rispetto al testo di Negri, a mio parere non sussistono dubbi. Pontremoli, infatti, si basa su due documenti pubblicati

lavoro di scavo nelle Ordinazioni del Consiglio Generale di Milano per ricostruire le tappe organizzative (e le spese) della rappresentazione dell'*Arminia*. Tutti questi studi offrono una esemplare lezione di metodo: la sovrapposizione tra la *plaque* e il testo del Negri spinge infatti a cercare, specie nei fondi milanesi, ulteriori pubblicazioni effimere e documenti, amministrativi ed epistolari, per completare il quadro delle occasioni descritte da Negri, nonché ulteriori testimonianze delle sodalità tra i diversi protagonisti.

Schiafenati e Visconte, per esempio, si conobbero a Fermo, dove Schiafenati insegnava legge e Visconti era studente: lo si ricava dalla pubblicazione di un'orazione dello Schiafenati tenuta nel Collegio di Fermo,²⁹ nel cui paratesto figura un sonetto del Visconte «scolar milanese a Fermo» in lode del maestro, giocato sull'invidia tra il Ticino e Fermo a contendersi i pregi dello Schiafenati, che aveva prima insegnato a Pavia.³⁰ Anche Visconte divenne poi Dottore del Collegio Ambrosiano ed entrò nell'orbita borromaica, nonché nell'Accademia degli Inquieti, dei cui diari le fonti lo indicano addirittura come redattore.³¹ Come già ha segnalato Roberta Ferro, Giovan Battista

da D'Ancona in cui si scrive al Duca di Mantova che la pubblicazione degli intermedii non gli verrà per il momento inviata, perché essi sono stati stampati «stroppiatamente e per assai lontani dal vero, onde di nuovo e conforme al vero si ristampano» (D'ANCONA, luogo citato, documenti VIII e X). Di una ristampa però non v'è traccia, e non c'è ragione di sospettare che l'opuscolo oggi disponibile stampato dal Paganello sia la seconda edizione. Resta il fatto che quanto relazionato dallo Schiafenati (e di conseguenza dal Negri) può non corrispondere a quanto effettivamente rappresentato il 21 luglio 1599. Più tortuosamente concorda DAOLMI, *Le origini dell'opera* cit., pp. 47-48 alla nota 66.

²⁹ *Camilli Schiafenati ex dominis Vilanterii, iureconsulti ex Collegio Mediolani Equitis et Comitatus et in Firmano Gymnasio primi legum interpretis Oratio habita in eodem Gymnasio in ipso profitendi principio. Anno M.D.LXXXIX*, Mediolani, Secunda Editione apud Iacobum Picaeam et Gratiadeum Feriolum socios, MDXC. Gli Schiafenati possedevano il feudo di Villanterio, nel Pavese orientale.

³⁰ Gli studi a Fermo di Visconte erano ricordati da F. ARGELATI (*Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*, II, 1, Milano, Aedibus Palatinis, 1745, coll. 1616-1619: 1616) ma non dagli studi successivi, qui menzionati nelle note precedenti, che mai riflettono sul rapporto tra Visconte e Schiafenati. A tal proposito segnalo che l'Argelati dedica una voce anche a Schiafenati (*ivi*, coll. 1303-1304), ricordando che morì nel 1627 – presumibilmente anziano se già nel 1577 era stato iscritto al Collegio dei Giureconsulti – dopo aver insegnato legge a Pavia, a Fermo appunto, e dopo essere stato Governatore di Ancona. Nel paratesto della prima opera di Schiafenati (due orazioni latine pubblicate nel 1579 a Pavia per Girolamo Bartoli) figura un sonetto di Annibale Guasco, che gli indirizza alcune lettere (A. GUASCO, *Lettere*, Milano, Ponzio e Piccaglia, 1601, pp. 230-232) proprio nel momento del trasferimento da Pavia (dove studiava il figlio Francesco Guasco) a Fermo. Argelati non ricorda né la *Breve narratione* né l'orazione citata alla nota precedente.

³¹ Argelati cita Visconte come autore dei manoscritti (non ad oggi ritrovati) *Capitoli dell'Accademia degli Inquieti, e descrizione delle Sessioni tenute in esso*, all'epoca conservati nella biblioteca dei Marchesi Visconti (*Bibliotheca* cit., col. 1619). Secondo P. MORIGIA, Giovan

Visconte è destinatario anche di un componimento di Tommaso Stigliani, che lodando lui e altri Milanesi ringraziò per il suo soggiorno nella città ambrosiana del 1600-1601.³²

Quanto a ulteriori pubblicazioni d'occasione, è il caso per esempio della canzone epitalamica *Nel maritaggio del sig. Inico Velasco con la Sig. Donna Maddalena Borgia*, contenuta nella seconda parte di un opuscolo di poesie encomiastiche (per Velasco padre) stampato sempre per il Paganello nel 1594 da Giovan Filippo Gherardini e collegata all'occasione descritta dal Negri nella sezione sopra indicata col numero 2.³³ L'opuscolo segue di qualche anno un'altra *plaqueette* con componimenti del Gherardini dedicata, a proposito di 'arti sorelle', ai due quadri *Flora* e *Vertumno* di Giuseppe Arcim-

Battista Visconte «Dottor Collegiato» partecipò all'Accademia sin dalla fondazione: *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*, Milano, Nella Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595, p. 181. È inoltre autore di un'orazione di cui riporto integralmente il frontespizio perché rinvia ancora a un'occasione festiva in cui fu anche rappresentata una tragicommedia: *De B[eato] Carolo Borromaeo S. R. E. cardinali, et archiepiscopo Mediolanensi, oratio habita ab Ioanne Baptista Vicecomite Rethorico Mediolani, in atrio Gymnasii Braidensis Societatis Iesu magna nobilissimorum Civium audente frequentia, quo die illi publice affixis carminibus, et Epicherematis, atque exhibitata Tragicocomedia Rethorici Beatitatem gratulati sunt. Quarto Kalend. Septembris 1602*, Mediolani, apud Impressores Archiepiscopales, 1602. Si tratta del giorno in cui Carlo Borromeo assunse il titolo di Beato, pur non essendovi stata una ufficiale beatificazione. Ricordo infine la sua presenza nei *Rabisch (Compà Moscont)*: LOMAZZO, *Rabisch* cit., I, 19, pp. 38-40, e II, 15, pp. 113-114, per cui cfr. anche *infra*.

³² T. STIGLIANI, *Rime distinte in otto libri*, Venezia, Ciotti, 1605, libro VIII, *Soggetti famigliari*, p. 394 [erroneamente numerata 344]: *Signor, che su 'l Tesin, novo Arione*: cfr. R. FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo Erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Milano, FrancoAngeli, CXXXI, 2011, pp. 97-125: 112. Il sonetto pare essere un augurio per la nascita di un figlio di Visconte, cui Stigliani augura di calcare le orme poetiche del padre, il che porta a identificarlo con buona sicurezza con il Visconte dell'*Arminia*. Si noti infatti che Roberta Ferro nel citato saggio *Antichi e moderni*, p. 103 nota 22, distingue il nostro Visconti «più anziano» (1574-1633) da un omonimo, autore di idillii, compagno di studi di Girolamo Preti (1582-1626) e addottoratosi nel 1608 (*Raccolta di varii componimenti fatta da Gio. Battista Fossati nel dottorato del mol'Ill.re Sig.r Gio. Battista Visconti allievo del Collegio Borromeo lo Immutabile Acade.co Affidato all'Ill.mo Sig.r conte Carlo Borromeo*, Milano, Paganello, 1608). Lo stesso Argelati era in difficoltà a distinguere: cfr. i due omonimi catalogati alle coll. 1615-1616 nel vol. citato.

³³ *In lode dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signor Don Giovan Fernando di Velasco, Contestabile di Castiglia etc. Governatore dello Stato di Milano per la Maestà Cattolica, et suo Capitano Generale in Italia. Et in proposito del maritaggio dell'Illustrissimo Signore il Signor Don Inico suo figliuolo, con l'Illustrissima Signora la Signora Donna Maddalena Borgia. Versi, di Filippo Gherardini*, In Milano, per Francesco Paganello, MDXCIII. Cfr. la scheda di M. VOLPI in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*»: *poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Cardano, 2002, pp. 194-195, dove non è ricordato alcun collegamento con la descrizione del Negri.

boldi dipinti per Rodolfo II d'Asburgo.³⁴ Cito questo opuscolo del 1591, che ha ricevuto attenzione ma non un'edizione che meriterebbe, perché si tratta in realtà di una raccolta collettiva, ove compaiono anche componimenti di Gregorio Comanini e di Gherardo Borgogni.³⁵

Proprio al Borgogni, Accademico Inquieto col nome di Errante, è riservato dal Negri l'altro posto d'onore nel terzo trattato: in occasione della seconda menzione delle celebrazioni riservate a Isabella e Alberto, infatti, viene riportata la sua canzone *Nov'archi, nove pompe e novi fregi* in lode delle due Altezze (p. 270, sopra punto 4bis). Si noti, però, che la situazione è ben diversa da quella offerta dal testo di Schiafenati con l'eco. Quest'ultima, infatti, fu certamente parte dell'occasione descritta dal Negri, che, sulla scorta dell'opuscolo di scena, la riporta presumibilmente come momento tra i più notevoli della rappresentazione. La canzone del Borgogni, invece, è anteposta alle descrizioni dei balli in sezione a sé stante, e non è collegabile con certezza a un momento dell'occasione descritta: Negri non ci aiuta in proposito. Quando l'entrata avvenne, le nozze erano già state celebrate da qualche mese, a Valencia, dove Isabella e Alberto si erano sposati il 18 aprile. Quella era però la prima occasione milanese, e la canzone di Borgogni fu composta proprio per le celebrazioni di luglio e inserita nell'ampio apparato festivo, come dichiara lo stesso Borgogni nella *Fonte del diporto*, ove riporta per intero la canzone,³⁶ e come sembrerebbero suggerire la settima e ottava strofa:

³⁴ *All'Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti a sua Sacra Cesarea Maestà da Giuseppe Arcimboldo. Milanese*, In Milano, Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1591. La dedicatoria è firmata dallo stesso Gherardini ed è leggibile, insieme all'elenco di autori e incipit, nel saggio di G. BERRA, *Allegoria e mitologia nella pittura dell'Arcimboldi: la «Flora» e il «Vertunno» nei versi di un libretto sconosciuto di rime*, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XLI, 1988, pp. 11-39.

³⁵ Dopo il convegno cui queste pagine fanno riferimento, il gruppo di lavoro *Arti sorelle* ha dedicato la sua attenzione alla raccolta di Gherardini per Arcimboldo, che è ora schedata nel sito www.artisorelle.it grazie al tirocinio e alla tesi della dottoressa Martina Mariotto dell'Università Cattolica di Milano. Il madrigale di Borgogni (*Sparita era da noi*) fu pubblicato l'anno dopo anche nella sua unica raccolta d'autore: *Nuova scielta di Rime del Signor Gherardo Borgogni*, Bergamo, Comino Ventura, 1592, p. 140. Cfr. L. SACCHINI, *Da Alba a Milano. La «Nuova scielta di rime» (1592) di Gherardo Borgogni*, «Studi Secenteschi», LXIV, 2023, pp. 37-66: 55.

³⁶ «Piaciavi d'udir questo epitalamio [...] da me fatto nel passaggio che le loro serenissime altezze fecero a Milano»: in G. PARABOSCO-G. BORGOGNI, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 619; la canzone alle pp. 619-622. Come si evince dall'apparato critico (p. 710), la canzone venne inserita solo nella seconda edizione della *Fonte del diporto* (Venezia, Ciotti, 1602, pp. 223-225; la prima era precedente all'occasione milanese: Bergamo, Comino Ventura, 1598). La pubblicazione d'autore e quella del Negri sono dunque pressoché coeve, benché la dedicatoria di Borgogni sia datata 25 maggio 1601 (p. 383 dell'ed. Pirovano);

Già in ricco e bel teatro, e in ampia scena,
 appar d'illustri Ninfe ornata schiera,
 ch'indi letizia vera
 apporta con gli accenti, e con serena
 fronte di gioia piena
 spiega d'alta e gran sposa i regi onori,
 fra l'ombre assise di ben vaghi allori.
 Del chiaro Lambro su le sponde amene
 s'ergono i pregi suoi, ch'omai son tali
 ch'al ciel spiegano l'ali
 scorti dal canto d'immortal Camene,
 di Cigni, e di Sirene. [...]

Due sono i momenti più probabili, se si considera che la canzone è inserita nelle pagine in cui l'occasione si menziona per la seconda volta: che sia stata intonata e cantata da Pietro Antonio Pietra, musicista del duca di Parma, al suono del liuto o della tiorba; o che sia stata recitata da «Amore» prima del ballo dei sei cavalieri «vestiti all'ongaresca». La canzone è stampata, nel trattato del Negri, prima del ballo cui segue il canto del Pietra; ma, per dire il vero, essa (ben 70 versi in 10 strofe ABbAaCC, più congedo di 4 versi XxYY) non sembra molto adattarsi ai «leggiadretti versi» intonati, ben più invece alla semplice recitazione; il testo non è però in persona di Amore.³⁷ Resta una terza possibilità, ossia che il Negri la riporti in quel luogo ma che la canzone sia stata recitata da un paggio dopo la quinta quadriglia delle dame, menzionata solo al principio del I trattato (cfr. sopra punto 4: «leggiadri versi in lode delle due Altezze»). Di certo, in ogni caso, è possibile ipotizzare una diretta partecipazione del Borgogni alle complesse celebrazioni milanesi di quel luglio, nonché una stretta vicinanza al Negri.

Il paratesto

Altre tracce interessanti dei rapporti che Negri intrattenne con il mondo

la dedica di Negri a Filippo III è datata 1 agosto 1602. Non mi pare sia stato notato che nella canzone riportata dal Negri manca un verso (il 10), che non manca invece nella *princeps* d'autore (appunto la *Fonte del diporto* 1602).

³⁷ L'unica studiosa che abbia prestato attenzione ai testi, Monica Tizzoni nel saggio citato (p. 236), scrive – senza riflettere su lunghezza e forma metrica – che «potrebbe essere il componimento poetico cantato dal musicista Pietr'Antonio». Non identifica il musicista, per cui cfr. nota 20.

letterario milanese provengono dal paratesto, che si affianca ai testi nominati nei tre trattati a formare un nucleo compatto che inserisce senza dubbio l'opera del Negri nell'orbita dell'Accademia degli Inquieti, fondata da Muzio II Sforza marchese di Caravaggio nel 1594.³⁸ Nel paratesto gli Inquieti prendono posizione nella loro veste ufficiale, con relativo nome accademico, rendendo visibile una collaborazione forse già avviata quando l'Accademia non era ancora stata istituita, dato che alcune delle occasioni descritte dal Negri precedono la data di fondazione; e di Giovan Battista Visconte si è già detto nelle pagine precedenti.

Ecco la lista di coloro che firmano le poesie del paratesto,³⁹ diviso in due parti:

[In lode del dedicatario e della consorte]

- Cherubino Ferrari, l'Etereo Academico Inquieto di Milano
 - *L'arme, gli scettri, le corone e gl'ostrì*, sonetto in lode di Filippo III, dedicatario dell'opera
 - *Margherita voi fior' e perla sete*, madrigale in lode di Margherita d'Austria, regina consorte di Spagna

In lode dell'Opera, e delle Dame in essa celebrate [intitolazione di Negri]

- Cherubino Ferrari, l'Etereo Academico Inquieto di Milano
 - Chi di saper desia*, madrigale
- Gherardo Borgogni, l'Errante Academico Inquieto di Milano
 - O Cavallier amante*, madrigale
- Sig. Tassano, Academico Inquieto di Milano
 - Di costumati balli*, madrigale
- Sig. Niguarda
 - Cesare al suon de musicali accenti*, sonetto
 - L'arte che di Natura*, madrigale

Degno di nota, anche per le qualità poetiche, è specialmente il Padre Maestro Cherubino Ferrari, Carmelitano, «pieno di virtuosi lumi, e di grande letteratura» secondo il Picinelli, che lo definisce «nelle Scuole profondo

³⁸ Le informazioni più aggiornate sugli Inquieti, prima di quelle che compaiono in questo stesso volume (si vedano specialmente i saggi di Ferro, Rossini e Sacchini), si leggono in M. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti, Accademico Inquieto nella Milano tra Cinquecento e Seicento*, «Aevum», XCII, 2018, pp. 577-602.

³⁹ Tutti i testi sono presenti nel *database Arti sorelle* (www.artisorelle.it), dove è parimenti in corso la schedatura, a cura della dott.ssa Laura Macor, della raccolta d'autore di Ferrari (C. FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimoi soggetti*, Milano, Marco Tullio Paganello, 1614, su cui cfr. qui *infra*).

teologo, ne i tempj eminente predicatore, nell'Accademie spiritoso poeta». ⁴⁰ Ferrari fu nientemeno che teologo del Duca Vincenzo I Gonzaga; e alle manifestazioni spettacolari mantovane partecipò con assiduità, come si ricava dalle sue lettere al Duca (Gian Andrea [Lupati] Ferrari, eccellente soprano e liutista, fu tra l'altro suo nipote). ⁴¹ Nel quinto libro dei madrigali di Claudio Monteverdi, usciti nel 1605, Ferrari compare da solo nel paratesto: nel fascicolo del *Canto* col madrigale *Mentre col cor il canto* (dedicato al Gonzaga, ma con lodi di Monteverdi); in quello del *Basso continuo* subito dopo l'importante avviso al lettore in cui Monteverdi, richiamando esplicitamente Artusi, sostiene la «seconda prattica», col madrigale (notevole) *Chi l'armonia del Ciel brama d'udire*. ⁴² Un suo sonetto (*Mentre del pio Giesù scrivi la morte*) compare anche nei *Sacri affetti* di Luca Pastrovicchi, stampati a Milano nel 1605, col quale una corrispondenza poetica compariva già nelle *Rime* del 1604. ⁴³ Ma soprattutto è emblematica del suo legame con Milano in quegli anni la relazione (e l'invenzione stessa) della *Solennissima processione della Madonna di S. Giovanni in Conca di Milano*, avvenuta il 27 giugno del 1604 e stampata da Giacomo Maria Meda, ad istanza di Filippo Lomazzo, nello stesso anno, già studiata a fondo da Robert Kendrick e più di recente da Roberta Carpani in un articolo del 2018, ove vengono sottolineati gli stretti rapporti

⁴⁰ F. PICINELLI, *Ateneo de' letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670, p. 145. Un'ampia voce nella *Bibliotheca Carmelitana*, Orléans, M. Couret de Villeneuve et Joannes Rouzeau-Montaut, 1752, I, coll. 322-324. Su Ferrari si veda il saggio di Francesco Rossini in questo stesso volume, con numerosi riferimenti bibliografici ulteriori.

⁴¹ Alcune lettere sono catalogate nell'archivio Herla della Fondazione Umberto Artioli, Mantova Capitale Europea dello Spettacolo (http://www.capitalEspettacolo.it/ita/ris_gen.asp?TP=g) e recuperate nelle Banche dati Gonzaga (<http://bancheditigonzaga.centropalazzote.it/portale/index.php?id=2&L=0>). KENDRICK (cfr. nota 44) segnala lettere di Cherubino a Federigo Borromeo, Biblioteca Ambrosiana, G. 221, 222, 231 e 234 *inf*.

⁴² Cito dall'*editio princeps*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605, Canto: c. D1v; *Basso continuo* [...] quale necessariamente anderà sonato per bisogno de li ultimi sei madrigali, et per li altri a beneplacito: c. F12r. Nel Canto Ferrari è indicato come «Carmelita Theologo Predicatore, et Academico»; nel Basso continuo come «dell'Academia degli Inquieti di Milano detto l'Etereo». I due madrigali, e in generale il rapporto con Monteverdi, sono analizzati da Rossini nel suo saggio presente in questo stesso volume.

⁴³ I *Sacri affetti* furono pubblicati a Milano, per Giovan Battista Alzato, nel 1605 e dedicati al cardinale Scipione Borghese Caffarelli, nipote del neo-eletto Paolo V. Il sonetto di Ferrari «Carmelita Theologo, e Predicatore presso il Serenissimo Signor Duca di Mantova l'Etereo Academico Inquieto» è a p. 3. Nelle *Rime* dell'anno precedente (Milano, erede del quon. Pacifico Pontio, e Gio. Battista Piccaglia, 1604) la corrispondenza è a p. 42 (al Ferrari «l'Etereo Inquieto»: *Da l'alto stuol che su l'Etere chiostri*) e p. 43 (risposta del Ferrari: *Spiegherò i vanni su gli Etere chiostri*).

con Muzio II Sforza di Caravaggio.⁴⁴ Ferrari aveva anche un ruolo di primo piano nel *Nono libro di lettere dedicatorie di diversi* di Comino Ventura, che gli è dedicato e ove le dedicatorie permettono di tracciare altri legami col mondo artistico e specialmente musicale, collocandoli sin dal 1589.⁴⁵ Sarà anche autore dell'*Allegrezza di Milano* per l'arrivo del nuovo Governatore don Pedro di Toledo (Milano, Malatesta, 1616): in quella circostanza Ferrari pronuncia un'orazione, ma l'occasione è parimenti a metà tra l'encomio e la festa. Soprattutto, però, emblematica dei suoi rapporti con mecenati, musicisti e pittori è la sua raccolta d'autore, del 1614, ove egli ristampò i due componimenti encomiastici per i sovrani spagnoli e il madrigale per l'opera di Negri.⁴⁶ La sua partecipazione al paratesto dell'opera di Negri permette perciò di confermare già negli ultimi anni del '500 il suo impegno nelle occasioni festive milanesi, e soprattutto di renderla più concreta attraverso la verifica di un rapporto stretto (è il poeta che contribuisce con più componimenti) con il principale maestro di ballo e coreografo del tempo. Va anche precisato che il nome di Cherubino non compariva negli elenchi dell'accademia degli Inquieti, dal Morigia al Maylender,⁴⁷ limitati però ai primissimi anni di vita dell'Accademia: il paratesto del Negri è, sembra, una delle prime conferme esplicite della sua affiliazione, se non la prima, seguita dai sonetti pubblicati da Pastrovicchi e dai madrigali in lode di Monteverdi.

Anche per il «Sig. Niguarda» emergono elementi di qualche interesse.

⁴⁴ R.L. KENDRICK, *The sounds of Milan 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2022, pp. 107-108 per Cherubino e pp. 150-152 specificamente sulla processione; R. CARPANI, *L'esperienza della festa come oggetto di storia in età moderna. Alcune questioni introduttive e una processione milanese del 1604*, in *Religione, cerimoniale e società nelle terre milanesi dell'età moderna. Atti dei convegni di studi. Milano 2013-2015*, a cura di D. Zardin, F. Pagani e C. A. Pisoni, Germignaga, La Compagnia de' Bindoni-Magazzeno Storico Verbanese, 2018, pp. 171-187.

⁴⁵ *Il nono libro di lettere dedicatorie di diversi*, Bergamo, Comino Ventura, 1603. Si veda l'ottima scheda a cura di M. BIANCO in «Margini. Giornale della dedica e altro», VII, 2013, online sul sito https://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_7/wunderkammer/articolo1/lettere_dedicatorie9.html.

⁴⁶ Le già citate *Rime sopra diversi bellissimi soggetti*, Milano, Marco Tullio Paganello, 1614. I componimenti per i sovrani alle pp. 37-38; quello per le *Grazie d'Amore* è a p. [78: la paginazione e la fascicolazione del volume, nell'esemplare della Biblioteca Vaticana che vedo, sono inconsuete], ed è registrato con diverso «argomento»: *In lode del Theatro donato al Re di Spagna, e delle Dame in esso celebrate*. Nella raccolta sono pure ristampati i due citati madrigali per Monteverdi (p. 70) e il sonetto per Pastrovicchi (p. 65). L'edizione commentata dell'intera raccolta è in corso, in relazione alla schedatura per *Arti sorelle* citata alla nota 39.

⁴⁷ MORIGIA, *Nobiltà di Milano* cit., cap. XXXIII; M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Bologna, Cappelli, 1929, pp. 302-303.

Sono possibili due identificazioni. La prima, e più probabile, lo riconosce in Giovan Battista Niguarda, nobile di famiglia comasca, mecenate di musicisti, la cui casa viene definita un'Accademia da Filippo Lomazzo, che al Niguarda dedicò l'«inventione boscareccia» *Il zabaione musicale* di Adriano Banchieri, edito a Milano dagli eredi di Simone Tini e da Filippo Lomazzo stesso.⁴⁸ Proprio in casa del Niguarda Lomazzo colloca la prima esecuzione dello *Zabaione*, ancora una volta confermando il contesto 'multimediale' in cui si muovevano questi poeti.⁴⁹ Conviene riportare per intero la dedica al Niguarda firmata da Lomazzo e da Giovan Francesco Besozzo:

Illustre Signore e Patron mio osservandissimo,
 Poiché già è nota a tutta questa città la particolare affezione di Vostra Signoria Illustre verso i virtuosi, et in particolare a' periti della musica, onde l'Illustre sua Casa è di continovo aperta, come quella d'un altro Mecenate, a simili professori, non ci è parso defraudarla delle ingeniose composizioni del celebratissimo Banchieri, e perciò sì come quello che scritte in penna le mandò a donare alli mesi passati, avemo volsuto con il suo virtuosissimo et onoratissimo nome publicarle alla stampa, e se ben non professiamo questa nobilissima scienza, avemo nondimeno, a guisa di chi non sa pingere ma per natural inclinazione conosce l'eccellenza del pittore, molto ben compreso il grande artificio di questo eccellente compositore, e che perciò eran degne da dedicarsi queste sue fatiche a persona fra le altri [sic] eminente nella cognizione de sì nobil arte. Ne vegniamo adunque con questo nostro sincero desiderio e libera volontà avanti di Vostra Signoria Illustre che si degni aggradirle e proteggerle; con tutto che da sé stesse si protegghino per la fama di molte altre stampate e ristampate dell'auttore, possono nondimeno acquistare maggior ornamento nella Illustre Academia de Vostra Signoria Illustre, che così meritamente si può chiamar la sua Casa, nella quale la prima volta si canteranno. Nel rimanente terremo per favore particolare l'esser annoverati fra gli affezionatissimi servitori di quella, alla quale in questa sua florida e formosa età giovenile desideriamo per sempre da Nostro Signore ogni compimento de' suoi virtuosi et onesti desiderii.

Di Milano il 2 di marzo 1604.

Di Vostra Signoria Illustre
 obligatissimi servitori

⁴⁸ *Il Zabaione musicale inventione boscareccia, et primo libro di madrigali a cinque voci, di Adriano Banchieri. Novamente dato in luce. All'Ill.re Sig. Gio. Battista Niguarda*, Mediolani, Apud haer. Simonis Tini et Philippum Lomatium, MDCIII (ma la dedicatoria è del 1604). Dell'opera esiste un'edizione moderna con partitura (Firenze, Olschki, 1987, a cura di P. Mecarelli), che però non riporta la dedicatoria né notizie sul Niguarda.

⁴⁹ Cfr. KENDRICK, *The sounds of Milan* cit., p. 186 e note p. 488.

Gio. Francesco Besozzo, et
Filippo Lomazzo.

Niguarda fu dedicatario anche di altre composizioni musicali: Andrea Garavaglia ricorda a tal proposito la raccolta di Giulio Santo Pietro de' Negri, *Grazie ed affetti di musica moderna*, pubblicata dal Lomazzo nel 1613: nel paratesto v'è un madrigale di Cherubino Ferrari, mentre tra le canzonette una è dedicata all'Inquieto Benedetto Pieni, un'altra proprio al Niguarda: si tratta del madrigale *Voi dite di partire*, scritto da Pietro Petracci.⁵⁰

Meno probabile l'identificazione con il Padre Maestro Taddeo (Tadeo) Niguarda, agostiniano, menzionato tra i poeti e mecenati milanesi (con Ercole Marliani, Claudio Trivulzio e ancora il Pieni) nel XXV canto (ott. 65) dell'*Armidoro* di Giovanni Soranzo;⁵¹ egli, più significativamente, compare nella descrizione delle *Feste di Milano nel felicissimo nascimento del Serenissimo Principe di Spagna Don Filippo Dominico Vittorio* di Cesare Parona, ove si dice che fu autore, insieme ad Aquilino Coppini e Pompeo Barbariti «de gli Academici Inquieti», di Disfide e Risposte pronunciate nella *Quarta festa*.⁵²

⁵⁰ *Grazie ed affetti di musica moderna a una, due e tre voci*, Milano, Filippo Lomazzo, 1613: il madrigale di Ferrari a c. A1v (*Mentre Giulio tu canti*, che non fu incluso nella raccolta d'autore di Cherubino Ferrari sopra citata); la canzonetta *Filli mia, o Filli* dedicata al Pieni a p. 9; la canzonetta a due voci dedicata al Niguarda a p. 33. La si legge attribuita al Petracci nel *Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito*, parte quinta: *I vari, ovvero Madrigali amorosi*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1611, p. 139. Cfr. A. GARAVAGLIA, *Santo Pietro de' Negri, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, 2017. Per coerenza di tempi e di luoghi è possibile che sia Giovan Battista Niguarda il dedicatario della nona canzone di Giovan Domenico Rognoni Taegio, compositore di origine bergamasca (in val Taleggio) e organista in S. Marco a Milano, pubblicata nelle *Canzoni a 4 et 8 voci*, Milano, er. Tini e Lomazzo, 1605, p. 9: dedicando il volume a Prospero Lombardo, patrono di una celebre accademia, egli intitola poi le canzoni con i nomi delle famiglie lombarde più in vista, tra cui appunto «La Niguarda». Lo stesso fa il fratello Francesco Rognoni Taegio, *Canzoni francese per sonar con ogni sorte de instramenti*, Milano, eredi di Agostino Tradate, [1608], dedicando la raccolta a un altro mecenate di privata accademia, Matteo Marco Arese: KENDRICK, *The sounds of Milan* cit., p. 488. Cfr. D. STEFANI, *Rognoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, 2017 e, sulla prassi molto diffusa di intitolare le canzoni alle famiglie notabili, C. SARTORI, *Une pratique des musiciens lombards (1582–1639): l'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville*, in *La musique instrumentale de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1955, pp. 305-312.

⁵¹ G. SORANZO, *L'Armidoro*, Milano, Giovan Giacomo Como, 1611 [colophon: Milano, appresso Giacomo Ardizzoni e Giovan Battista de' Rossi, 1611], p. 269. Si limita a menzionare Niguarda, senz'altro aggiungere, R. ANTONIOLI, *Il mito di Armidoro: Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, I libri di Emil, 2017, p. 90. Il nome di battesimo e la qualifica di Agostiniano non sono nell'ottava, ma nella *Tavola seconda* in calce al poema (p. 472).

⁵² C. PARONA, *Feste di Milano* [...], Milano, Girolamo Bordone e Pietro Martire Locarni, 1607, p. 229. Il brano recita: «De' compositori delle Disfide, et Risposte, oltre l'Autore, sono stati

Di Giacomo Antonio Tassano ci dice Morigia che fu tra i partecipanti alla primissima adunanza degli Inquieti, il 10 giugno 1594.⁵³ Soprattutto, però, il Tassano, «Giacomign Tassagn dicch or Compà Tassogn», loda Giovan Paolo Lomazzo e ne è lodato nei *Rabisch*, come è ricordato da Silvia Colombo nel catalogo d'arte citato al principio di questo saggio, oltre che negli studi su Lomazzo, che purtroppo non vanno molto oltre la menzione delle fonti note. Due suoi sonetti sono nel paratesto dei *Rabisch*: *Quest' galant'hom, del qual as fa mintion; Un Apollineo spirito, e Parrasistico*; due suoi, *Ra bona Pasqua ot daga or nust Signò, Corri tug quantg, ò Coug de compagnia*, e uno a lui diretto, *Os pugn begn da ar Bignam co r' Pestavign*, nel testo.⁵⁴

Un altro elemento di qualche interesse sul Tassano: egli firma un sonetto del paratesto del *Trattato universale, descrizione et sito de tutta la terra sin qui conosciuta et disegnata in 62 tavole a stampa* di Urbano Monte, manoscritto ambrosiano A 260 inf. di recente studiato da Annalisa d'Ascenzo.⁵⁵ L'incipit del sonetto è *Monte qual hor dell'habitata sfera*; nel paratesto del Monte compaiono anche Bernardino Baldini e Cosmo Aldana, pure loro nei *Rabisch* insieme al sullodato Giovan Battista Visconte e a quel Bernardo Rainoldo che, vestito da Zanni, aveva accompagnato le 23 figure allegoriche nella *Mascherata in onore di Don Giovanni d'Austria* descritta dal Negri (cfr. elenco sopra, n. 1).⁵⁶

Anche questo trattato di cartografia ci riporta dunque ai prodromi degli Inquieti e soprattutto conferma l'apertura 'interdisciplinare' del gruppo di

Don Aquilino Coppini. } Pompeo Barbariti. } de gli Academici Inquieti. Il Padre Maestro Tadeo Niguarda, et altri Incogniti». La maiuscola ha indotto in errore, a mio parere, DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano* cit., p. 85, che lo cita (nell'indice, p. 609) come membro dell'Accademia degli Incogniti di Venezia, all'epoca ben lontana dall'esistere (fu fondata nel 1630); qui Parona intende semplicemente dire che gli altri autori di disfide e risposte sono ignoti.

⁵³ MORIGIA, *Nobiltà di Milano* cit., p. 182. Del Tassano occorre *in primis* precisare il nome, che è citato correttamente da MORIGIA, ma sbagliato da MAYLENDER (*op. cit.*, p. 302: Tussani) e, sulla sua scorta, da NAVA (*art. cit.*, p. 588). Già attestata nei libri contemporanei invece la grafia alternativa Tassone (nel catalogo *Manus*, nella descrizione del ms. ambrosiano citato *infra*) e Tassoni (nel volume di Isabella Andreini citato alla nota 58).

⁵⁴ LOMAZZO, *Rabisch* cit., p. 79; I, 21-22, pp. 42-43 (erroneamente identificato come Tommaso Tassano e non ricollegato a Giacom'Antonio trattato invece nella seconda parte); II, 14, pp. 111-112; II, 56, pp. 262-263 (diretto al Rainoldo); II, 57, p. 264. Nell'edizione del 1589 (Milano, Pacifico Pontio) i componimenti di e a Tassano sono alle pp. 27, 63, 130.

⁵⁵ A. D'ASCENZO, *Cultura geografica e cartografia in Italia alla fine del Cinquecento. Il Trattato universale di Urbano Monte*, Roma, Viella, 2012.

⁵⁶ Per Rainoldo cfr. note 16 e 54; per Baldini cfr. LOMAZZO, *Rabisch* cit., I, 7, pp. 19-20 con nota bio-bibliografica; II, 22, pp. 126-127; per Aldana l'ampia nota alle pp. 329-331 e *ad indicem*.

personaggi che stiamo studiando. Il cerchio si chiude se si nota che Leone Pallavicino, colui che incide il ritratto e le tavole del Negri, è anche l'incisore delle tavole geografiche su rame contenute nel *Trattato universale*, a confermare dunque un'ulteriore ragione per il Tassano di figurare nel paratesto.⁵⁷ Tre anni dopo il trattato del Negri, Borgogni, Ferrari e Tassano figureranno insieme ad Angelo Ingegneri e a Giovan Battista Marino nel paratesto delle *Rime* di Isabella Andreini, nell'edizione milanese (postuma) del 1605,⁵⁸ avvalorando ulteriormente la vocazione 'spettacolare' e 'multimediale' di questi poeti e degli Inquieti in particolare.

Chiudo ricordando che il madrigale pubblicato nel paratesto del Negri, sin qui sfuggito, va ascritto al *corpus* di Borgogni.⁵⁹ Non si tratta di un'aggiunta granché rilevante, ma degna di nota per l'*inventio* (il poeta non si rivolge al Negri, ma ai cavalieri desiderosi di danzare) e per alcune parole che vi compaiono, come *diporto*, che rinvia all'opera più conosciuta di Borgogni, e *maniere*; ma anche per la definizione della danza come arte di virtù destinata alle *nobil'alme* e legata all'amore:

O Cavallier'amante
 c'hai di danzar desio
 con la tua amata, ove il tuo cor s'unio;
 qui le maniere tante
 mira, dove s'addita
 virtù da te gradita
 di bel diporto, e degno,
 ov'ha fra nobil'alme Amor'il Regno.

L'analisi di queste tracce di letteratura permette anzitutto di dare una nuova luce all'opera del Negri, che giunge dunque alle stampe sotto l'egida degli Inquieti, accademia che di rimando e grazie anche agli altri saggi contenuti in questo volume riceve nuova luce, mostrando di aver avuto un ruolo

⁵⁷ D'ASCENZO, *Cultura geografica* cit., pp. 33-46; sulle incisioni dei trattati del Negri cfr. M. NORDERA, *Illustrazioni o partiture corporee? Le tavole di Giovanni Mauro della Rovere per Le gratie d'amore*, in Cesare Negri. *Un maestro di danza* cit., pp. 105-128.

⁵⁸ *Rime d'Isabella Andreini Comica Gelosa, Accademica Intenta detta l'Accesa*, Milano, Girolamo Bordone e Pietro Martire Locarni, 1605. I componimenti d'interesse sono schedati nel sito www.artisorelle.it. Per Borgogni cfr. il saggio di Sacchini in questo stesso volume.

⁵⁹ Il madrigale, a mia notizia (confortata dai controlli di Lorenzo Sacchini che ulteriormente ringrazio), non compare – per evidenti ragioni cronologiche – né nella raccolta d'autore di Borgogni, la *Nuova scielta* già citata del 1592, né nel resto del *corpus* stampato in raccolte collettive, né nella *Fonte del diporto*.

di primo piano non solo nell'ambito strettamente letterario, ma anche in quello pubblico e festivo; poi, di ribadire una volta di più l'utilità di studiare gli intrecci delle 'arti sorelle', non solo per verificare la loro interazione sul piano poetico, lessicale, concettuale, ma per ricostruire le comunità culturali che di quella sorellanza si facevano interpreti.

«Chi l'armonia del ciel brama d'udire».

Letteratura e musica nell'Accademia degli Inquieti di Milano*

FRANCESCO ROSSINI

L'Accademia degli Inquieti di Milano – fondata nel 1594 presso il salotto meneghino di Muzio Sforza Colonna, marchese di Caravaggio, e per questo nota anche come Accademia Sforzesca – rappresenta un esempio paradigmatico dell'attuale stato delle ricerche intorno alla cultura fiorita nel *Milanesado* a cavaliere fra Cinque e Seicento: ovverosia, un terreno sinora dissodato soprattutto da storici delle istituzioni, dell'arte, del teatro e della musica – i quali hanno contribuito a ridisegnare un contesto più articolato rispetto alla tradizionale *vulgata* costruita a partire dagli inveterati dualismi potere religioso / potere laico, presenza spagnola / patriziato locale – ma ancora poco battuto dagli studiosi di letteratura italiana.¹ Da quest'ultima prospettiva, pertanto, si

* Desidero esprimere il mio ringraziamento a Marco Corradini e Roberta Ferro per i loro consigli sempre fruttuosi, nonché al personale della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano per aver agevolato le ricerche sul fondo antico non catalogato. Nella trascrizione dai manoscritti e dalle stampe cinquecentesche e secentesche si sono adottati criteri improntati a un sobrio ammodernamento: distinzione *u/v*; sostituzione di *j* con *i*; resa conforme all'uso moderno di accenti e apostrofi; tacito scioglimento delle abbreviazioni (la nota tironiana è sciolta in *e* davanti a consonante, *ed* davanti a vocale *e*); eliminazione dell'*h* etimologica (e conseguente trasformazione secondo l'uso moderno dei digrammi *ch*, *ph*, *th*, *rh*); sostituzione del nesso latineggiante *ti* con *zi*; abbassamento delle maiuscole fuorché in nomi propri, personificazioni, antonomasie, titoli onorifici e di cortesia (ad esempio *Vostra Signoria*); adeguamento dell'interpunzione nei casi di discrepanza dalla modernità. Si è introdotto il carattere corsivo per i titoli delle opere letterarie menzionate nelle citazioni mentre non si è intervenuti sui titoli originali delle opere antiche chiamate in causa.

¹ Per una panoramica dei più aggiornati indirizzi di ricerca sul contesto storico-culturale del Ducato di Milano fra XVI e XVII secolo si vedano almeno: D. SELLA, *Sotto il dominio della Spagna*, in *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*, a cura di C. Capra e D. Sella, Torino, UTET, 1984, pp. 3-149 (*Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, XI); *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola (1554-1659)*, 2 voll., a cura di P. Pissavino e G. Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995 («Europa delle Corti», 63); G. SIGNOROTTO, *Lo Stato di Milano in età spagnola. Aggiornamenti e prospettive di ricerca*, in *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, Atti delle giornate

cercherà di procedere in queste pagine, privilegiando uno sguardo interdisciplinare volto a indagare gli stretti rapporti fra poesia e musica che poterono instaurarsi in seno a questo cenacolo ambrosiano d'*ancien régime*.²

Gli interessi degli Inquieti di Milano si collocarono, principalmente, all'incrocio fra letteratura e filosofia naturale – fecero parte dell'accolta patrizia, infatti, lo scienziato Bartolomeo Alessandri, il medico-poeta Ercole Cimilotti, nonché il profetico di manzoniana memoria Lodovico Settala³ – e questa vocazione, d'altra parte, viene ulteriormente confermata dal-

di studio (Università degli Studi di Milano, 18-20 novembre 1995), a cura di E. Brambilla e G. Muto, Milano, Unicopli, 1997 («Storia Lombarda», 1), pp. 11-27; C. MOZZARELLI, *Milano seconda Roma. Indagini sulla costruzione dell'identità cittadina nell'età di Filippo II*, in *Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*, Atti del congresso internazionale (Madrid, 20-30 aprile 1998), director J. Martínez Millán, II, *Economía, hacienda y sociedad*, coordinadores J. Bravo Lozano y S. Madrazo, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 531-553; G. SIGNOROTTO, *Aperture e pregiudizi nella storiografia italiana del XIX secolo. Interpretazioni della Lombardia spagnola*, «Archivio Storico Lombardo», CXXVI, 2001, pp. 513-560; ID., *Per la storia di Milano nell'età del cardinale Federico e di Daniele Crespi*, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, Catalogo della mostra (Busto Arsizio-Palazzo Cicogna, 29 aprile-25 giugno 2006), a cura di A. Spiriti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 19-27; *Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di F. Buzzi e R. Ferro, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2005 («Studia Borromaica», 19); C. MOZZARELLI, *Antico regime e modernità*, Roma, Bulzoni, 2008 («Europa delle Corti», 130), pp. 111-138; *El corazón de la monarquía. La Lombardia in età spagnola*, Atti della giornata di studio (Università di Pavia, 16 giugno 2008), a cura di G. Mazzocchi, Milano, Ibis Edizioni, 2011; M. LEZOWSKI, *L'Abrégé du monde. Une histoire sociale de la Bibliothèque Ambrosienne (v. 1590-v. 1660)*, Paris, Classiques Garnier, 2015 («Bibliothèque d'Histoire de la Renaissance», 9). Sullo specifico versante letterario si faccia riferimento al fondamentale «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1730)*, Catalogo della mostra (Pavia-Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Edizioni Cardano, 2002.

² In assenza di un'esauriva trattazione e nella generale penuria di notizie, sugli Inquieti si segnalano per ora, oltre alla bibliografia di seguito via via indicata, P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano, divisa in sei libri*, in Milano, nella stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595, pp. 181-182; J. JARKIUS, *Specimen historiae academiarum eruditae Italiae. Accedit index Academiarum Italiae omnium*, Lipsiae, prostat in Officina Gleditschiana, 1725, pp. 20-28; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, III, *Finti-Lydii Lapidis*, Bologna, Cappelli, 1929, pp. 301-302; S. ALBONICO, *Profilo delle Accademie letterarie milanesi del Cinquecento*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Catalogo della mostra (Lugano-Museo Cantonale d'Arte, 28 marzo-21 giugno 1998), a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 101-110: 109.

³ Qualche cenno intorno all'Alessandri in R. CANOSA, *La vita quotidiana a Milano in età spagnola*, Milano, Longanesi, 1996 («Il Cammeo», 317), p. 271; sulla figura di Cimilotti s'è appuntata l'attenzione di M. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti, accademico Inquieto nella Milano tra Cinquecento e Seicento*, «Aevum», XCII, 2018, 3, pp. 577-602; per il Settala soccorrono, con una maggior messe di informazioni, S. ROTA GHIBAUDI, *Ricerche su Ludovico Settala: biografia, bibliografia, iconografia e documenti*, Firenze, Sansoni, 1959; P.

la stessa insegna accademica, effigiante una ruota idraulica progettata dal cremonese Gianello Torresani, sopraffino ingegnere e mastro orologiaio di vaglia, accompagnata dal motto virgiliano «labor omnibus unus», anch'esso non privo di riferimenti alla filosofia naturale, dacché proveniente da un passo entomologico del IV libro delle *Georgiche* (v. 184) in cui è descritto il comportamento delle api, capaci di collaborare – ciascuna secondo le proprie funzioni – per un unico fine; nell'impresa, per analogia, paragonato al lavoro partecipativo e collegiale dei sodali accademici lombardi.⁴

E tuttavia, d'altra parte, se si provano a meglio ricostruire gli ancora incerti contorni delle attività promosse dall'adunanza Sforzesca, è dato constatare come, innegabilmente, quello musicale fosse un ulteriore rilevante polo d'attenzione degli Inquieti, tra le file dei quali non pochi furono i compositori, i

PISSAVINO, *Ludovico Settala: aristotelismo e ragione di stato*, «Studia Borromaeica», XIV, 2000, pp. 175-197; M. CRAIG, *Lodovico Settala's Aristotelian 'Problemata' Commentary and Late-Renaissance Hippocratic Medicine*, «Early Modern Medicine and Natural Philosophy. History, Philosophy and Theory of the Life Sciences», XIV, 2016, pp. 19-42; G.G. MELLERIO, *Settala, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, 2018, pp. 316-318.

⁴ VIRGILIO, *Georgiche*, introduzione di A. La Penna, traduzione di L. Canali, note di R. Scarcia, testo latino a fronte, Milano, BUR, 2007 («Classici Greci e Latini»), p. 318. L'impresa degli Inquieti fu approvata il 9 dicembre 1594: trattasi di una raffigurazione del cosiddetto «Artificio di Toledo», un'ingegnosa macchina idraulica progettata e portata a compimento fra 1565 e 1569, composta da due norie e da ventiquattro torri oscillanti che spostavano una grande quantità d'acqua dal fiume Tago fino all'Alcázar, coprendo una distanza di 300 metri su un dislivello di circa 90 metri. Nella sua *Fonte del diporto* (stampata nel 1598 e poi, ampliata, di nuovo nel 1602) l'Inquieto Errante Gherardo Borgogni descriveva l'impresa della propria accademia in questi termini: «È quell'instrumento da acqua, che da mastro Giannello cremonese fu già in Toledo fabricato per inaltar l'acqua dal fiume Tago alla città, il quale è composto di molti doccioni o vero canaletti, che mossi da un fiume col mezzo d'una ruota, l'uno dopo l'altro alzano l'acqua sopra 'l piano d'un monticello, il quale, essendo inaffiato dalla detta acqua, si rende oltremodo fiorito e verdeggiante», l'opera si legge ora nell'edizione G. PARABOSCO-G. BORGOGNI, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005 («I Novellieri Italiani», 32), la citazione da p. 507. Raggugliano sul Torresani: C. ZANETTI, *Juanelo Turriano, de Cremona a la Corte. Formación y red social de un ingenio del Renacimiento*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015 («Colección Juanelo Turriano de Historia de la Ingeniería»); *Janello Torriani: a Renaissance Genius*, Catalogo della mostra (Cremona, 10 settembre 2016-29 gennaio 2017), a cura di C. Zanetti, Cremona, Fantigrafica, 2016; C. ZANETTI, *Janello Torriani and the Spanish Empire. A Vitruvian Artisan at the Dawn of the Scientific Revolution*, Leiden-Boston, Brill, 2017 («Nuncius Series. Studies and Sources in the Material and Visual History of Science», 2); *Juanelo Turriano (Giannello Torresani): relojero, ingeniero, astrónomo. Fuentes y documentos biográficos*, a cura di R. Ramella e M. Viganò, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2022 («Colección Juanelo Turriano de Historia de la Ingeniería»); segnatamente per i suoi rapporti con gli Inquieti cfr. M. VIGANÒ, «Prontezza d'animo et ingegno». *Giannello Torresani, scienza e coscienza*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 186-197.

poeti per musica, gli strumentisti e i musicofili in genere. Un dato, questo, di non poco momento, dacché consentì al sodalizio del marchese di Caravaggio di proporsi come uno dei principali canali di sostegno e diffusione nel Ducato di Milano primo-secentesco delle opere di un compositore della caratura di Claudio Monteverdi⁵; in un frangente in cui, peraltro, non erano rare le resistenze nei confronti della nuova espressione musicale del cremonese, prime fra tutte quelle mosse dal monaco Giovanni Maria Artusi che, con il trattato sulle *Imperfezioni della moderna musica* stampato a Venezia in due parti fra 1600 e 1603, denunciava la cosiddetta “seconda pratica” monteverdiana quale biasimevole eversione dalla retta tradizione del comporre, poiché la parola, il testo poetico, potevano ora – ai suoi occhi – dettar legge alla musica e dunque, per così dire, smantellare il suo indiscusso e duraturo primato.⁶

A Milano l'incessante attività di promozione culturale svolta dal cardinal Federico, dunque, procedette di conserva a quella dei salotti patrocinati dal mecenatismo aristocratico, spesso peraltro (come si vedrà anche a proposito degli Inquieti) legati a doppio filo agli ambienti della curia ambrosiana. Anni di fervore intellettuale nei quali ai temi del dibattito teorico che riguardavano la musica si affiancavano discettazioni e iniziative intorno alle arti figurative, alla letteratura e ai loro multiformi rapporti.⁷ Si potrebbe dire, pertanto,

⁵ Per la biografia monteverdiana rimane imprescindibile la monografia di P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985 («Biblioteca di Cultura Musicale. Autori e Opere», 7); per orientarsi nella vastissima bibliografia soccorre il recente S. LEWIS-M.V. ACUÑA, *Claudio Monteverdi. A Research and Information Guide*, New York, Routledge, 2018 («Routledge Music Bibliographies. Composers»).

⁶ Il primo dei due volumi de *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica* impresso a Venezia da Giacomo Vincenti nel 1600 (la seconda parte fu stampata dal medesimo tipografo nel 1603) si legge ora in *L'ombre de Monteverdi: la querelle de la nouvelle musique (1600-1838). 'L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne' de Giovanni Artusi (1600)*, presentation generale X. Bisaro et P.H. Frangne, traduction et annotation X. Bisaro et G. Chiello, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008 («Aesthetica»); l'opera completa è disponibile in ristampa anastatica, con introduzione di G. Vecchi, Bologna, Forni Editore, 2000 («Bibliotheca Musica Bononiensis», 36). Sulla *querelle*: S.G. CUSICK, *Gendering Modern Music. Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy*, «Journal of the American Musicological Society», XLVI, 1993, 1, pp. 1-25; T. CARTER, *Cerberus Barks in Vain: Poetic Asides in the Artusi-Monteverdi Controversy*, «The Journal of Musicology», XXIX, 2012, 4, pp. 461-476; J. LEVENBERG, «Seconda Pratica» Temperaments, “Prima Pratica” Tempers. *The Artusi-Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna*, «Acta Musicologica», XCII, 2020, 1, pp. 21-41; P.H. FRANGNE, *Artusi/Monteverdi ou la querelle de la musique moderne (1600-1638)*, in *La Modernité en art*, directeurs d'ouvrage A. Rieber et B. Tochon-Danguy, Paris, Classiques Garnier, 2022 («Constitution de la Modernité», 33), pp. 67-85.

⁷ Utili al riguardo, sul versante letterario, R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2007 («Fonti e Studi», 6); sul crinale delle arti figurative P.M. JONES, *Federico Borromeo*

un assai fertile terreno per il dialogo tra le arti sorelle fra lo scorcio del secolo XVI e lo schiudersi del successivo. Quella ambrosiana fu sostanzialmente un'estetica che si caratterizzò per uno spiccato senso di moderazione, di *decorum* e moralità, e di cui uno dei principali interpreti fu senza dubbio il poligrafo Girolamo Borsieri – il quale, oltre che poeta, fu un raffinato intenditore di pittura, filologo, storico, scienziato, linguista, traduttore, esperto di musica, epigrafia e impresistica – entrato nell'*entourage* dell'arcivescovo di Milano «anche a ragione della loro sintonia culturale, basata sui gusti artistici e [...] sull'antiquaria»: non a caso di lui ha potuto scrivere Robert Kendrick che «fundamental for his aesthetics were moderate figures in literature and art, and his views may well represent those of Federigo».⁸

Grazie alle benemerite ricerche di Franco Pavan possiamo ormai apprezzare – a fianco della sua ben nota passione per le arti figurative – altresì la profonda conoscenza dell'ambiente musicale milanese del primo Seicento da parte del comasco. Anche su questo versante il pensiero estetico borsieriano era propenso ad apprezzare nelle composizioni strumentali e canore il lucido disegno intellettuale dell'artista e la limpida resa formale dell'opera.⁹ I suoi

and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, poi nella traduzione italiana di S. Galli e S. Colombo, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997 («Arti e Scritture», 9).

⁸ Le due citazioni, nell'ordine, da R. FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento* cit., pp. 97-125: 106; R.L. KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002, p. 104. Il comasco è tra le poche figure letterarie della Lombardia borromaica ad aver goduto, nel corso degli ultimi anni, di una buona attenzione bibliografica: E. PEROTTO, *Barocco "moderato". Girolamo Borsieri poeta e critico della letteratura*, «Studi Secenteschi», XXVII, 1986, pp. 219-248; S. PIAZZESI, *Girolamo Borsieri: un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito 'Il salterio affetti spirituali'*, Firenze, Firenze University Press, 2009 («Fonti Storiche e Letterarie», 24); P. VANOLI, *Il libro di lettere di Girolamo Borsieri. Arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015 («Collana del Dipartimento di Studi Storici, Università di Torino», 8). In particolare circa il rapporto con Federico Borromeo, oltre al citato saggio di Roberta Ferro, cfr. G. NICODEMI, *Otto lettere di Girolamo Borsieri al cardinal Federico Borromeo*, «Aevum», XV, 1941, 3, pp. 473-480; B. AGOSTI, *Federico Borromeo e Girolamo Borsieri: un capitolo lombardo di "fortuna dei primitivi"*, «Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como», CLXXIV, 1992, pp. 225-239; P. VANOLI, *Il conoscitore e il cardinale: Girolamo Borsieri e Federico Borromeo (con una nota sui ritratti giovanili)*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana, 1618-2018: confronti e prospettive*, a cura di A. Rocca, A. Rovetta e A. Squizzato, Milano, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, 2019 («Studia Borromaica», 32), pp. 411-419.

⁹ Proprio agli storici dell'arte, non per caso, si deve la moderna riscoperta della sua figura: L. CAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, Milano, Vita e Pensiero, 1966 («Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna», 7); ID., *Borsieri, Girolamo,*

gusti musicali – in buona sostanza – riflettevano quelli della società lombarda del tempo, che alle innovazioni di Monteverdi preferì le soluzioni misurate di un compositore come Gesualdo di Venosa – nipote per via materna di Carlo Borromeo, nonché ammirato e stimato dallo stesso Federico, con cui intrattenne una corrispondenza epistolare – «il quale non si compiace di affetti moderni – scriveva Borsieri a Ruggero Trofeo, maestro di cappella a Torino –, ma d'armonia conforme alle regole degli antichi», la quale «conserva la sua rettitudine naturale» e si presenta «facile e proporzionata a qualsivoglia cantore». ¹⁰ Come si apprende dai suoi commerci epistolari con le principali figure del panorama musicale del tempo, egli stesso amava presentarsi sia nelle vesti di poeta sia in quelle di compositore; ed è in questa seconda prospettiva che lo si coglie ritratto in un'emblematica missiva che inviò a Battista Guarini allora di stanza nella città dei papi. ¹¹ Quest'ultimo aveva proposto a Borsieri di mettere in musica una mezza dozzina di madrigali e il comasco, in una responsiva priva di datazione ma collocabile congetturabilmente, con buona probabilità, nei primi mesi del 1607, dopo aver declinato la generosa offerta e per ragioni di salute e perché riteneva di essersi ormai lasciato alle

in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, pp. 124-125; utile su questo versante, con un più mirato affondo sul rapporto arti figurative-letteratura, anche il recente R. FERRO, *Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629): i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, Adi Editore, 2018, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039. Il richiamo a testo si riferisce a F. PAVAN, «Un curioso ravvolgimento di precetti. La musica negli scritti di Girolamo Borsieri», in *Carlo Donato Cossioni nella Milano spagnola*, Atti del convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004), a cura di D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 377-422.

¹⁰ Como, Biblioteca Comunale, Ms. Sup. 3.2.43, c. 74. Sul rapporto intercorso tra Federico Borromeo e Carlo Gesualdo, principe di Venosa, riferisce C. PICCARDI, *Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come elezione*, «Rivista Italiana di Musicologia», IX, 1974, pp. 67-116; le lettere inviate dal compositore al cardinale sono registrate in *Card. Federico Borromeo arcivescovo di Milano: indice delle lettere a lui dirette conservate all'Ambrosiana*, a cura di C. Castiglioni, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1960 («Fontes Ambrosiani», 34), pp. 175-176, e parzialmente sono state pubblicate in appendice al volume A. VACCARO, *Carlo Gesualdo principe di Venosa: l'uomo e i tempi*, con una nota di R. Nigro, Venosa, Edizioni Osanna, 1982 («Federiciana», 7). Per un'aggiornata trattazione intorno al lucano cfr. *Carlo Gesualdo e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Gesualdo-Salerno, 16-18 novembre 2013), a cura di A. Granese e L. Sisto, Avellino, Il Terebinto, 2019 («Istituto Italiano di Studi Gesualdiani», 1); A. COGLIANO, *Carlo Gesualdo*, Roma, Neoclassica, 2022 («Nuove Impressioni. I Giganti», 4).

¹¹ Si è soffermato sui rapporti fra Borsieri e Guarini, nonché sulla fortuna degli scritti del secondo in seno agli Inquieti e sugli interessi drammaturgici del sodalizio U. MOTTA, *L'ombra del 'Pastor fido'. Guarini e gli autori milanesi dell'età barocca*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi (Padova, 5-6 dicembre 2003), a cura di B.M. Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008 («Manierismo e Barocco», 9), pp. 259-292.

spalle l'arte musicale, si esprimeva in questi termini: «Farò nondimeno che per me compongano il Trofeo e il Gabuzio, assicurandomi che quelle penne, come lontane dalle durezza del Monteverde, sapranno renderla sodisfatta».¹²

I riferimenti sono al già citato Ruggero Trofeo, organista del Duomo di Torino e maestro di cappella da camera dei Savoia, e a Giulio Cesare Gabussi, maestro di cappella del Duomo di Milano, entrambi ormai anziani a quell'altezza, additati dal mittente quali esempi di positiva resistenza alle nuove 'durezze' musicali di Claudio Monteverdi: il modo di comporre dei due amici, infatti, sembrava a Borsieri più adatto alla sensibilità del poeta del *Pastor fido* in confronto a quello di autori di ispirazione più progressista.¹³ Insomma, nello stretto *entourage* di Federico a Milano, esattamente come nel medesimo frangente uno fra i principali riferimenti letterari del porporato – Giovan Battista Strozzi il Giovane – si faceva propugnatore di una linea stilistica moderata e conservatrice, lontana dagli eccessi retorici della nuova produzione barocca segnata – per citare le parole dello stesso Strozzi – da uno stile «vago de troppo ornamenti»;¹⁴ allo stesso modo il comasco, uno fra i più eminenti consiglieri artistici dell'arcivescovo, si inseriva nella polemica musicale suscitata dall'Ar-

¹² Como, Biblioteca Comunale, Ms. Sup. 3.2.43, c. 73; per la datazione della lettera cfr. PAVAN, «*Un curioso ravvolgimento di precetti*» cit., p. 385.

¹³ Raggiungiamo sui due compositori e sui loro contatti con Borsieri: S. BALDI, *Ruggero Trofeo, un musico nato sotto Saturno?*, in *Subsidia Musicologica 2*, a cura di C. Santarelli, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019 («Le Chevalier Errant», 11), pp. 3-56; M. TOFFETTI, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, in *La musica polichorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*, a cura di A. Patalas e M. Toffetti, Venezia, Edizioni Fondazione Ugo e Olga Levi, 2012 («TRA.D.I.MUS. Studi e Monografie», 1), pp. 161-196; EAD., *Gabussi's Legacy. Intertextual Phenomena Involving the 'Liber Primus Motectorum' (Venice, 1586)*, in *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zieleński's 'Offertoria and Communiones' (1611)*, Atti del convegno (Varsavia, 12-15 ottobre 2011), a cura di T. Jeż, B. Przybyszewska-Jarmińska e M. Toffetti, Venezia, Edizioni Fondazione Ugo e Olga Levi, 2015 («TRA.D.I.MUS. Studi e Monografie», 2), pp. 207-234.

¹⁴ Per la figura di Giovan Battista Strozzi il Cieco (1551-1634) sia consentito il rimando alla monografia F. ROSSINI, «*Io per me sono un'ombra*». *Giovan Battista Strozzi il Giovane tra poesia e riflessione letteraria*, Pisa, ETS, 2022 («Res Litteraria», 21). Segnatamente circa i legami intercorsi tra il fiorentino e l'arcivescovo di Milano si veda R. FERRO, «*Se le lettere fussero alate come son le parole a detta d'Omero*». *Giovan Battista Strozzi il Giovane e la cultura letteraria di Federico Borromeo*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014), a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo e C. Viola, Verona, QuiEdit, 2016, pp. 373-394; poi, ampliato e sotto il nuovo titolo *Roma-Milano-Firenze: il sodalizio culturale fra Giovan Battista Strozzi il Giovane e Federico Borromeo*, nel suo *Carteggi del tardo Rinascimento. Lettere di Giovan Battista Strozzi il Giovane e Girolamo Preti*, Pisa, ETS, 2018 («Res Litteraria», 16), pp. 11-40 (alle pp. 41-158 l'edizione del commercio epistolare fra il Cieco e il porporato, di qui la citazione a testo, tratta da una missiva del 7 novembre 1611, p. 101).

tusi opponendosi alle innovazioni elaborate da Claudio Monteverdi alla corte di Mantova nei primissimi anni del Seicento e ribadendo, di contro, la fedeltà alle «regole degli antichi» e alla razionalità contrappuntistica della musica cinquecentesca – rappresentata ai massimi livelli dalla produzione di Pierluigi da Palestrina – con una conseguente presa di distanza dall'opera madrigalistica del cremonese e dalla nuova pratica musicale orientata a una restituzione di accentuata espressività degli “affetti” nel testo letterario.¹⁵

In questo contesto culturale milanese si inserì, allo schiudersi del secolo Decimosettimo, la decisiva attività degli Inquieti, i quali, sul terreno della poesia per musica, furono capaci di svolgere un'importante azione di collegamento fra gli ambienti musicali più all'avanguardia e quelli della curia ambrosiana, assumendo un non secondario ruolo nel riorientamento dei gusti federiciani e nel far recepire anche in terra lombarda le nuove tendenze presenti sulla scena artistica del tempo, prime su tutte quelle legate alla figura di Monteverdi di cui essi furono tra i primi amici e ammiratori. Dopotutto è stato ipotizzato che il compositore fosse stato financo affiliato all'accademia milanese, introdotto grazie a una raccomandazione del padre Baldassarre (speciale, cerusico e medico) che nella Cremona del Ducato visconteo era uomo di una certa fama in quanto fondatore del Collegio dei Chirurghi della propria città.¹⁶ Soltanto tre anni prima della trasferta di Claudio a Milano, Baldassarre aveva potuto instaurare relazioni con il mondo culturale meneghino e forse anche con gli stessi Inquieti – quasi a preparare il terreno per la venuta del primogenito – allorché era giunto nella capitale per sottoporre all'approvazione del Magistrato di Sanità gli statuti della nuova associazione medica cremonese da lui presieduta.¹⁷

¹⁵ Uno studio ad ampio raggio intorno ai rapporti tra Federico Borromeo e la musica, comprensivo di un carteggio di centoventisei lettere in un arco cronologico compreso tra il 1588 e il 1630 (con notizie su compositori di primo piano quali Monteverdi, Gesualdo, Giulio Caccini, Luzzasco Luzzaschi, Sigismondo d'India, Adriano Banchieri), accanto a una scelta di scritti federiciani sulla musica in gran parte inediti, è stato offerto da M. BIZZARRINI, *Federico Borromeo e la musica: scritti e carteggi*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2012 («Fonti e Studi», 16). Utili altresì i precedenti D. DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998 («Studi sulla Storia della Musica in Lombardia», 2); C.S. GETZ, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2005.

¹⁶ Cfr. M. TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004 («Quaderni dell'Archivio per la Storia della Musica in Lombardia», 2), p. 81.

¹⁷ Sulla figura di Baldassarre Monteverdi s'è fermato lo sguardo di E. SANTORO, *La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi. Note biografiche con documenti inediti*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1967 («Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona»); G.

Il primo approdo a Milano di Monteverdi avvenne nel 1589, con le speranze di ottenere un reddito stabile, dacché erano in quel momento scoperte le prestigiose posizioni di organista del Duomo e di maestro di cappella, dopo che Pietro Ponzio, che aveva per undici anni ricoperto questa seconda carica, aveva deciso di fare ritorno alla nativa Parma per dirigere le attività musicali in Santa Maria della Steccata.¹⁸ Le trattative non andarono come sperato, ma il viaggio non si svolse completamente invano: fu probabilmente nel corso di questa prima visita che Monteverdi strinse amicizia con due autorevoli letterati del sodalizio degli Inquieti: padre Cherubino Ferrari e il dotto Aquilino Coppini, professore di eloquenza latina dapprima alle Scuole Palatine e quindi presso lo Studio di Pavia, rispettivamente ribattezzatisi in accademia Etereo e Dissonante. Il primo era membro dell'ordine del Carmelo – a Milano fu presso il convento di San Giovanni in Conca –, predicatore, scienziato e poeta, celebre per essere stato scelto come teologo della corte gonzaghesca in Mantova.¹⁹ In due occasioni intervenne pubblicamente

PONTIROLI, *Della famiglia di Claudio Monteverdi. Parentele e relazioni*, «Bollettino Storico Cremonese», XXV, 1970-1971, pp. 45-68.

¹⁸ Per il Ponzio si rinvia ai due documentati tomi di R.E. MURRAY JR., *The Voice of the Composer. Theory and Practice in the Works of Pietro Ponzio*, PhD dissertation, University of North Texas, 1989, consultabili agli indirizzi <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331433/> (vol. I) e <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332450/> (vol. II); utile anche il più recente lemma di R. TIBALDI, *Ponzio, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, 2015, pp. 822-825.

¹⁹ Su Cherubino Ferrari e per un'esautiva rassegna della sua intensa produzione letteraria, sia sacra sia profana, cfr. F. PICCINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, in Milano, nella stampa di Francesco Vigone, 1670, p. 145; F. ARGELATI, *Bononiensis Bibliotheca scriptorum Mediolanensium, seu Acta et elogium virorum omnigena eruditione illustrium, qui in metropoli Insubriae oppidisque circumjacentibus orti sunt; additis literariis monumentis post eorumdem obitum relictis, aut ab aliis memoriae traditis. Praemittitur clarissimi viri Josephi Antonii Saxii Historia literario-typographica Mediolanensis ab anno 1465 ad annum 1500 nunc primum edita; una cum indicibus necessariis locupletissimis*, Mediolani, in aedibus Palatinis, 1745, pp. 600-601; C. VILLIERS DE SAINT-ÉTIENNE, *Bibliotheca Carmelitana, notis criticis et dissertationibus illustrata. Cura et labore unius è Carmelitis provinciae Turoniae collecta. Tomus primus*, Aurelianis, excudebant M. Couret de Villeneuve et Joannes Rouzeau Montaut, regis, serenissimi Aurelianensium ducis, regisque Aurelianensis Collegii Typographi et Bibliopolae, 1752, pp. 322-324. Circa la sua attività di teologo in casa Gonzaga, qualche rapido cenno in R. BOWERS, *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the Gonzaga Dukes of Mantua*, «Music and Letters», XC, 2009, 3, pp. 331-371, in particolare pp. 350-351; per i suoi contatti poetici milanesi con figure come Luca Pastrovicchi soccorrono le schede di M. VOLPI, *Rime del sig. Luca Pastrovicchi da S. Costanzo, l'Improviso accademico Affidato e Otioso con gli argomenti del signor Gherardo Borgogni, in Milano, per l'erede del quon. Pacifico Pontio e Gio. Battista Piscaglia, 1604* e R. FERRO, *Sacri affetti di Luca Pastrovicchi dottore nell'una et l'altra legge et cavaliere aurato, in Milano, per Gio. Battista Alzato, 1606*, entrambe in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., rispettivamente alle pp. 204-205 e 252-254.

per supportare l'amico Monteverdi. La prima coincide con la stampa del *Quinto libro de madrigali a cinque voci*, pietra miliare della cosiddetta "seconda pratica".²⁰ Nella prima edizione veneziana uscita nel 1605 dai torchi di Ricciardo Amadino figurano, infatti, due madrigali del Ferrari, collocati rispettivamente dopo la dedica a Vincenzo Gonzaga (il primo), preceduto dalla didascalia «Madrigale del padre Cherubino Ferrari carmelita teologo, predicatore e academico. All'istesso serenissimo suo signore», e il secondo – recante l'intestazione «Madrigale del padre Cherubino Ferrari, teologo, predicatore e dell'Academia degli Inquieti di Milano detto l'Etereo» – dopo il prefatorio avvertimento ai lettori.

Il madrigale proemiale *Mentre col cor il canto* (aBAccDEeFF) rappresenta una sorta di rafforzativo della dedica monteverdiana al serenissimo Vincenzo Gonzaga, formulato da parte di uno dei suoi più intimi uomini di fiducia come il teologo di corte: Ferrari, usando la propria influenza per un'intercessione a favore del musico, invitava il duca ad accogliere con benevolenza il volume quale un «don di riverenza», pegno di affetto e riconoscenza espressi al massimo grado, giacché, concludeva il carmelitano con un'enfatica metonimia, «più non può donar chi dona il core»:

Mentre col cor il canto
 Claudio vi dona, o vera idea de l'armi,
 norma de' duci e gran signor di Manto,
 siate al suo canto l'eco
 e risuonando seco 5
 amor, grazia e favore,
 gradite il don di riverenza effetto,
 vero pegno d'affetto,
 e d'affetto il maggiore,
 ché più non può donar chi dona il core.²¹ 10

Forse più rilevante il secondo testo (AaBbCCDEE) – *Chi l'armonia del ciel brama d'udire* – significativamente posto a seguito delle pagine in ap-

²⁰ Cfr. R.M. BEAUDOIN, *The "Seconda Pratica" of Claudio Monteverdi as Used in his 'Quinto Libro de' Madrigali a cinque voci' (1605)*, Ann Arbor, UMI, 1984.

²¹ C. MONTEVERDI, *Il quinto libro de' madrigali a cinque voci, col basso continuo per il clavicembalo, chitarrone od altro simile [sic] istromento fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito. Novamente composti et dati in luce*, Venetia, Ricciardo Amadino, 1605, pp. liminari non numerate; dalle pp. in appendice anche la citazione del successivo madrigale. Ora l'opera si legge nel vol. VI degli *Opera omnia* di Claudio Monteverdi: C. MONTEVERDI, *Madrigali a 5 voci. Libro quinto*, edizione critica di M. Caraci (con ristampa facsimilare della citata *princeps* Amadino), Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1984 («Instituta et Monumenta», 5).

pendice rivolte agli «*Studiosi lettori*» nelle quali a chiare lettere Monteverdi rigettava le rimostranze mossegli dall'Artusi. Egualmente anche i versi del teologo, infatti, rappresentano una decisa presa di posizione in favore dell'autore nel contesto della disputa con il canonico bolognese, attraverso i quali Ferrari in prima persona spendeva la propria autorità morale e culturale in favore del più giovane amico in quello che «could really be considered an act of courage».²² Infatti, se da un lato le musiche del Monteverdi sono additate quali «armonie del ciel» capaci di generare nell'animo degli ascoltatori un incanto trascendente che permette di riconoscere nel loro compositore «un musico ver del paradiso»; sull'altro versante la figura dell'Artusi è malignamente identificata con Cerbero, il mitologico cane a tre teste posto a guardia dell'Ade, il quale «*latra*», cioè calunnia verbalmente il cremonese, soltanto per invidia, giacché non può fare a meno di riconoscere che le opere del rivale posseggono la mirabile virtù di «*tirar l'alme*» financo «da l'inferno alle superne rote». Una netta dicotomia espressa attraverso il fondativo modello dantesco; da un lato il chiaro riferimento a «Cerbero, fiera crudele e diversa» che «con tre gole caninamente *latra*» (*Inferno*, VI, vv. 13-14) e, dall'altro, l'implicito paragone fra le composizioni monteverdiane e l'inno di compieta *Te lucis ante terminum* intonato dalle anime di *Purgatorio* VIII (v. 13) con gli occhi rivolti «a le superne rote» (v. 18), egualmente caratterizzato da quelle «dolci note» (v. 14) – si noti che Ferrari conserva anche la rima presente nella fonte – le quali sono in grado di generare nell'Alighieri i medesimi effetti di rapimento e dissociazione mistica dell'ascoltatore «da sé diviso» descritto nel madrigale ferrariano («che fece me a me uscir di mente», v. 15).²³

Chi l'armonia del ciel brama d'udire
 senza di vita uscire,
 oda del Monteverde il suono e 'l canto,
 ch'è dell'alme un incanto,
 e, udendolo, dirà da sé diviso: 5
 «quest'è un musico ver del paradiso».
 E se Cerbero *latra* è perch'ei scorge
 che dall'inferno alle superne rote
 ponno tirar l'alme le sue dolci note.

²² C. SARTORI-A. LEVINE, *Monteverdiana*, «The Musical Quarterly», XXXVIII, 1952, 3, pp. 399-413: 402.

²³ Tutte le riprese dantesche provengono dall'edizione della *Commedia* con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2015 («I Meridiani Paperback»), rispettivamente vol. I, *Inferno*, pp. 178-179 e vol. II, *Purgatorio*, p. 235.

Com'è noto, nel 1607 fu la volta della stesura del celeberrimo *Orfeo* su testo di Alessandro Striggio *juniore*, pensato per essere messo in scena dai musicisti della corte di Mantova per intrattenere, durante il carnevale, i membri dell'Accademia degli Invaghiti.²⁴ Com'è ormai stato appurato dai più recenti studi musicologici, anche il polo culturale milanese dovette esercitare un ascendente non secondario nell'elaborazione dell'opera, su cui la cultura postridentina e borromaica influì non meno di quella letteraria dell'umanesimo rinascimentale fiorentino e mantovano.²⁵ Ma sul versante più squisitamente letterario importa soprattutto rilevare come, ancora una volta, il supporto più entusiasta alla produzione del cremonese provenisse dalla penna dell'Inquieto accademico Etereo. A seguito delle rappresentazioni mantovane, Monteverdi dovette sentire il desiderio di sottoporre la propria opera all'autorevole giudizio di padre Ferrari, ricercando conferme da uno sguardo amico, competente e sincero.²⁶ A questo scopo venne realizzata una speciale recita dell'*Orfeo* a Milano presso l'Accademia degli Inquieti, della quale abbiamo notizia grazie a una missiva spedita dal carmelitano a Vincenzo Gonzaga il 22 agosto del 1607. In quelle righe il frate non esitava a riconoscere nell'opera in musica un capolavoro e a manifestare tutta la pro-

²⁴ Entro l'ormai vasta bibliografia sull'opera di Striggio e Monteverdi – che si legge nell'edizione moderna contenuta in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997 («I Meridiani»), pp. 21-47 – si vedano almeno gli importanti studi raccolti in *Claudio Monteverdi, 'Orfeo'*, edited by J. Whenham, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1994 («Cambridge Opera Handbooks»); nonché, anche per riepilogo bibliografico, i più recenti P. FABBRI, *Le metamorfosi di Orfeo*, in *La favola di Orfeo: letteratura immagine, performance*, a cura di A.M. Andrisano e P. Fabbri, Ferrara, UnifePress, 2009, pp. 151-156; L. CATALDI, *Un'eresia dissimulata. Lettura valdesiana dell'Orfeo di Striggio e Monteverdi*, «Il Saggiatore Musicale», XXV, 2018, 2, pp. 213-246. Circa i rapporti fra Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti: P. TOSETTI GRANDI-A.M. LORENZONI, *Monteverdi e l'Accademia degli Invaghiti, i suoi membri e le loro relazioni interaccademiche*, in «Al suon de la famosa cetra». *Storia e rinascite di Monteverdi cittadino mantovano*, Catalogo della mostra bibliografica, documentaria e scenica (Mantova-Biblioteca Comunale Teresiana, 1° giugno-16 settembre 2017), a cura di P. Besutti, Mantova, Publi Paolini, 2017, pp. 129-140.

²⁵ Ancora poco esplorati risultano i contatti fra Monteverdi e gli ambienti culturali borromaici; basti pensare che in uno fra i più aggiornati ed esaustivi volumi dedicati alla produzione operistica del cremonese – T. CARTER, *Monteverdi's Musical Theater*, New Haven-London, Yale University Press, 2002 – solo un rapidissimo cenno è riservato agli Inquieti. Un significativo contributo in questa direzione si deve alle indagini di F. SCHNEIDER, *Tensioni sacre e origini del melodramma: L'Orfeo 'sub specie Dantis' di Striggio e Monteverdi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIX, 2016, 2, pp. 135-154; ID., *Unsuspected Competitive Contexts in Early Opera. Monteverdi's Milanese Challenge to Florence's 'Euridice' (1600)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016 («Temi e Testi», 141).

²⁶ Si sofferma su queste aurorali messe in scena dell'opera I. FENLON, *Le prime rappresentazioni dell'Orfeo di Monteverdi*, «Philomusica On-Line», VIII, 2009, 2, pp. 50-63.

pria ammirazione per il genio creativo monteverdiano, rimarcando in modo particolare l'armonica fusione fra la poesia, eccellente sia nell'argomento sia nello stile e nell'elocuzione, e la musica, tale che «non si può sentir meglio»; nonché celebrando un aspetto particolarmente caro ai teorici della “seconda pratica”, ovvero la capacità di descrivere i moti e gli affetti dell'animo umano:

Il Monteverdi è qua in Milano ed è alloggiato meco; onde ogni giorno ragioniamo di Vostra Altezza, e l'uno a gara dell'altro andiamo celebrando le virtù, il valore e le di lei regie maniere. Così m'ha fatto vedere i versi e sentir la musica della comedia che Vostra Altezza fece fare, e certo che il poeta e il musico hanno sì ben rappresentati gli affetti dell'animo che nulla più. La poesia, quanto all'invenzione, è bella, quanto alla disposizione migliore e quanto all'esecuzione ottima: e insomma da un bell'ingegno, qual è il signor Striggio, non si poteva aspettar altro. La musica altresì, stando nel suo decoro, serve sì bene alla poesia che non si può sentir meglio.²⁷

D'altra parte, ancora l'anno successivo, l'8 marzo 1608, avanzando epistolamente la propria candidatura poetica al duca di Modena in vista dei preparativi per i festeggiamenti per le duplici nozze torinesi-mantovane delle principesse di casa Savoia con Alfonso d'Este e Francesco Gonzaga, Cherubino non mancava di rimarcare la propria esperienza in consimili eventi spettacolari «come attesta – specificava con orgoglio – Claudio Monteverde, mastro di cappella del duca di Mantova, conferendo meco li suoi componimenti», grazie alla frequentazione con il quale egli aveva appreso l'arte di comporre «poesie drammatiche» atte a «rappresentar gli affetti dell'animo».²⁸ Il predicatore carmelitano ebbe, in effetti, una specifica competenza teatrale e una sensibilità spiccata per le arti sceniche, oltre ad essere peculiarmente intendente di poesia e musica: a Milano fu in contatto con il maestro di danza Cesare Negri e con l'attrice Isabella Andreini²⁹; a Mantova – come si

²⁷ Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 1731, fascicolo III/3, cc. 906-907; la prima segnalazione della lettera si deve a S. DAVARI, *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'Archivio Storico Gonzaga*, «Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova», X, 1884-1885, pp. 79-183: 86.

²⁸ La missiva – conservata in Modena, Archivio di Stato, Cancelleria Ducale Estense, Regolari, busta 43 – si legge ora in P. FABBRI, *Inediti monteverdiani*, «Rivista Italiana di Musicologia», XV, 1980, 1, pp. 71-85: 72-73.

²⁹ Per i contatti con la Andreini e il Negri si vedano le rapide notazioni in F. FIASCHINI, *L'incessabil agitazione. Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007 («Biblioteca di Drammaturgia», 1), p. 60 e p. 64. Qualche spunto intorno agli interessi drammaturgici degli Inquieti anche in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero,

apprende da inedite fonti epistolari – volle partecipare alla vita teatrale dei Gonzaga, figurando come autore di una perduta «tragicommedia boscareccia» dal titolo *Olinda* composta probabilmente intorno al 1605 su soggetto dello stesso principe Francesco³⁰; e poi ancora nel 1607, in una missiva spedita al duca di Mantova il 12 dicembre, affermava di aver steso l'invenzione di un torneo per le celebrazioni degli sponsali tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia.³¹

Ma su questo crinale il maggior impegno profuso dal letterato fu in soggetti d'argomento sacro: è dato constatare, infatti, come il suo nome ricorra in svariate occasioni, con un ruolo di ideatore o compositore dei testi poetici, per diverse paraliturgie dedicate alla Vergine in area milanese nei primi anni del XVII secolo. Teologo alla corte dei Gonzaga, ma anche scrittore, accademico e appassionato di teatro, Ferrari trovò, dunque, modo di sintetizzare i propri interessi dedicandosi alla creazione di alcune forme di teatro religioso, di processioni drammatiche, di sacre rappresentazioni incentrate sulla narrazione di storie della Madonna, concepite anche per valorizzare i diversi luoghi di culto mariani presenti nella diocesi di Milano.³² L'Etereo accademico Inquieto era, pertanto, da un lato aperto alle principali novità della scena musicale del proprio tempo, ma, dall'altro, legato a doppio filo agli ambienti della curia di Federico Borromeo.

Nel 1604 – per segnalare gli episodi più significativi – fu promossa a Milano, per volontà dei carmelitani, una solenne processione drammatica in onore della Madre di Cristo con la statua della chiesa di San Giovanni

1995 («La Città e lo Spettacolo», 4), pp. 66, 229, 234, 276, 309, 322. Su Cesare Negri si veda ora il saggio di Clizia Carminati raccolto in questo stesso volume.

³⁰ La prima menzione all'opera in una missiva spedita a Vincenzo I Gonzaga da Milano a Mantova in data 21 novembre 1605 (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2702, fascicolo III, documento 2; di qui la citazione a testo); da una successiva lettera del 24 novembre 1605 al medesimo destinatario si desume l'intenzione di rappresentare l'*Olinda* in occasione del carnevale dell'anno seguente (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 2702, fascicolo III, documento 4). Brevi cenni al riguardo in C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999 («Storia dello Spettacolo», 3), p. 16.

³¹ L'inedita epistola in Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1731, fascicolo III/4, cc. 1110-1111.

³² Si vedano al proposito le pagine di R. CARPANI, *Percorsi della cultura biblica e modelli di santità nel teatro e nella spettacolarità in età federiciana*, in *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*, a cura di F. Buzzi e M.L. Frosio, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2006 («Studia Borromaica», 20), pp. 351-391. Della stessa autrice, con prospettiva più ampia, soccorre ora anche il volume *Le feste e la città in età moderna. Culture, drammaturgie e società a Milano nel primo Seicento*, Milano, EDUCatt, 2020 («Quaderni del Centro di Cultura e Iniziativa Teatrale "Mario Apollonio"»).

in Conca (ove risiedeva il Ferrari) animata da quattro cori di personaggi – angeli, profeti, vergini e martiri – che si snodò in un lungo percorso urbano segnato dalla creazione di una serie di «musical tableau vivant», come ha osservato Kendrick.³³ L'evento del 1604 fu una tappa eminente di una pratica processionale annuale in onore della Madonna promossa dalla confraternita milanese di Santa Maria del Carmine: il vero animatore, in quell'occasione, fu proprio Cherubino Ferrari che svolse al contempo le funzioni di organizzatore e di autore della relazione scritta dell'evento, la quale reca una dedica, a firma dello stampatore Filippo Lomazzo, datata 20 luglio 1604 e rivolta – a conferma che *tout se tient* – proprio al fondatore degli Inquieti, Muzio Sforza di Caravaggio, che non aveva potuto assistere alla processione e che pure era particolarmente legato ai carmelitani milanesi nelle vesti di «fondatore, e ora conservatore e assistente regio di questa Compagnia della Beata Vergine e fautore di questi reverendi padri».³⁴ Il marchese, pertanto, rappresentava – esattamente come il Ferrari – un ulteriore e significativo anello di congiunzione fra la curia federiciana e gli ambienti accademici milanesi, in qualità di membro e sostenitore della confraternita del Carmine da un lato, di mecenate e anfitrione del sodalizio Sforzesco dall'altro.³⁵

Pochi anni più tardi, nel 1609, Ferrari fu inviato personalmente da Federico Borromeo a Vimercate a tenere la predicazione quaresimale, occasione

³³ Ha studiato questo evento religioso prestando attenzione alla componente musicale KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650* cit., pp. 150-152 e 384-386 (la citazione da p. 151); per un inquadramento della processione nell'ambito della vita cerimoniale e festiva a Milano nel primo Seicento soccorre invece R. CARPANI, *L'esperienza della festa come oggetto di storia in età moderna. Alcune questioni introduttive e una processione milanese del 1604*, in *Religione, cerimoniale e società nelle terre milanesi dell'età moderna*, Atti dei convegni «*Ecclesia semper reformanda*»: a 450 anni dal Concilio di Trento (Milano, 22 novembre 2013); *Una sacra passione. Feste, processioni, rappresentazioni tra sacro e civile nel milanese* (Milano, 30 maggio 2014); *Accedere al governo. Manifestazioni del potere in epoca borromaica tra Milano e Novara* (Milano, 9 ottobre 2015), a cura di D. Zardin, F. Pagani e C.A. Pisoni, Germignaga, Magazzeno Storico Verbanese-La Compagnia de' Bindoni, 2018, pp. 171-187.

³⁴ C. FERRARI, *La solennissima processione della Madonna di S. Giovanni in Conca di Milano. Fatta l'ultima domenica di giugno 1604*, in Milano, appreso Giacomo Maria Meda, ad istanza di Filippo Lomazzo, 1604, pp. liminari non numerate; nella stessa dedicatoria del Lomazzo è dato leggere altresì, a proposito del ruolo dell'Etereo e dei suoi legami con lo Sforza: «Avendo il molto reverendo padre lector Cherubino Ferrari – in grazia di Vostra Eccellenza, come suo particolar signore e mecenate – descritta questa solennissima processione, poiché Vostra Eccellenza non la può vedere, sendo fuori della città quando si fece, e sapendo io che molti ne desideravano copia, impetrai l'autore che ne facesse grazia».

³⁵ Un utile medaglione biografico dedicato a Muzio II Sforza Colonna marchese di Caravaggio (1577-1622) in N. RATTI, *Della famiglia Sforza. Parte I*, Roma, presso il Salomoni, 1794, pp. 134-138.

in cui svolse i temi del *Salve Regina* e delle glorie di Maria; nel 1612, nuovamente inviato a Vimercate come predicatore, Ferrari promosse una solenne processione con la statua della Madonna del Rosario, fatta realizzare nel 1609 dalla confraternita del Santissimo Rosario per il santuario della Beata Vergine. La processione culminò con l'incoronazione della statua e diede avvio alla celebrazione annuale della festa della Madonna del Rosario. Sempre a Vimercate, negli anni immediatamente successivi, si segnalano altre importanti processioni mariane: in particolare nel 1619 e nel 1621 Cherubino Ferrari fu di nuovo incaricato dall'arcivescovo, a dimostrazione della stima che questi nutriva nei confronti dell'Etereo, di condurre la predicazione quaresimale.³⁶ L'esperienza maturata in tali occasioni certo dovette essere messa a frutto dall'Inquieto nella maestosa messa in scena dell'*Incoronazione della gran Madre di Dio* rappresentata a Vigevano – in virtù della particolare devozione mariana del vescovo della città, monsignor Pietro Giorgio Odescalchi – nella cornice delle celebrazioni per la solennità dell'Assunta nel 1616.³⁷ In questa circostanza Ferrari poté esibire tutti i propri eclettici talenti non limitandosi, da poeta, alla stesura delle battute, cioè dei componimenti in versi recitati e cantati, ma intervenendo direttamente, altresì, sui brani musicali e sugli aspetti più ampiamente drammaturgici di scelta e composizione di figure, di narrazioni, di azioni e di segni.³⁸

Ancora, i legami con la curia federiciana sono altresì testimoniati dalla partecipazione del Ferrari alla florida produzione di versi espressamente de-

³⁶ Per qualche notizia relativa a queste partecipazioni di Cherubino alla vita liturgica vimercatese cfr. P. VISMARA CHIAPPA, *Il simulacro della Madonna di Vimercate e la sua storia taumaturgica*, in *La Beata Vergine del Rosario nel Santuario di Vimercate. Devozione e iconografia del simulacro*, Vimercate, Parrocchia di Santo Stefano, 1990, pp. 15-21; A. RIMOLDI, *Religiosità popolare e devozione mariana. La devozione mariana a Milano da Sant'Ambrogio a San Carlo* e P. VISMARA CHIAPPA, «*Virgo gratiosa*». *Miracoli e devozione nel Santuario di Vimercate*, entrambi in *Luogo di meraviglie. Il Santuario della Beata Vergine in Vimercate*, a cura di M. Corbetta e P. Venturelli, con appendice documentaria a cura di L. Barzagli, Vimercate, Il Gabbiano, 1995, rispettivamente pp. 19-32 e pp. 33-53; G.A. VERGANI, «*Noviter facta sed non penitus perfecta*»: *rinnovamento artistico e riforma religiosa a Vimercate nell'età dei Borromeo*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: l'età moderna*, a cura di P. Venturelli e G.A. Vergani, Venezia, Marsilio, 1998 («Ricerche»), pp. 47-76.

³⁷ Tale devozione alla Madre di Gesù valse al venerabile Odescalchi, già vescovo di Alessandria e dal 1610 trasferito sulla cattedra di Vigevano, l'appellativo di presule «mariano»; cfr. A. ASCANI, *Dagli inizi (1530) alla sua «rifondazione» (1817)*, in *Diocesi di Vigevano*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro, Brescia, Editrice La Scuola, 1987 («Storia Religiosa della Lombardia», 12), pp. 21-48.

³⁸ Lo attesta la relazione dell'evento stesa dal chierico comasco G.B. SALA, *L'incoronazione della gran Madre di Dio rappresentata nella città di Vigevano nel giorno della sua Assunzione l'anno MDCXVI*, in Milano, nella Reg. Duc. Corte per Marco Tullio Malatesta, 1617.

lumi accesi i pensieri, altari i petti.
 O doni eccelsi e cari: 10
 turibol, mirra, incenso, lumi e altari;
 ma ben v'assicur'io
 che più n'avrete che non date a Dio.⁴¹

Il secondo componimento (abcbcdD) fa invece riferimento al fatto che i membri di una delle confraternite che presero parte a quel solenne pellegrinaggio portavano appesa al petto un'effigie di san Carlo; e così l'Etereo può giocare poeticamente «tra iconografia realistica, concreta e archetipo metaforico»,⁴² ossia fra l'immagine effettivamente presente sul petto dei romei ambrosiani e il modello di santità del Borromeo più profondamente fissato «in interiore homine», laddove – per citare Agostino – «habitat veritas» (*De vera religione*, XXXIX, 72):

Viva portiam l'imgo
 del gran Carlo nel petto:
 e s'egli, invece di vital calore,
 con mirabile effetto
 non ne avvisasse il core, 5
 di vita sariam privi;
 ma, perché vive in noi, per lui siam vivi.⁴³

Tornando ai due madrigali per Monteverdi, nel 1614 sarebbero stati ristampati da Ferrari in una sua raccolta di *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* uscita dai torchi dello stampatore milanese Marco Tullio Paganello e curata da Antonio Como, autore altresì della dedicatoria ad Antonio Carcassola, dei marchesi di Lentate sul Seveso, datata 10 gennaio.⁴⁴ Si tratta d'uno spicilegio particolarmente interessante sul versante del dialogo fra poesia e musica – ma anche del rapporto fra letteratura, potere religioso, potere politico e organiz-

⁴¹ Milano, Archivio Storico Diocesano, ms. 203, c. 37; cfr. TURCHINI, *La fabbrica di un santo* cit., p. 31.

⁴² LERI, *Dilettare e istruire. San Carlo nella poesia barocca lombarda* cit., p. 246.

⁴³ Milano, Archivio Storico Diocesano, ms. 203, c. 38; cfr. TURCHINI, *La fabbrica di un santo* cit., p. 41.

⁴⁴ C. FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti. Raccolte da Antonio Como*, in Milano, per Marco Tullio Paganello, 1614; i due testi, preceduti dalle intitolazioni «Accompagnando li madrigali del signor Claudio Monteverde, inviati al serenissimo Vincenzo duca di Mantova» e «A lode dell'istesso signor Claudio Monteverde, musico singolarissimo», a p. 70. Fornisce qualche notizia sui Carcassola di Lentate K. VISCONTI, *Il commercio dell'onore. Un'indagine prosopografica della feudalità nel Milanese di età moderna*, Milano, CUEM, 2008, pp. 177-178.

zazioni accademiche – nella Milano di fine Cinque e primo Seicento.⁴⁵ Infatti – dopo la prima e più estesa parte dell'operetta che propone sonetti e varie rime encomiastiche in lode di numerosi governanti e potenti, sia spagnoli sia milanesi – l'intera ultima sezione, alla maniera di poligrafi conterranei come il Borsieri e il Lomazzo, è dedicata alla celebrazione di pittori, cantanti, compositori, e documenta quindi le importanti frequentazioni dell'Inquieto in ambito teatrale, musicale e artistico.⁴⁶ Per rimanere entro i confini della Lombardia spagnola, si dovrà notare che dedicò il madrigale *Chi di saper desia* (aBaBCADdEeff) al noto maestro di danza Cesare Negri, detto “il Trombone”, uno dei primi professionisti della sesta arte in età moderna nelle vesti di ballerino, proto-coreografo, finanche corago della ricca spettacolarità teatrale e parateatrale di quegli anni;⁴⁷ celebrò il virtuosismo canoro del ber-

⁴⁵ L'unica copia dell'opera ad oggi censita risulta essere conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Stamp.Barb.JJJ.VI.29; si è tuttavia consultato *in loco* un esemplare reperito, a seguito di approfondite indagini autoptiche, fra le opere antiche non ancora catalogate della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, il quale si presenta rilegato insieme a due altre opere del Ferrari (la raccolta di rime sacre *Fiori delle grazie, et delle bellezze di Maria Vergine colti nel giardino della scrittura santa. Dedicati alla ser.ma infanta Margherita di Savoia, principessa di Mantova e di Monferrato*, in Casale, per Pantaleone Goffi Stampator Ducale, 1610; e l'orazione *L'allegrezza di Milano nella venuta dell'illustriss. et eccellentiss. signor don Pietro di Toledo Osorio, marchese di Villafranca*, in Milano, nella Regia Duc. Corte per Marco Tullio Malatesta, 1616).

⁴⁶ Alcune rime ferrariene d'interesse musicologico sono state trascritte – prive di criteri d'edizione e di commento – in appendice a D. TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004 («Quaderni dell'Archivio per la Storia della Musica in Lombardia», 3), pp. 221-224.

⁴⁷ *In lode del teatro donato al re di Spagna e delle dame in esso celebrate*: «Chi di saper desia / movere i passi, ora veloci or lenti, / con grazia e leggiadria, / concordi al suon de' musici concenti, / miri questo teatro, e 'n bella schiera / qui vedrà Silvia, Nisa, Egeria, Lia, / Clori, Dafne, Calisto ed Amarilli, / Flora, Siringa e Filli / che con un dolce inchino, un giro, un passo / ferir' i cor di sasso; / ma di colpi sì cari e sì graditi / ch'ognor bramar gli amanti esser feriti» (FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* cit., p. 78). Si noti che i versi erano stati originariamente impressi nel trattato C. NEGRI, *Le grazie d'amore, opera nova et vaghissima, divisa in tre trattati. Al potentissimo e Catholico Filippo Terzo re di Spagna et monarca del Mondo Nuovo*, in Milano, per l'herede del quon. Pacifico Pontio e Gio. Battista Piccaglia, 1602, pp. liminari non numerate, preceduti dalla didascalia «In lode dell'opera e delle dame in essa celebrate», peraltro affiancati a madrigali di altri sodali Inquieti come Gherardo Borgogni (*O cavalier amante*) e Giacomo Antonio Tassano (*Di costumati balli*); nella stessa sede anche altri due componimenti del Ferrari: il sonetto «Alla maestà Catolica di Filippo III, re di Spagna e monarca del Mondo Novo» *L'arme, gli scettri, le corone e gli ostri* e il madrigale *Margherita, voi fior e perla sete* «Alla serenissima regina di Spagna, donna Margherita d'Austria» (anch'essi poi raccolti in FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* cit., pp. 37-38). Lo stesso apparato paratestuale si legge fedelmente riprodotto nelle pagine incipitarie della successiva edizione del trattato, ristampato senza sostanziali differenze: C. NEGRI, *Nuove invenzioni di balli, opera vaghissima nella quale si danno i giusti modi di ben portar la vita e di accomodarsi con ogni*

gamasco Francesco Lucino – già frate dell'ordine degli Umiliati, poi sacerdote, cantore presso la cappella musicale del Duomo di Milano, di cui fu anche vicedirettore – nel madrigale *Soavissimo basso* (aBbCcDdEE)⁴⁸; ed eterno la destrezza musicale dell'organista Serafino Cantone – benedettino, attivo in varie chiese milanesi tra cui San Simpliciano, il Duomo e San Giovanni in Conca – nel madrigale *Mentre canti, o Canton, dal canto spiri* (AbabcdD).⁴⁹ Ma i componimenti in questa sede più degni di nota sono quelli indirizzati a due insigni confratelli dell'Accademia degli Inquieti di Milano, egualmente attivi all'incrocio fra scrittura e musica, ovvero *Mentre con sì bell'arte* e *Mentre novello Apollo*, rispettivamente dedicati ad Aquilino Coppini e a Giulio Cesare Ardemanio.

Nella dedica del secondo madrigale (aBBcdCdEE) l'Ardemanio viene qualificato come «musicista e organista della Scala Chiesa Regia Ducale di Milano», il che sta a testimoniare come l'encomiato fosse attivo in veste di organista, oltre che presso la cappella musicale del Duomo di Milano, in seno alla prestigiosa collegiata di Santa Maria della Scala, che sorgeva in corrisponden-

*leggiadria di movimento alle creanze e gratie d'amore. Convenevoli a tutti i cavalieri e dame, per ogni sorte di ballo, balletto e brando d'Italia, di Spagna e di Francia. Con figure bellissime in rime, e regole della musica, e intavolatura, quali si richieggono al suono e al canto. Divisa in tre trattati. Al potentissimo e Catholico Filippo Terzo re di Spagna, in Milano, appresso Girolamo Bordone, 1604. Le gratie d'amore si leggono ora nella riproduzione anastatica, con nota alla ristampa di R. Dalmonte, Bologna, Forni Editore, 2001 («Bibliotheca Musica Bononiensis», 104), e nell'edizione C. NEGRI, *Le gratie d'amore (1602)*, translation and commentary by G.Y. Kendall, Ann Arbor, UMI, 1985. Per informazioni ulteriori intorno al personaggio cfr. *Cesare Negri: un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, Atti del seminario internazionale *Cesare Negri milanese. Danza e potere nel tardo Rinascimento* (Milano, 21-23 settembre 2018), a cura di A. Pontremoli e C. Gelmetti, Venezia, Marsilio, 2020 («Ricerche»).*

⁴⁸ *Al molto reverendo signor Francesco Lucino, eccellentissimo basso nel Duomo di Milano: «Soavissimo basso, / profonda base dei sovrani accenti, / sei stupor delle genti, / né un altro s'ode dal mar Indo al Moro / sì grave e sì sonoro, / ch'abbassando la voce alzi te stesso; / onde nel bel permesso, / cantan di te le muse in dolce suono: / "Lucino è un lampo e la sua voce è un tuono"»* (apparsi per la prima volta in F. LUCINO, *Concerti de diversi eccell. autori, a due, tre, et quattro voci. Di nuovo ristampati con bella aggiunta de diversi concerti raccolti da Filippo Lomazzo. Con la partitura per l'organo*, Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1612, pp. liminari non numerate; i versi si leggono in FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* cit., p. 64). Informa sul Lucino M. TOFFETTI, «Lucino è un lampo, e la sua voce è un tuono»: Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2004, 1, pp. 3-51, con le successive integrazioni fornite in EAD., *La produzione musicale di Francesco Lucino: postille e precisazioni*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2004, 2, pp. 361-364.

⁴⁹ *Al reverendo don Serafino Cantone, musicista e organista eccellentissimo: «Mentre canti, o Canton, dal canto spiri / gioia e diletto tanto, / che agli stellati giri / inalzi l'alme dal terrestre manto; / e alla soave angelica armonia / ben ci mostri a pieno / ch'uom sei celeste e serafin terreno»* (FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* cit., p. 69); qualche ragguaglio intorno al Cantone in KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650* cit., pp. 5-7, 76-78, 105-108.

za dell'attuale omonimo teatro.⁵⁰ Del resto, alle lodi della sua perizia esecutiva sono dedicati anche i primi versi del madrigale: «Mentre, novello Apollo, / l'organo tocchi con la mano industrie, / rendi il nome immortal, la fama illustre» (vv. 1-3). Quindi si passa al versante della composizione musicale, sul quale l'Ardemano – aspetto di non poco momento – non aveva ancora dato compiutamente prova della propria competenza, e che al poeta appare egualmente eccelso, tanto da lasciarlo dubitante circa la scelta di preminenza fra le due peregrine doti del sodale accademico:

E mentre dotto esprimi
 musici accenti in carte, 5
 scorgo spiriti in te così sublimi,
 scorgo così bell'arte,
 che non discerno, fra tuoi rari fregi,
 se nel canto o nel suono hai maggiori pregi.⁵¹

⁵⁰ Raguagliano sulle cappelle musicali del Duomo e di Santa Maria della Scala: P. MERONI, *Santa Maria della Scala: un aspetto della politica ecclesiastica dei duchi di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», CXV, 1989, 6, pp. 37-89; EAD., *Il capitolo di Santa Maria della Scala di Milano*, in *I canonici al servizio dello Stato in Europa, secoli XIII-XVI*, recueil d'études sous la direction de H. Millet, avec la collaboration d'É. Mornet, Modena, Panini, 1992 («Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara. Saggi»), pp. 95-103; G. DE LUCA, «Traiettorie» ecclesiastiche e strategie socio-economiche nella Milano di fine Cinquecento. *Il Capitolo di Santa Maria della Scala dal 1570 al 1600*, «Nuova Rivista Storica», LXXVII, 1993, 3, pp. 505-569; C. GETZ, *The Sforza Restoration and the Founding of the Ducal Chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambrogio in Vigevano*, «Early Music History», XVII, 1998, pp. 109-159; M. TOFFETTI, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco padano 2*, Atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Como, 16-18 luglio 1999), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2002 («Contributi Musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.», 14), pp. 439-556; EAD., *Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul suo repertorio nei primi trent'anni del Seicento*, in *Barocco Padano 3*, Atti dell'XI convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2004 («Contributi Musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.», 15), pp. 349-371.

⁵¹ FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* cit., p. 71. Specifica la Toffetti che il termine «canto» dell'ultimo verso si riferisce non tanto all'abilità nell'intonare melodie, quanto piuttosto «alla perizia contrappuntistica e compositiva», il che rende significativo il fatto che il carmelitano «già nel 1614 fosse consapevole del valore di Giulio Cesare non solo come organista, ma anche come compositore» (TOFFETTI, *Gli Ardemano e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento* cit., pp. 72-73). Della stessa autrice si tenga presente, per notizie su Giulio Cesare Ardemano, anche il saggio *Musiche per Carlo al tempo di Federico. La 'Musica a più voci' (1628) di Giulio Cesare Ardemano per un'azione pastorale alludente alla venuta di san Carlo*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna: nascita e fortuna di un modello di santità*, a cura di M.L. Frosio e D. Zardin, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2011 («Studia

Effettivamente è la stessa produzione musicale ardemaniana a testimoniare la sua affiliazione all'Accademia Sforzesca di Milano, la quale – andrà pertanto rimarcato – annoverava tra le proprie file non solo letterati sensibili verso l'arte musicale come il Ferrari e il Coppini, ma altresì strumentisti e compositori. Il principale indizio al riguardo concerne la stesura da parte dell'Ardemano della canzone strumentale battezzata *L'Inquieta*, in omaggio, appunto, all'omonimo sodalizio meneghino, inclusa nella *Seconda aggiunta alli concerti* raccolti dal già citato Francesco Lucino pubblicata da Filippo Lomazzo nel 1617.⁵² In secondo luogo, è dato certo che agli Inquieti appartenesse il meno celebre fratello di Giulio Cesare, cioè Giovan Battista Ardemano, che assunse in accademia l'appellativo di Cassinese evidentemente per l'appartenenza all'ordine benedettino di Angelo Grillo. Sacerdote, dottore in teologia, Giovan Battista seguì le tracce della carriera musicale del fratello presso la collegiata di Santa Maria della Scala a Milano, prestando servizio come cappellano e maestro del coro; ma alla pratica musicale egli affiancò la passione per la fisica, le scienze matematiche, l'idraulica e l'astronomia (tutti campi del sapere ampiamente percorsi dagli Inquieti); nonché una particolare propensione per gli oggetti rari e curiosi, per lo studio delle proprietà benefiche e medicinali delle pietre preziose, tanto da essere noto come uno fra i maggiori collezionisti di *mirabilia* nella Milano del proprio tempo.⁵³ Una prova di questa sensibilità sincretista, nonché della sua ascrizione agli Inquieti, viene fornita dall'eccentrico trattatello *Il tesoro delle gioie* pubblicato da Giovan Battista Bidelli nel 1619. In esso l'Ardemano – che si firma con il proprio epiteto accademico di Inquieto Casinense – compare nella triplice veste di dedicatario dell'opera, revisore del lavoro e autore di alcune aggiunte; ma se si legge con attenzione la lettera prefatoria stesa dall'editore in data 24 giugno 1619 si tenderebbe a concludere che Giovanni Battista in realtà fosse il responsabile dell'intera opera: un contenuto forse raccolto da altri, insomma, ma pur sempre frutto degli studi dell'erudito ecclesiastico.⁵⁴

Borromaica», 25), pp. 275-310, seguito dall'edizione di quell'opera: G.C. ARDEMANIO, *Musica a più voci* (Milano, 1628). *Composizioni per un'azione pastorale in onore di san Carlo Borromeo*, edizione critica a cura di M. Toffetti, Pisa, ETS, 2012 («Diverse Voci...», 11).

⁵² F. LUCINO, *Seconda aggiunta alli concerti a due, tre e quattro voci, di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolta, et data in luce da Filippo Lomazzo*, Milano, Filippo Lomazzo, 1617.

⁵³ Soccorrono su Giovan Battista Ardemano: TOFFETTI, *Gli Ardemano e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento* cit., pp. 17-66 e R. ANTONIOLI, *Sulle tracce di Ermete: la cultura esoterica nella Milano di inizio Seicento*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento* cit., pp. 80-96.

⁵⁴ *Tesoro delle gioie, trattato curioso, nel quale si dichiara brevemente la virtù, qualità e proprietà delle gioie, come perle, gemme, avori, unicorni, bezari, cocco, malacca, balsami, contraherba,*

Il Bidelli dichiara infatti di aver rinvenuto il trattatello nel corso di una visita nella dimora del Cassinese, fra la panoplia di oggetti preziosi che adornavano il *cabinet de curiosités* dell'Ardemano, nonché di averlo personalmente richiesto all'erudito per una stampa presso i propri torchi:

Tante e sì diverse furono le cose preziose che, in una vista, agli occhi mi si offersero; fra quali molto istimai il libro, nel quale, trattandosi della natura e della virtù di quante gioie infino ad oggidì sieno da' nostri conosciute, lo giudicai degno di coloro che delle preziose pietre e loro virtù son periti [...]. Perciò, con quella confidenza che mi diede l'umanità di Vostra Signoria, glielo richiesi al fine di farlo commune agli uomini col ristamparlo, comunicando alla posterità un tal tesoro.⁵⁵

Ciò che qui importa maggiormente – vale a dire l'intreccio fra scrittura e musica – è certo la pagina del volumetto in cui viene riportato e descritto l'elenco degli strumenti musicali posseduti dall'Inquieto, il quale risulta particolarmente prezioso in prospettiva linguistica e storico-musicale, dacché può fornire informazioni non soltanto sugli strumenti conosciuti o diffusi nel Ducato di primo Seicento, ma anche circa la specifica terminologia allora impiegata per designarli. L'elenco comprende trenta strumenti musicali di varia natura ordinati alfabeticamente, seguiti da non meglio specificati «molti altri stromenti senza nome»: dato il quale certo permettere di concludere che «Giovan Battista sarebbe da annoverarsi fra i primi collezionisti di strumenti di cui si abbia notizia a Milano», come si può evincere anche dalle parole di dedica dello stesso Bidelli:

Chi mette piede nelle sue stanze tanto trova da pascere l'intelletto, da dilettere gli occhi e da consolare i sensi, che – oltre che ammira quanto di raro produce natura a pro degli umani corpi per ornamento dell'uomo e per delizie degli animali – può anco dire per dentro al silenzio della concordevole varietà de' musicali stromenti, onde ella ha le camere ripiene, di sentire quella melodia che all'anime sante ha Iddio apprestata su nel cielo.⁵⁶

muschio, ambra, zibetto, et delle altre cose più famose e pregiate da tutti li diligenti scrittori antichi, moderni, arabi, greci, latini, italiani sacri e moderni lodate, stimate e conosciute salutevoli e medicinali. Raccolto dall'Academico Ardente Etereo. Revisto e accresciuto dall'Academico Casinense Inquieto. Dedicato a monsig. Gio. Battista Ardemano, in Milano, per Giovan Battista Bidelli, 1619.

⁵⁵ Ivi, pp. liminari non numerate.

⁵⁶ Le due citazioni, rispettivamente, da TOFFETTI, *Gli Ardemano e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento* cit., p. 53 e *Tesoro delle gioie* cit., pp. liminari non numerate.

Nel corso delle tornate accademiche degli Inquieti i fratelli Ardemano poterono allacciare solidi rapporti con i principali esponenti musicofili del sodalizio: da Cherubino Ferrari (che, come visto, dedicò un madrigale a Giulio Cesare) ad Aquilino Coppini, sino ad arrivare allo stesso Monteverdi. Triangolazioni che hanno lasciato tracce poetiche in uno fra i più importanti poemi cavallereschi apparsi nel *Milanesado* d'età federiciana, vale a dire l'estesissimo *Armidoro* di Giovanni Soranzo, impresso dai torchi di Giovan Giacomo Como nel 1611.⁵⁷ Nella *princeps* dell'opera Coppini fa la sua comparsa fin dalle pagine incipitarie, con un testo poetico latino in onore del Soranzo, il quale poi ricambia il favore, in un certo qual modo, tessendo le lodi di Aquilino e della sua *ars oratoria* – tanto eccelsa da addomesticare una tigre feroce e da donare eloquenza financo alle pietre (specifica l'autore ricorrendo all'iperbole), nonché così perfetta da rendere il Coppini superiore al sommo modello ciceroniano – nei canti XXV (ottava 31) e XLI (ottava 79) del proprio poema.⁵⁸ Ma quanto mai rilevante è, su tutte, l'ottava 34 del canto XLVI:

⁵⁷ G. SORANZO, *Lo Armidoro. All'illustrissimo signor Francesco d'Adda conte di Sale etc. Con due tavole, l'una si raggrina dietro alle materie principali contenute nell'Armidoro l'altra contiene i nomi d'alcuni huomini eccellenti in arme, ed in lettere, e d'altri signori, ed amici dell'autore*, in Milano, appresso Gio. Giacomo Como Libraro, 1611. Intorno all'autore e alla sua opera si faccia riferimento alla monografia di R. ANTONIOLI, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, I Libri di Emil, 2017 («Biblioteca del Rinascimento e del Barocco», 13); inquadrano l'*Armidoro* nel panorama della poesia narrativa secentesca in terra ambrosiana M. CORRADINI, *Il poema del Seicento nello stato di Milano*, nella sua raccolta *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004 («Studi», 42), pp. 179-211; ID., *Declinazioni seicentesche dell'epos nella Lombardia spagnola*, in *Le aree regionali del Barocco*, Atti della giornata di studio (Chieti, 6 dicembre 2011), a cura di V. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 2013 («Le Ricerche di Critica Letteraria», 24), pp. 39-65.

⁵⁸ *Aquilini Coppini apud mediolanenenses Oratoriae Facultatis regii interpretis*: «Non tulit Eridanus meliorem in carmina vatem / estenses quum, qui traxit ad arma duces. / Abdua persimilem cantu nutritiv Olorem, / quem genitum venetis Adria iactat aquis. / Tristior, at forsan, cum tantum vate sub isto / Armidore tones, incipit ire Padus» (SORANZO, *Lo Armidoro* cit., pp. liminari non numerate). «L'altro che versa per le labra il mele / e d'eloquenza un sì nettareo fiume, / che far clemente un tigre può crudele / e dare ai sassi di parlar costume; / è quei che, o canti, o lodi, oppur querele, / o consigli, i bei parti al proprio lume / riconosce con occhio pellegrino / c'have d'aquila il mio gentil Coppino»; «Ecco che tra i maestri del ben dire / aquila si discopre al nome e al lume, / ché, quale ha in uso l'aquila salire / sopra dei venti, tale ei per costume / ha di poggjar tant'alto che 'l desire / di più potere indarno anche presume. / Avanzi, io dico vero, o gran Coppino, / di gloria il sommo cittadin d'Arpino» (Ivi, p. 266 e p. 448). Per il Coppini cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Il Marino di Coppini*, in *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVII^e siècle offerts à Louis Terreaux*, textes recueillis et publiés par J. Balsamo, Paris-Geneve, Champion-Slatkine, 1994, pp. 481-491; R. FERRO, *Tessere di letteratura italiana in epistolari latini lombardi di inizio Seicento: Girolamo Bossi, Aquilino Coppini, Sigismondo Boldoni*, «Aevum», XC, 2016, 3, pp. 629-644. Si segnalano inoltre, a proposito dei contatti

Ecco il nostro Ardemani, a cui natura
 largito ingegno ha raro e pellegrino,
 sì che poi co' lo studio in stupor fura
 il clima più remoto e più vicino. 4
 Seco è 'l german di sì gentil ventura
 che animando l'avene ha del divino;
 odo 'l Lambrugo, il Monteverde io sento:
 ambi nel canto han d'angiolo talento.⁵⁹ 8

I primi quattro versi, riferiti a Giovan Battista Ardemano, celebrano il suo ingegno «raro e pellegrino», capace di applicarsi in modo multiforme, come s'è detto, alle più diverse discipline: dall'alchimia alla medicina, dalla musica alla meteorologia, espressamente richiamata, quest'ultima, al v. 4, probabilmente con specifico riferimento all'operetta dal titolo *Meteorologico universale* stampata nel 1606.⁶⁰ Quindi si passa al «german», cioè al fratello (dallo spagnolo *hermano*), Giulio Cesare, di cui vengono esaltate le abilità musicali attraverso la sineddoche delle avene, ossia i flauti, che in generale alludono alla specificità di musicista dell'Inquieto, considerato evidentemente dal Soranzo come uno dei più stimabili della sua epoca. Ne è prova il fatto che il suo nome venga accostato a quello di Claudio Monteverdi, esplicitamente evocato al v. 7, che i due fratelli avevano senz'altro avuto modo di incontrare nel corso delle adunate che si tenevano nei penetrali del palazzo del marchese Sforza di Caravaggio. Infine, l'altro cognome che compare nel medesimo verso è quello del sacerdote Giovanni Battista Lambrugo, attivo come cantore contralto presso il Duomo di Milano (dal 1604 al 1609) e

fra i due letterati, «tre lettere a Soranzo contenute nell'epistolario latino di Aquilino Coppini» (R. ANTONIOLI, *Soranzo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, 2018, pp. 312-314: 314).

⁵⁹ SORANZO, *Lo Armidoro* cit., p. 454.

⁶⁰ G.B. ARDEMANIO, *Meteorologico universale, e particolar presagio sopra l'anno 1606. Dove s'intende il far della luna con i suoi quarti ne i segni celesti, e ascendenti; con le mutazioni di tempo, e a che ora leva il sole e altre curiose cose. Con le vacanze generali e particolari del venerando collegio di Brera. Calcolato diligentissimamente secondo la dottrina delli antichi e moderni astrologi, con le ore astronomiche all'orologio del campanile della duc. e reg. corte di Milano. Dedicado all'illustriss. y exce. Conde de Fuentes*, s.e., s.l., 1606. L'unico esemplare noto dell'opera si conserva presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano (segnatura: Raccolta Trivulziana P.5.47); una riproduzione facsimilare del frontespizio in TOFFETTI, *Gli Ardemano e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento* cit., p. 39.

quindi, esattamente come i due Ardemanio, nella collegiata di Santa Maria della Scala.⁶¹

A confermare l'appartenenza di Giulio Cesare all'Accademia degli Inquieti concorre altresì l'analisi del ricco epistolario latino di Aquilino Coppini, e segnatamente una lettera datata 22 maggio 1611 – lo stesso anno dell'*Armidoro* di Soranzo – inviata da Milano all'amico genovese Emanuele Passani e poi pubblicata, nel 1613, entro il quarto dei suoi sei libri di missive latine. Essa, infatti, sta a testimoniare la stretta collaborazione fra i due accademici Giulio Cesare Ardemanio e Aquilino Coppini sul versante della poesia per musica. In quelle righe il mittente rammentava infatti una «cantiunculam», cioè di un componimento poetico pensato per il canto, le cui parole vantavano la paternità coppiniana («verba mea sunt», scrive infatti), mentre le melodie erano state elaborate dall'Ardemanio («moduli Caesaris Ardemanii»).⁶² Si tratta con tutta probabilità del mottetto sacro latino («sacra tenet caveam», si specifica infatti nell'epistola) *Consolare, o mater*, intonato dal già citato contraltista Lambrugo in Santa Maria della Scala («Lambrucus cantor eximius in Scalensi haec cecinit templo») e poi stampato nell'*Aggiunta nuova delli concerti de diversi eccellentissimi autori* allestita da Filippo Lomazzo nel 1612. La struttura del componimento latino destinato al canto per voce sola è di natura dialogica («dialogismus est»), chiaramente articolata in sezioni affidate a due interlocutori distinti – il Cristo e sua madre, nella fattispecie –, con da un lato l'espressione dell'umanissimo dolore di Maria nei versi pari, e dall'altro il messaggio trionfale e pieno di speranza di suo figlio nei versi dispari. Quella pensata da Coppini, insomma, è una contrapposizione alternata, la quale è coerentemente supportata sul piano musicale dall'Ardemanio attraverso «frequenti escursioni dinamiche (dal forte al piano e viceversa) espressamente indicate sulla parte»,⁶³ ovvero un'intonazione tenue per i versi mariani e un'esecuzione a piena voce per quelli cristologici

⁶¹ Fa il punto intorno alle notizie sul cantore ad oggi in nostro possesso TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento* cit., pp. 67-68.

⁶² A. COPPINI, *Epistolarum libri sex. Ad sereniss. Carolum Emmanuelem Allobrogum ducem et Subalpinæ Italiae principem*, Mediolani, apud Typographos Curiae Archiepiscopalis, 1613, pp. 165-166 (di qui anche le successive citazioni del testo della missiva). Oltre al citato articolo di Roberta Ferro, prende in considerazione i sei libri di epistole latine del Coppini M. GUGLIELMINETTI, *Un «portrait du roi» avant la lettre? Note sul mariniano 'Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia'*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*. Torino, Parigi, Madrid, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999, pp. 191-214.

⁶³ TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento* cit., pp. 71-72.

(«verba modo contenta, modo summissa leniter voce modulanda sunt», si legge per l'appunto nella lettera coppiniana):

«Consolare, o mater».

«O mi fili amare, o dolcissime Jesu».

«Surrexi gloriosus, laetare mater mea».

«Vulnera tua, fili, cor meum vulnerarunt».

«Nunc vides triumphantem primogenitum tuum».

«O laetitia, o gaudium verum!»⁶⁴

Ma, come è noto, i componimenti poetici destinati all'accompagnamento musicale che veramente recarono fama all'Inquieto Dissonante furono le sue riscritture sacre in lingua latina dei *Madrigali* di Claudio Monteverdi, con il quale, lo si è visto, egli aveva probabilmente avuto personali contatti proprio in seno all'accademia milanese. Del resto, è proprio in queste vesti che viene ricordato dal sodale Etereo nel già evocato madrigale *Mentre con sì bell'arte* (aBccBdDeE) preceduto dall'eloquente intestazione «Al signor Aquilino Coppini orator regio, c'ha eccellente trasformato li madrigali del signor Claudio Monteverde in motetti»:

Mentre con sì bell'arte
 gli altrui canti trasformi e fai celesti,
 e, pien di divin zelo,
 hai per Parnaso il Cielo;
 a le tue lodi mille cigni desti, 5
 e da superni cori
 s'apprestan al tuo crin stellati allori.
 Sì che segui Aquilino
 c'ha celeste sudor premio divino.⁶⁵

Ebbene, «gli altrui canti» che Coppini trasformò in opere «celesti», procurandosi le lodi dell'intera *res publica litteraria*, sono i cosiddetti *contrafacta*, dal latino medievale *contrafacere*, termine che designa – nell'ambito della pratica vocale – un processo, particolarmente in voga a partire dal XV secolo, di sostituzione degli originali testi poetici volgari di argomento profano con altri in latino di ambito sacro senza modifiche sostanziali alla

⁶⁴ *Aggiunta nuova delli concerti de diversi eccellentissimi autori, a una, due, tre et quattro voci, raccolti da Filippo Lomazzo. Con la partitura per l'organo*, Milano, erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1612. Ora si legge in KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650* cit., p. 445, nota 76 (si sono tuttavia adeguati i criteri di edizione, assenti nella trascrizione citata).

⁶⁵ FERRARI, *Rime sopra diversi bellissimi soggetti* cit., p. 48.

musica d'accompagnamento.⁶⁶ Il Dissonante consegnò ai torchi milanesi di Agostino Tradate un primo volume di *Musica tolta dai madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori a cinque e a sei voci e fatta spirituale* nel 1607, comprendente spiritualizzazioni di testi tratti soprattutto dal *Quinto libro dei madrigali a cinque voci* del Monteverdi uscito nel 1605.⁶⁷ Questa prima opera coppiniana riscosse un successo tale da indurre il professore di eloquenza a pubblicare presso il medesimo stampatore anche un secondo e un terzo tomo impressi rispettivamente nel 1608 e nel 1609, con travestimenti latini di testi monterverdiani tratti dal terzo, quarto e quinto libro dei madrigali a cinque voci.⁶⁸ La dedicatoria del primo volume rivolta a Federico Borromeo lascia trasparire il chiarissimo intento del Coppini e il fondamentale ruolo svolto dagli Inquieti in questo frangente storico nel fare da ponte fra la nuova pratica musicale del Monteverdi e i più conservatori gusti musicali della curia borromaica – icasticamente rappresentati dalle parole di Borsieri citate inizialmente – attraverso una forma, quella latina e sacra, più in linea con le direttive tridentine promosse dai due Borromeo nella diocesi ambrosiana e senz'altro più adatta all'orecchio di Federico. A proposito dell'arcivescovo, infatti, «while his own tastes tended towards classicism, he could appreciate other styles that stimulated religious responses»; e la strada dei mottetti coppiniani rappresentava un buon compromesso in questa direzione – «a genre with sacred text but set to modern and complex music» –, una maniera elegante e raffinata, insomma, per far gustare alla società ecclesiastica del tempo il fascino e la bellezza di un repertorio che altrimenti le sarebbe stato precluso: «They allowed the stylistic achievements [e, si dovrà aggiungere,

⁶⁶ Fa il punto intorno a questa pratica la recente miscellanea *Contrafacta. Modes of Music Re-Textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, edited by M. Toffetti and G. Taschetti, Krakow, Musica Jagellonica, 2020. Utile altresì il lemma di R. FALCK-M. PICKER, *Contrafactum*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VI, edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell, New York-London, Grove-Macmillan, 2001, pp. 367-370.

⁶⁷ A. COPPINI, *Musica tolta dai Madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori, a cinque e a sei voci, e fatta spirituale. Con la partitura, e basso continuo nella sesta parte per i quattro ultimi canti a sei. All'Illustriss. et Reverendiss. Sig. il S. Cardinale Borromeo Arcivescovo di Milano*, in Milano, appresso Agostino Tradate, 1607 (si veda la moderna – pro manuscripto – critical and practical edition by J.P. Jacobsen, Aarhus, University of Aarhus-Institute of Musicology, 1998, da cui si effettuano le citazioni).

⁶⁸ A. COPPINI, *Il secondo libro della musica di Claudio Monteverde e d'altri autori a cinque voci fatta spirituale. Con la partitura. All'Illustriss. Signora Suor Bianca Lodovica Taverna nel Monastero di S. Marta*, in Milano, per gli heredi di Agostino Tradate, 1608; ID., *Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde a cinque voci fatta spirituale. Con la partitura. Al Serenissimo Signor Don Francesco Gonzaga, principe di Mantova e di Monferrato*, in Milano, per Alessandro et her. di Agostino Tradati, 1609.

l'attenzione all'espressività del testo letterario] of the *seconda pratica* to be transferred to church music». ⁶⁹

Lasciando d'accanto l'aspetto musicologico, appare piuttosto utile gettare uno sguardo sul fronte squisitamente letterario dell'operazione, sinora minimamente, se non per nulla, indagato. Non si deve infatti dimenticare che la gran parte dei testi musicati da Monteverdi nei suoi libri di madrigali a cinque voci erano tratti dal *Pastor fido* o dalle *Rime* di Battista Guarini. Particolare non privo di significato, giacché – come è stato notato – la consapevole e meditata scelta dei testi guariniani rappresentò per il cremonese una sorta di indiretta risposta alle polemiche suscitate da Giovanni Maria Artusi: così come il *Pastor fido* era stato biasimato da Giasone De Nores sia sul piano morale sia su quello teorico in quanto non rispettoso delle norme sancite nella *Poetica* aristotelica⁷⁰; egualmente Monteverdi era stato accusato per le innovazioni apportate alla pratica compositiva del tempo, con rimostanze che nelle *Imperfezioni della moderna musica* s'erano appuntate soprattutto su un brano monteverdiano (*Cruda Amarilli, che col nome ancora*) il cui testo proviene per l'appunto da *Pastor fido*, atto I, scena II, vv. 272-279.⁷¹ È dunque possibile affermare che esista una «connection betwe-

⁶⁹ Le tre citazioni, nell'ordine, da M.A. RORKE, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, «Music & Letters», LXV, 1984, 2, pp. 168-175: 174; A. BUDZIŃSKA-BENNETT, «Musica fatta spirituale». Aquilino Coppini's *Contrafacta of Monteverdi's 'Fifth Book of Madrigals'*, «Interdisciplinary Studies in Musicology», XI, 2012, pp. 273-303: 274 e 275. Intorno alle trasposizioni *a lo divino* di Coppini si vedano altresì: S. EHRMANN-HERFORD, «Ad religionem ergo referatur musica»: Monteverdi Kontrafakturen bei Aquilino Coppini, in *Claudio Monteverdi und die Folgen*, Bericht über das internationale symposium (Detmold, 25-27 November 1993), herausgegeben von S. Leopold und J. Steinheuer, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1998, pp. 325-338; C. GEORIS, *Contrafactum et oraison mystique*, in *Poésie latine à haute voix (1500-1700)*, études réunies par L. Isebaert et A. Smeesters, Turnhout, Brepols, 2013 («Latinitates», 6), pp. 159-186; ID., *Le premier recueil de Contrafacta d'Aquilino Coppini (1607): intertextualité et contextualité*, «Il Saggiatore Musicale», XXI, 2014, 2, pp. 205-245.

⁷⁰ Per la polemica intorno al genere tragicomico e alla qualità morale dei personaggi del *Pastor fido* cfr. C. SCARPATI, *Poesia e retorica in Battista Guarini*, nel suo volume *Studi sul Cinquecento italiano* [1982], Milano, Vita e Pensiero, 1985 («Scienze Filologiche e Letteratura», 24), pp. 201-238; E. SELMI, «Classici e Moderni» nell'officina del *Pastor fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 («Manierismo e Barocco», 1), pp. 11-74; D. BLOCKER, *Costumi, virtù e onestà: la question des moeurs dans le 'Pastor fido' et sa querelle*, in *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance*, Actes de la journée d'études (Tours, 19 avril 2002), réunies par B. Méniel, Paris, Champion, 2006 («Le Savoir de Mantice», 11), pp. 137-157; T. ARTICO, *Giasone Denores, 'Poetica'*, «Studi Giraladiani. Letteratura e Teatro», VI, 2020, pp. 249-272.

⁷¹ La tragicommedia si legge nell'edizione B. GUARINI, *Il pastor fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999 («Esperia»), il passo in questione a p. 92. Al proposito cfr. M. OSSI, *Monteverdi, Marenzio, and Battista Guarini's 'Cruda Amarilli'*, «Music & Letters», LXXXIX, 2008, 3, pp. 311-336. Circa la rapida fortuna musicale del *Pastor*

en the Artusi-Monteverdi and De Nores-Guarini controversies» e che, alla luce di un rispecchiamento nel poeta ferrarese ingiustamente deprecato per i suoi tentativi di riforma, «Monteverdi's choice of Guarini, and especially of *Il pastor fido*, could therefore be part of his response to Artusi». Sperimentazione letteraria e riforma musicale maturate in seno a una cultura cortigiana unite contro censure provenienti dai più conservatori ambienti accademici (professore di filosofia morale a Padova il De Nores, teorico musicale presso la Congregazione di San Salvatore nell'universitaria Bologna l'Artusi); un vero e proprio «conflict of cultures: on one side Artusi and De Nores, representing a cast-iron respect for established conventions, codifications and tradition; on the other, Monteverdi, a courtly musician, and Guarini, the perfect courtly gentleman, *letterato* and *segretario*». ⁷²

In poche parole, quella che il Coppini si trovò ad effettuare fu una traduzione latina spiritualizzata dei testi di uno dei più fulgidi astri della poesia italiana tardo-rinascimentale. Insomma, un'opera che si iscrive nell'orizzonte della parodia morale o sacra di classici della letteratura nazionale, terreno sul quale, a quell'altezza, non mancavano certo precedenti, come il *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero, ⁷³ le cosiddette *Stanze della pudicizia* che riprendono quelle di Pietro Bembo, ⁷⁴ il *Decamerone spirituale* di Francesco

fido si vedano: J. CHATER, «*Un pasticcio di madrigaletti?* The Early Musical Fortune of 'Il pastor fido'» e ID., «*Il pastor fido' and Music: a Bibliography*, entrambi in *Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di A. Pompilio, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997 («Con Notazioni», 3), pp. 139-155 e pp. 157-183.

⁷² Le citazioni da F. CHIARELLI, *Poetic Choices and Choice of Poetics. The Role of 'Il pastor fido' in the Artusi-Monteverdi Controversy*, in *Histories of Music in Renaissance and Early Modern Italy*, edited by S. Lorenzetti, «Italian History & Culture. Yearbook of Georgetown University at Villa "Le Balze"», V, 1999, pp. 71-83, rispettivamente pp. 76, 73 e 82. Aveva già in precedenza evidenziato tale collegamento T. CARTER, *Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music*, in *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, edited by N. Kovaleff Baker and B. Russano Hanning, Stuyvesant, Pendragon Press, 1992 («Festschrift Series», 11), pp. 171-194, in particolare p. 191.

⁷³ G. MALIPIERO, *Il Petrarca spirituale*, in Venetia, stampato per Francesco Marcolini da Forlì appresso la Chiesa e della Trinità, 1536; su cui si veda A. QUONDAM, *Riscrittura/citazione/parodia del codice. Il 'Petrarca spirituale' di Girolamo Malipiero*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», IX, 1978, 1, pp. 77-125; poi, rivisto, con il titolo *Riscrittura, citazione e parodia. Il 'Petrarca spirituale' di Girolamo Malipiero*, nella sua raccolta *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991 («Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara. Saggi»), pp. 203-262.

⁷⁴ «Questa serie di ottave (inc. *Là ove l'Aurora al primo albor rosseggia*) compare in molte raccolte cinquecentesche, prima attribuita al cardinale Egidio da Viterbo, poi restituita a Giovan Battista Lapini, accademico Intronato di Siena con il nome di Fisicoso» (M. CORRADINI, *L'Aminta' dei moralisti e l'Aminta' dei libertini*, «Lettere Italiane», LXVIII, 2016, 2, pp. 266-305: 295). Per

Dionigi da Fano,⁷⁵ nonché svariate trascrizioni *a lo divino* dell'*Orlando furioso*.⁷⁶ Un'operazione senza dubbio ben riuscita, stando alla testimonianza di un contemporaneo direttamente coinvolto nella vicenda, ovvero il musico bolognese Adriano Banchieri, di cui l'Inquieto aveva trascelto un madrigale per il suo primo libro di mottetti sacri. In una missiva di ringraziamento, poi inclusa nella silloge di *Lettere armoniche* stampata a Bologna nel 1628, Banchieri arrivava ad affermare:

Non so chi merita lode maggiore, o i compositori di essi madrigali, poeti e musici, o ella che così industremente gli ha trasportati dal profano al sacro stile, e dall'idioma volgare alla latina locuzione; e così proporzionatamente che l'armonia con mirabile effetto applica all'uno e all'altro senso, profano in sacro, e di volgare in senso latino.⁷⁷

E d'altra parte, lo stesso Girolamo Borsieri, che nelle esternazioni giovanili – come s'è visto – si era dimostrato tanto categorico verso le asperità

notizie ulteriori si rinvia a M. ROMANATO, *Una risposta di Perottino: le 'Stanze della pudicizia', «Studi e Problemi di Critica Testuale», XLIV, 2017, 1, pp. 67-131.*

⁷⁵ F. DIONIGI DA FANO, *Il Decamerone spirituale, cioè le diece spirituali giornate. Nel quale si contengono cento famigliari ragionamenti detti in diece di da diece devoti giovani sopra molte nobili materie spirituali. Opera non men bella ch'utile e profittevole per coloro che, christianamente volendo vivere, desiderano di camminare per la via della salute*, in Venetia, appresso gl'heredi di Giovanni Varisco, 1594. Hanno fermato l'attenzione su quest'opera P. CHERCHI, *'Il Decameron spirituale' di Francesco Dionigi da Fano*, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 321-328, poi nel suo *L'onestade e l'onesto raccontare del 'Decameron'*, Fiesole, Cadmo, 2004 («I Saggi di Letteratura Italiana Antica», 8), pp. 183-191; A. TORRE, *Il silenzio di Boccaccio. Note su una controparodia di fine Cinquecento*, in «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, Atti del convegno (Torino, 12-14 dicembre 2013), «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 515-530.

⁷⁶ Informano al riguardo: A. TORRE, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del 'Furioso' tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini e G. Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010 («Morgana», 15), pp. 255-279; C. PUGLISI, *Fra passione umana e divina: il 'Furioso' spiritualizzato di Vincenzo Marino*, in *In nobili civitate Messanae. Contributi alla storia dell'editoria e della circolazione del libro antico in Sicilia*, Atti del seminario di studi (Montalbano Elicona, 27-28 maggio 2011), a cura di G. Lipari, Messina, Università degli Studi di Messina-Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2013 («Libri e Biblioteche», 4), pp. 287-299.

⁷⁷ A. BANCHIERI, *Lettere armoniche intrecciate in sei capi. Di dedicazione, ragguaglio, congratulazione, buone feste, ringraziamento, piacevolezza. Al M. R. P. D. Domenico Luchi, abate di S. Bernardo*, in Bologna, per Girolamo Mascheroni, 1628, p. 120; si legge nella riproduzione anastatica impressa a Bologna, Forni Editore, 1968 («Bibliotheca Musica Bononiensis», 21). Sul compositore felsineo si veda il recente volume *Il Dissonante operoso. Adriano Banchieri, dotto e singolare musicista bolognese del Cinque-Seicento*, a cura di J. Bentini e P. Mioli, Bologna, Pendragon, 2022.

della “seconda pratica”, nel più tardo *Supplimento alla Nobiltà di Milano* di Paolo Morigia del 1619, avrebbe finito per annoverare gli esponenti dell’Accademia degli Inquieti, così vicini a Monteverdi e alle sue innovazioni, fra i migliori musicisti e poeti attivi nella Milano del proprio tempo, ricordando in termini di elogio entrambi i fratelli Ardemanio, Cherubino Ferrari, nonché il medesimo Coppini che egregiamente «si è dilettrato di ridurre i concerti profani ad altri spirituali». ⁷⁸ Una dozzina d’anni era trascorsa dai tempi delle critiche alle novità apparse sulla scena compositiva e un deciso cambio di prospettiva era intervenuto nel frattempo: si trattava di un’inedita apertura verso nuovi gusti musicali negli ambienti borromaici – inizialmente sospettosi verso tali sperimentazioni – che certo molto dovette alla sinora misconosciuta azione mediatrice del sodalizio Sforzesco.

Nella propria raffinata operazione letteraria (non si dimentichi che il Dissonante era docente di eloquenza latina) Coppini si muove seguendo l’esempio del Malipiero: non mette in atto, cioè, una generica moralizzazione della pastorale guariniana, bensì procede a un puntuale rifacimento del testo di partenza, risemantizzato da cima a fondo mediante interventi di traduzione essenziali di carattere parafrastico. L’intento che limpidamente emerge è quello di conservare il più possibile la struttura della poesia originale, il numero e la lunghezza dei suoi versi, la metrica delle sue parole, la peculiarità della sua sintassi. Poiché la melodia delle linee vocali di ciascun madrigale, spiritualmente travestito, scaturisce interamente dalla parola e dall’affetto che in essa si cela, la versione latina segue strettamente l’originale, ne rispetta le cadenze ritmiche e la collocazione delle cesure, tanto che, laddove la trasposizione dal contesto profano a quello sacro lo permette, egli traduce quasi

⁷⁸ G. BORSIERI, *Il supplimento della Nobiltà di Milano*, in Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1619, p. 57; ristampa anastatica Bologna, Forni Editore, 1979. «Giulio Cesare Ardemanio, organista nella Scala di mano svegghiatissima e d’invenzioni tutto conforme al gusto de’ moderni, i quali non si compiacciono più delle maniere di suonare trovate pur ed essercitate tra loro da’ Barioli; ma anzi di quelle altre, che hanno già cominciate udire da’ Trofei»; «Giovan Battista Ardemanio dottore in teologia, protonotario apostolico, cappellano e pensionario della cattolica maestà, e maestro di coro nella chiesa della Scala, attende alle scienze astronomiche e già ha stampate alcune operette in questa professione per un’Accademia che si chiama de’ Cassinesi Inquieti. È anco musico e suonator singolare, particolarmente di viola, e si diletta di congregar uno studio di cose curiosissime avendo un animo veramente nobile e conforme alla grandezza delle professioni nelle quali si esercita»; «Fra Cherubino Ferrari, carmelitano, teologo e predicatore, s’esercita nello scriver poesie e prose italiane. Ha stampate alcune rime e varie descrizioni ed orazioni con le quali mostra la riverenza grande che ha verso i poeti eroici fra’ nostri maggiori» (Ivi, p. 54, e pp. 43-44). Offre utili spunti intorno all’opera di Morigia (1595), poi continuata da Borsieri, il recente R. SACCHI, «*Artisti industriosi e speculativi*». *Paolo Morigia e il quinto libro della ‘Nobiltà di Milano’*, Milano, LED, 2020 («Studi e Ricerche»).

alla lettera i versi in volgare. E lo fa per non compromettere l'interazione e lo scambio di "affetti" nel passaggio dall'una all'altra lingua, secondo quella preminenza data alla parola scritta capace di muovere gli animi che costituisce uno degli assi portanti della "seconda pratica" monteverdiana, a cui lo stesso Coppini si mostrò in più occasioni particolarmente sensibile.⁷⁹ Per gli uomini di chiesa e di corte dell'incipiente Seicento questo procedimento di spiritualizzazione non significava affatto una sbrigativa soluzione ma, al contrario, si poneva come una sfida, come una tensione continua fra l'amor sacro e l'amor profano. In tal modo, le appassionate manifestazioni di stati d'animo che si incontrano nei testi di Guarini (dall'ira agli struggimenti amorosi) vengono trasformate in altrettante espressioni adeguate alla santità

⁷⁹ Nella dedicatoria del secondo libro della *Musica tolta* Coppini insisteva sull'espressività della musica monteverdiana, definita «rappresentativa» in quanto capace di fornire vivida rappresentazione del mondo degli affetti: «La musica rappresentativa del quinto libro de' madrigali del signor Claudio Monteverde, regolata dalla naturale espressione della voce umana nel muovere gli affetti, influendo con soavissima maniera negli orecchi e per quelli facendosi degli animi piacevolissima tirannia, è ben degna d'esser cantata e udita non già (com'altri per livore disse) nei pascoli e tra le mandre, ma ne' ricetti de' più nobili spirti e nelle regie corti»; nel presentare il *Terzo libro di contrafacta* al principe Francesco Gonzaga, rievocando la recita dell'*Arianna* del Monteverdi appositamente allestita per le nozze del gentiluomo mantovano, ancora avrebbe aggiunto: «L'antichissima e bellissima città di Mantova fu in ogni tempo [...] feconda madre e benigna nutrice d'elevatissimi ingegni, tra i quali oggidì Claudio Monteverde, dedicato al servizio della serenissima casa di Vostra Altezza, è giunto nella musica a tale eccellenza che non più devono parere strani quegli effetti d'armonia i quali con molta meraviglia leggiamo nelle carte antiche. Di questo, tra molti componimenti, ne fa fede *L'Arianna*, opera che, rappresentata nelle felicissime nozze di Vostra Altezza e della serenissima infanta di Savoia, colle nove e soavi note del Monteverde, per non dire della espressione degli altri affetti, ha potuto trarre a viva forza dagli occhi del famoso teatro e di chiunque poscia l'ha sentita a mille a mille pietose lagrime» (ambidue le citazioni da FABBRI, *Monteverdi* cit., pp. 152-153). Andrà infine ricordata l'epistola latina che accompagnava, nel luglio del 1609, il dono delle tre raccolte di mottetti spiritualizzati all'amico fiammingo Ericio Puteano, in cui il Dissonante ritornava sul carattere fortemente espressivo dei madrigali dell'amico Monteverdi: «Mitto ad te triplicem foetum. Musici contentus sunt, quos si tibi gratos extitisse cognovero, alios deinceps mittam, ut se dabunt. Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla et quasi percussiones inter canendum requirunt. Insistendum tantisper, indulgendum tarditati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mira sane vis commovendorum affectuum» (COPPINI, *Epistolarum libri sex* cit., p. 101; cfr. SARTORI-LEVINE, *Monteverdiana* cit., p. 406). Intorno all'umanista fiammingo Ericio Puteano (1574-1646), in aggiunta alla fondamentale monografia di Roberta Ferro già evocata precedentemente, si vedano: T. SIMAR, *Étude sur Erycius Puteanus (1574-1646) considéré spécialement dans l'histoire de la philologie belge et dans son enseignement à l'Université de Louvain*, Louvain-Paris-Bruxelles, Bureau du Recueil-A. Picard-Albert Dewit, 1909; *Acta Puteanaea*, Proceedings of the international colloquium *Erycius Puteanus (1574-1646)* (Leuven-Antwerp, 7-9 November 1996), «Humanistica Lovaniensia», XLIX, 2000, pp. 167-421; R. FERRO, *Accademia dei Lincei e "Res publica letteraria": Justus Ryckius, Erycius Puteanus e Federico Borromeo*, «Studi Secenteschi», XLVIII, 2007, pp. 163-210.

dei temi divini: l'*eros* dell'amante cede il posto alla *caritas* cristiana e all'*agape* divina.⁸⁰

Sia allora consentito concludere con un esempio ravvicinato, che vuole essere lo spunto per una più serrata esegesi dei versi latini dell'Inquieto e del loro rapporto con quelli volgari del Guarini che si auspica di poter continuare in altra sede.

<p>Deh! bella e cara e sì soave un tempo, cagion del viver mio mentr' al ciel piacque, volgi una volta e volgi, quelle stell' amorse come le vidi mai così tranquille 5 e piene di pietà, prima ch'io muoia, ché 'l morir mi sia dolce. E dritt'è ben che, se mi furo un tempo dolci segni di vita, or sien di morte quei bell'occhi amorosi; 10 e quel soave sguardo che mi scorse ad amare mi scorga anco a morire. E chi fu l'alba mia, del mio cadente dì l'espero or sia. 15</p>	<p>Sancta Maria, quae Christum peperisti virginei sine labe pudoris, volve serenos, volve oculos illos tuos misericordiae et pietatis 5 in homines, qui tibi sunt devoti, dulcis Virgo Maria. Tu maris tumidi refulgens stella, tu decus Paradisi, tu rosa vernans pudicissima Virgo 10 et liliium suave, bonum est te amare, quae non sinis perire. O Virgo benedicta, duc nos ad gloriam regni coelestis.⁸¹ 15</p>
--	---

Il primo testo, musicato da Monteverdi entro il quinto libro dei suoi madrigali a cinque voci, è tratto da *Pastor fido*, atto III, scena III, vv. 332-346; il secondo appartiene al primo volume di *contrafacta* dedicati da Coppini a Federico Borromeo e rappresenta la riscrittura *a lo divino* dei versi guariniani. Nel primo caso è messo in scena il lamento del pastore Mirtillo indirizzato alla crudele Amarilli che si mostra sorda all'amore di lui e tiene segreti i propri

⁸⁰ Nel saggio di T. CARTER, «E rileggendo poi le proprie note»: *Monteverdi Responds to Artusi?*, «Renaissance Studies», XXVI, 2012, 1, pp. 138-155, l'autore stabilisce, sulla base dell'analisi dei paratesti (rime encomiastiche, dediche, etc...) che alimentarono la controversia, un parallelo fra la "seconda pratica" e l'eresia da un lato, la "prima pratica" e l'ortodossia dall'altro; il che permette di apprezzare ancor meglio il valore pionieristico della lungimirante operazione compiuta da Aquilino Coppini nella Milano della Controriforma.

⁸¹ I due testi si citano dalla già menzionata edizione a cura di J.P. Jacobsen, p. 17. Si segnalano le varianti del madrigale monteverdiano rispetto al testo del *Pastor fido* di Guarini (GUARINI, *Il pastor fido* cit., p. 159, fra parentesi la numerazione originale dei versi della pastorale); v. 2 (333): *mentre a Dio piacque* > *mentr' al ciel piacque*; v. 3 (334): *volgi una volta, volgi* > *volgi una volta e volgi*; v. 6 (337): *ch'è moia* > *ch'io muoia*; v. 8 (339): *E dritto è* > *E dritt'è*; v. 10 (341): *begli occhi* > *bell'occhi*. Ragiona ampiamente intorno alla natura e al ruolo dei rimaneggiamenti testuali del compositore di Cremona C. GEORIS, *Claudio Monteverdi "letterato" ou les métamorphoses du texte*, Paris, Champion, 2013 («Bibliothèque de la Littérature Générale et Comparée», 113).

sentimenti poiché sa che deve sposare Silvio, figlio del sacerdote Montano e discendente di Ercole. Mirtillo impersona il ritratto dell'amante infelice e le sue malinconiche querimonie rappresentano un adattamento al nuovo contesto lirico delle parole proferite dalla Didone virgiliana in punto di morte: in particolare i vv. 332-333 si rifanno ad *Eneide*, IV, vv. 651-652 («Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant, / accipite hanc animam meque his exsolvite curis»), con il «deusque sinebat» reso da Guarini attraverso il dantesco «a Dio piacque» (*Paradiso*, VI, v. 23) e quindi dal Monteverdi con il più petrarchesco «mentr'al ciel piacque» (*Canzoniere*, CCCXX, v. 3).⁸² Quindi il vagheggiamento di Mirtillo si conclude con la ripresa di due canonici motivi petrarcheschi: una variazione sul tema del «soave sguardo» della donna che, ambivalentemente, è al contempo latore di vita e spettatore del trapasso dell'amante, e l'ossimoro della «dolce morte» (*Canzoniere*, CCCXXXI, v. 43) che rende al protagonista meno amaro il perire, poiché ciò avviene al cospetto di Amarilli.⁸³

Coppini si premura di conservare la medesima struttura dell'ipotesto, come bene si osserva al v. 3, con la collocazione dello stesso vocabolo («volgi» e «volve») ripetuto ad apertura e in chiusa di verso e con il secondo termine che rappresenta una letterale traduzione del primo, il che consente, anche nel testo latino, egualmente di giocare sull'allitterazione della lettera "v". Molti altri, del resto, sono i casi di termini etimologicamente correlati ed estremamente affini posti nelle medesime zone del testo: «pietà» / «pietatis» ai vv. 5-6, «dolce» / «dulcis» al v. 7, «soave» / «suave» al v. 11 (nel secondo caso concordato al «lilium», antichissimo simbolo di purezza associato alla Madre di Dio). Da sottolineare, nei vv. 12-13, l'utilizzo, in un primo caso, della stessa parola in forte posizione conclusiva («amare») e, in un secondo, di vocaboli differenti nella forma ma comunque eguali nel significato e nella funzione rimante («morire» e «perire»). Da Guarini l'Inquieto riprende anche l'antico *topos* dello sguardo femminile che, nella versione latina, passando dall'amor profano all'amore sacro, diviene lo sguardo misericordioso della Vergine che vigila pieno di grazia sugli uomini, creando così un'audace analogia fra Amarilli e Maria, i cui nomi, peraltro, sono strettamente legati sul piano fonico attraverso un'assonanza. Ancora, la canonica metafora degli occhi di Amarilli descritti quali stelle (v. 4) consente di

⁸² ALIGHIERI, *Commedia* cit., III, *Paradiso*, p. 163 («a Dio per grazia piacque di spirarmi»); F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2015 («I Meridiani Paperback»), p. 1232, sonetto *Sento l'aura mia antica, e i dolci colli* («che tenne gli occhi mei mentr'al ciel piacque»). La citazione delle parole della regina Didone da VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di M. Ramous, introduzione di G.B. Conte, commento di G. Baldo, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2015 («Il Convivio»), p. 252.

⁸³ «Bello et dolce morire era allor quando» (PETRARCA, *Canzoniere* cit., p. 1290).

proseguire la sostituzione-analogia fra le due figure femminili, dacché anche la Vergine è definita nella spiritualizzazione «maris tumidi refulgens stella» (v. 8), con echi provenienti dall'inno *Ave maris stella* proprio dell'*ufficiū beatæ Mariæ in sabbatho*.⁸⁴ Altra variante metaforica per indicare il binomio vita-morte è spesa nel finale, in forma di arguzia, con la donna che diviene alba ed Espero (cioè Venere, stella della sera), dunque inizio e fine del giorno amoroso e, in ultima analisi, della vita stessa. Coppini recupera nella chiusa del mottetto il tema della dipartita, la quale viene però reinterpretata teologicamente come la gloria del Regno dei Cieli alla quale la Madonna può condurre i fedeli cristiani. Insomma, il rapporto d'amore sensuale fra Mirtillo ed Amarilli è trasfigurato nell'amore spirituale della Madonna, attraverso un processo di sacralizzazione che si mantiene tuttavia strettamente ancorato al testo di partenza. Si noti infine che, in maniera raffinata, l'Inquieto riesce a intrecciare i richiami guariniani con quelli tratti dalla celebre antifona mariana *Salve Regina*: così per i «misericordes oculos» ai vv. 4-5 e per il successivo v. 7, il quale ricalca esattamente il finale della preghiera medievale («dulcis Virgo Maria»).⁸⁵ Un'ultima nota. Nella prassi liturgica l'antifona *Salve Regina* era ed è intonata durante l'ufficio di compieta: forse si tratta di un'ulteriore ed elegante allusione coppiniana alla sera della vita evocata nel desiderio di morte per amore espresso da Mirtillo nei versi del *Pastor fido*, a creare, come già nel dantesco canto VII del *Purgatorio*, «quell'atmosfera di serale nostalgia, di mestizia e di speranza» che costituisce il cuore di questa invocazione tradizionalmente innalzata al calar delle tenebre.⁸⁶

⁸⁴ *Breviarium Romanum, editio princeps (1568)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di M. Sodi e A.M. Triacca, con la collaborazione di M.G. Foti, presentazione di V. Noè, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999 («Monumenta Liturgica Concilii Tridentini», 3), pp. 1013-1014.

⁸⁵ Ivi, p. 140.

⁸⁶ Si cita dal commento *ad locum* (*Purgatorio*, VII, v. 82) della Chiavacci Leonardi in ALIGHIERI, *Commedia* cit., II, *Purgatorio*, p. 215. Cfr. G.M. VENEZIANO, *La citazione dei salmi e delle preghiere nel 'Purgatorio' dantesco*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1945-1952.

Poesia e medicina come arti sorelle nella Milano dei primi Inquieti: una proposta di lettura

MARCO NAVA

Le fonti dirette relative ai primi anni di attività dell'accademia degli Inquieti di Milano sono scarse. Grazie a Paolo Morigia, siamo a conoscenza del fatto che molti tra i più importanti medici del ducato presero parte al sodalizio fondato nel 1594 da Muzio Sforza Colonna, marchese di Caravaggio, discutendo con elevata padronanza temi di interesse scientifico e letterario.¹ Si tratta, in gran parte, di figure adeguatamente contestualizzate in sede storiografica, ma il cui apporto alla cultura lombarda tra XVI e XVII secolo è ancora da indagare compiutamente. Tra i medici che ricoprirono incarichi di elevato prestigio e aderirono al nucleo originario degli Inquieti si segnalano innanzi tutto i profisici Zaccaria Caimo (1516-1596)² e Bartolomeo Assandri (1545-1627).³ A essi si aggiunge Ludovico Settala (1552-1633),

¹ P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Gottardo da Ponte, 1595, pp. 181-182. Sui marchesi Sforza Colonna si veda G. BERRA, *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, Heidelberg, arthistoricum.net-ART-Books, 2021 (<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.877>; consultato il 10 marzo 2023).

² Relativamente alla biografia di Caimo si può ricordare che nel 1577, mentre aveva già raggiunto un notevole prestigio professionale, fu nominato profisico generale del ducato di Milano da Filippo II di Spagna, di cui divenne successivamente archiatra; si veda A. SANGES, *Il fondo antico della Biblioteca centrale giuridica*, Torino, Giappichelli Editore, 2022, p. 20.

³ La carriera di Bartolomeo Assandri conobbe una rapida ascesa tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta del Cinquecento: nel 1589 fu nominato profisico ausiliario del ducato; nel 1594, a pochi mesi dalla partecipazione alla seduta inaugurale degli Inquieti, divenne profisico generale dell'esercito regio, su incarico di Juan Fernandez de Velasco, conestabile di Castiglia. Il 3 settembre 1597 ricevette infine da Filippo II il titolo di profisico generale del ducato di Milano, come registra E. MOTTA, *Archivio Storico Lombardo. Indici. Anni I-XX (1874-1893)*, Società Storica Lombarda, Milano, 1893, pp. 143-145. Si veda inoltre, più nel dettaglio, G. CLARETTA, *Sugli Assandri patrizi milanesi*, «Archivio Storico Lombardo», X, 1883, pp. 683-733, con documentazione relativa alle nomine sopra citate alle pp. 724-728. Per quanto concerne le frequentazioni di Assandri con i letterati del tempo, oltre al coinvolgimento negli Inquieti,

il cui nome, citato in due luoghi dei *Promessi sposi* (capp. XXVIII e XXXI), ha potuto conoscere una diffusione rilevante anche al di fuori dell'ambito specialistico.⁴ Studiandone più nel dettaglio l'operato, emerge, in parallelo al ritratto del «fisico collegiato»⁵ impegnato a combattere la peste e dell'erudito interessato a speculazioni di matrice scientifica e politica, quello di un «umanista raffinato, cultore di filosofia e appassionato ricercatore di libri e manoscritti rari»; collezionista indefesso, Ludovico diede infatti il primo impulso alla «raccolta che il figlio Manfredo trasformò nel museo celebrato nel Seicento come una delle meraviglie del mondo».⁶ Settala entrò a far parte

è nota la sua amicizia con il poeta Giuliano Gosellini, dalla cui scomparsa fu particolarmente toccato: «È morto il signor Giuliano Gosellini con generale dolore di questa città, et in particolare di questa gran perdita ne sentono estremo cordoglio gli amici suoi, tra i quali io non son degli ultimi» (cfr. *ivi*, p. 698). Sul poeta si vedano M.C. GIANNINI, *Gosellini (Goselini), Giuliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, 2002, pp. 110-114 e S. ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 135-181. Il nome di Assandri ricompare, accanto ad altri illustri esponenti dell'arte medica milanese («medesina»), nella lunghissima coda dell'ultimo dei *Dodes sonet all'abaa Giovan di Carlo Porta, Per fagh vedè a toccà proppi con man*, indirizzati polemicamente a Pietro Giordani, che aveva recensito in modo negativo sulla «Biblioteca Italiana» il primo volume della *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*. L'aspra critica di Giordani si può leggere nelle *Poesie di Carlo Porta rivedute sugli originali e annotate da un milanese*, Milano, Robecchi, 1887, pp. 341-345. Per il testo del sonetto citato si veda C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1975, pp. 400-419. Si veda inoltre C. MILANINI, *L'Italia 'strasciada' di Carlo Porta*, «Belfagor», LXVII, 2012, pp. 568-576: 572.

⁴ Su Ludovico Settala e le sue numerose opere si veda ora G.G. MELLERIO, *Settala, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, 2018, pp. 316-318. Si ricorda inoltre il classico studio di S. ROTA GHIBAUDI, *Ricerche su Ludovico Settala. Biografia, bibliografia, iconografia e documenti*, Sansoni, Firenze, 1959. Per un approfondimento sulla riflessione politica del profetico si rimanda a P.C. PISSAVINO, *Lodovico Settala: aristotelismo e Ragion di stato*, «Studia Borromaica», XIV, 2000, pp. 175-197; per una contestualizzazione della sua figura entro lo scenario culturale della Milano borromaica, cui fa seguito un primo profilo degli Inquieti, si veda R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Milano-Roma, Bulzoni, 2007, pp. 29-63. Sulla raffigurazione di Ludovico Settala nei *Promessi sposi*, a partire da una vastissima bibliografia, si segnala almeno il recente A. PROSPERI, *Manzoni, la peste, il terrore. Il complotto e la storia in capitolo XXXI dei "Promessi sposi"*, «Studi Storici», LIX, 2018, 1, pp. 23-45.

⁵ MORIGIA, *Nobiltà di Milano* cit., p. 181.

⁶ R. FERRO, *Gli scritti di Federico Borromeo sul metodo degli studi*, «Aevum», LXXV, 2001, 3, pp. 737-758: 742. Sul museo Settala è ora disponibile A. MORANDOTTI, «Un ritratto di Ludovico Settala da un modello di Fede Galizia e la nascita del Museo Settala», in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana. 1618-2018*, a cura di A. Rocca, A. Rovetta e A. Squizzato, Milano, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, 2019 («Studia Borromaica», 32), pp. 257-264. Una ricca indagine sulla pittrice Fede Galizia e il suo esteso rapporto con gli Inquieti e numerosi altri protagonisti della cultura lombarda tra Cinquecento e Seicento è oggetto della tesi di laurea ancora inedita di C. NOUHANT, *Fede Galizia (1574/78*

degli Inquieti il 21 luglio 1594, a pochi giorni dalla pubblicazione delle leggi dell'accademia. Nell'ottobre di quello stesso anno si registra l'ingresso del fisico collegiato Giampaolo Casati, seguito, il 12 gennaio 1595, da Giambattista Selvatico (1550-1621), indicato con la stessa qualifica.⁷

Si deve, tuttavia, a uno degli affiliati meno ricordati dalla storiografia il merito di aver predisposto due preziose fonti manoscritte grazie alle quali oggi possiamo indagare dettagliatamente la duplice natura della raffinata erudizione che contraddistingueva la nutrita schiera dei medici-letterati Inquieti. Si tratta del «fisico» Ercole Cimilotti, già legato alle accademie pavesi degli Intenti e degli Affidati e accolto presso il sodalizio milanese il 15 settembre 1594, con il nome di Estuante.⁸ Questo personaggio è noto in ambito letterario principalmente per la favola pastorale *I falsi dei*, edita per la prima volta nel 1599, rappresentata con successo in numerose occasioni e ripubblicata per almeno un ventennio, tra Milano, Pavia e Venezia. L'opera si caratterizza per l'intervento di personaggi della commedia dell'arte di area settentrionale, ciascuno dei quali si esprime nel proprio dialetto, nel ruolo di fasulle divinità boscherecce, con il compito di disturbare l'onesto amore del pastore Fileno per la ninfa Galatea, che si risolve felicemente. Si tratta di una piacevole divagazione rispetto a una produzione principalmente votata alla poesia encomiastica in lingua latina e agli studi eruditi, opera di un autore

– 1630) ou la quête d'une identité picturale au siècle des Borromée, Mémoire de Master 2, sous la direction de Madame Anne Lepoittevin, Paris, Sorbonne Université, Année universitaire 2020/2021, che qui ringrazio. Galizia realizzò, tra i molti, Settala compreso, un celebre ritratto del citato erudito Paolo Morigia, per cui si veda ora M. PAVESI, *Qualche spunto e un'ipotesi per Fede Galizia*, «Arte Lombarda», n.s., CLXXXVI-CLXXXVII, 2019, 2-3, pp. 149-154. La monografia di riferimento sull'artista è attualmente G. AGOSTI-L. GIACOMELLI-J. STOPPA, *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 luglio-24 ottobre 2021), Trento, Esperia, 2021, cfr. in part. il capitolo A. ALLEGRI, *Milano*, pp. 38-77.

⁷ Le informazioni disponibili su questi due personaggi sono minime; sappiamo che nel 1594 Selvatico pubblicò un importante studio sulle malattie simulate, *De iis qui morbum simulant deprehendendi*, come riportato da A. FILIPPI, *Esegesi medico legale sul Methodus testificandi di Giovan Battista Codronchi*, Firenze, Le Monnier, 1883, p. 15.

⁸ Per una panoramica della produzione a stampa e manoscritta di Cimilotti e delle vicende erudite che hanno portato alla sua riscoperta, legata alle figure di Pietro Mazzucchelli (1762-1829), prefetto della Biblioteca Ambrosiana, e di Emilio Motta (1855-1920), numismatico e fondatore del «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», si veda M. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti, Accademico Inquieto nella Milano tra Cinquecento e Seicento*, «Aevum», XCII, 2018, 3, pp. 577-602.

ormai maturo che si concede la possibilità di sperimentare con un genere diverso.⁹

Non è nota la data di nascita di Cimilotti, ma proprio dalla dedicatoria alla *princeps* dei *Falsi dei*, destinata a Pirro Visconti Borromeo (1569-1604)¹⁰, sappiamo che all'altezza del 1599 l'autore si trovava già nel pieno della maturità; morì entro il 1605, stando a quanto riportato nella succinta prefazione alla seconda edizione della pastorale, firmata questa volta dall'editore Pietromartire Locarni. Dobbiamo dunque osservare come il decennio che va dal 1594 al 1605 sia stato cruciale per la carriera letteraria di Cimilotti e per il suo coinvolgimento nelle attività della colta nobiltà milanese. Si tratta dell'approdo di un paziente percorso di formazione, il cui punto di svolta viene raggiunto negli anni Ottanta del Cinquecento, a partire dalla pubblicazione dell'egloga *Enantiopathos*, in morte di san Carlo Borromeo.¹¹ Si è

⁹ Puramente retorica, come ha notato Uberto Motta descrivendo l'*editio princeps* dei *Falsi dei*, è l'affermazione contenuta nelle prime battute della lettera dedicatoria – «io scherzai giovinetto, in quegli anni a punto, a' quali ciò sta molto bene» – secondo la quale la pastorale sarebbe opera giovanile pubblicata, e non composta, in età matura; il rimando è al catalogo «*sul Tesin piantaro i tuoi laureti*»: *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia, Cardano, 2002, scheda 2.38, pp. 272-274. Per il punto sulle diverse edizioni e ristampe della pastorale cfr. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti* cit., pp. 581-584.

¹⁰ Su questo personaggio si vedano A. MORANDOTTI, *Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia: mecenate nella Milano del tardo Cinquecento*, «Archivio Storico Lombardo», CVII, 1984, pp. 115-162; R.L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 185, che lo ritiene «the most significant figure of the 1590s», riferendosi al contesto milanese; K. BOSI, *Accolades for an actress: on some literary and musical tributes for Isabella Andreini*, «Recercare», XV, 2003, pp. 73-117: 103-105. È nella celebre villa di Lainate fatta restaurare da Pirro nella seconda metà degli anni Ottanta, e impreziosita da splendidi giardini, che hanno luogo alcuni dei più fecondi dialoghi tra arti sorelle di quella stagione, per cui si vedano, oltre ai contributi raccolti nel presente volume: A. MORANDOTTI, *Nuove tracce per il tardo rinascimento italiano: il ninfeo-museo della Villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia», s. 3, XV, 1985, pp. 113-185; ID., *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005; G. PARABOSCO-G. BORGOGNI, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005; sull'Inquieto Gherardo Borgogni, promotore di alcune tra le più significative sillogi poetiche edite nel ducato e legato ai principali artisti dell'epoca, tra letteratura, musica e pittura, è ora disponibile L. SACCHINI, *Da Alba a Milano: La 'Nuova scielta di rime' (1592) di Gherardo Borgogni*, «Studi Secenteschi», LXIV, 2023, pp. 37-66. Proprio nel frontespizio dell'opera qui menzionata si trova un ritratto xilografico di Borgogni realizzato da Fede Galizia, per cui cfr. BOSI, *Accolades for an actress* cit., p. 90.

¹¹ E. CIMILOTTI, *Enantiopathos. Herculis Cimilotti Ecloga, in qua Illustrissimi Cardinalis, Mediolanensisque Archiepiscopi Borromei deploratur obitus; ac Reverendissimi Vicecomitis ad eundem Archiepiscopatum successio celebratur*, Milano, Paolo Gottardo da Ponte, 1585, 7 cc., 4°. Si tratta di un brevissimo stampato d'occasione; per la descrizione dell'esemplare Milano,

finora ritenuto che la produzione di Cimilotti precedente questa data fosse perduta o inesistente, tuttavia, analizzando dettagliatamente le informazioni che finora è stato possibile reperire sul conto di questo elusivo personaggio, possiamo ritenere che vi siano tracce di componimenti encomiastici anteriori al 1585 e legati al suo possibile luogo di origine. Se infatti accettiamo di identificare con l'Inquieto Ercole il «Cimilotti» autore dell'epigramma dedicato al compositore Michele Varotto (1525-1599) e posto in apertura del suo primo messale – attribuzione non automatica, ma che pare autorizzata dalla sostanziale conformità stilistica del componimento rispetto a una vasta gamma di *specimina* d'autore con i quali può essere posto a confronto – possiamo sia collocare le altrimenti incognite origini del medico entro il ducato di Savoia, sia relativizzare la sua apparentemente tardiva fioritura poetica ai soli componimenti di area lombarda.¹²

Oltre all'impegno profuso nella stesura e nella correzione della sua pastorale, Cimilotti dedicò i suoi ultimi anni di vita alla revisione della propria opera poetica e alla trascrizione di diciannove lezioni da lui pronunciate presso gli Inquieti, destinando l'esito di questo processo ai due distinti codici cui si è sopra accennato: le *Lezioni accademiche* e i *Carmina Cimilotti*, oggi conservati rispettivamente presso la biblioteca Ambrosiana e la biblioteca Trivulziana di Milano.¹³ Queste raccolte di testi, che presentano molteplici motivi di interesse, possono qui essere lette in parallelo per illustrare la pe-

Biblioteca Trivulziana, Triv. E 722 si veda *La Trivulziana per San Carlo Borromeo. 1584-1984*, t. VI, a cura di G. Bologna, Milano, Comune di Milano-Biblioteca Trivulziana, 1984, p. 47.

¹² L'epigramma *Thebae quid tantum Testudine saxa moventem* compare direttamente sul verso del frontespizio del messale di M. VAROTTO, *Missarum liber primus. Cum sex vocibus. De Beata Virgine, Voycy Le Temps, Veni Creator Spiritus, Pro Defunctis. Sancta Trinitas Cum Octo Vocibus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1563. Ringrazio il professor Lorenzo Bianconi (Università di Bologna) per questa segnalazione. Sul compositore novarese è ora disponibile la voce di F. SAGGIO, *Varotto, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, 2020. Un altro dato che riconduce Cimilotti entro il territorio di Savoia, questa volta alla fine della sua esistenza, è rappresentato dalla citata prefatoria all'edizione 1605 dei *Falsi dei*, nella quale lo stampatore afferma che la favola, poco prima della morte dell'autore, fu «rappresentata in Alessandria da que' virtuosi gentiluomini ch'erano molto amici dell'Autore, in sua presenza», E. CIMILOTTI, *I falsi dei*, Milano, Pietromartire Locarni, 1605, c. a2v, corsivo mio.

¹³ Le *Lezioni accademiche* di Cimilotti hanno segnatura Milano, Biblioteca Ambrosiana, Y 93 sup.; i quattro libri di poesia latina encomiastica dedicati a Juan Fernandez de Velasco, seguiti da una preziosa appendice di madrigali toscani, sono conosciuti come *Carmina Cimilotti* e hanno segnatura Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 1108. Per una descrizione della struttura e dei contenuti dei due codici rimando a NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti* cit., pp. 586-587, 589-594; alla p. 587 si presentano elementi che volgono a favore dell'autografia di entrambi i manoscritti. Per indicare le due fonti si utilizzeranno di seguito le forme abbreviate *Lezioni* e *Carmina*.

culiare declinazione del *topos* delle arti sorelle che vi si riscontra.¹⁴ Si tratta dell'affermazione di uno stretto vincolo tra poesia e medicina, che insieme compongono un nesso inestricabile in grado di offrire rimedi per l'anima e il corpo e conseguentemente di elevare chi riesca a padroneggiare con disinvoltura entrambe le competenze. Come si avrà modo di osservare, si tratta di un modulo meritevole di essere analizzato, perché consente di rilevare il marcato influsso della formazione scientifica di questo autore, di impronta ancora rigidamente aristotelica¹⁵, sul suo orizzonte critico ed estetico, andando a connotare in senso specifico – ma non esclusivo – il suo stile espressivo, in prosa e poesia.

Concentrando ora l'attenzione sul «discorso apologetico» che chiude il manoscritto ambrosiano (lezione XIX), possiamo trovarvi espresso, nel corso di una lineare serie di argomentazioni supportate da *auctoritates* afferenti a diverse tipologie di saperi, il nucleo concettuale che sarà trasferito nella poesia encomiastica di Cimilotti rivolta alla propria compagine sociale e professionale.¹⁶ L'intento del discorso è difendere i medici che si dilettono di poesia, per mostrare come questa arte sorella non sia solamente utile, ma necessaria a esercitare nel modo migliore una professione così delicata: «dimostreremo brevemente non poter essere buon medico quegli che Poeta o

¹⁴ Un contributo che può rappresentare una via d'accesso a questo vastissimo tema rimane M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, a cura di G. Braganti, Milano, Mondadori Electa, 1988, pp. 569-580.

¹⁵ L'aristotelismo rappresentava ancora, d'altra parte, l'orizzonte di riferimento ufficiale per gli studi scientifici all'interno del Ducato; al volgere del nuovo secolo, tuttavia, la sua impronta dogmatica avrebbe progressivamente lasciato il passo a una maggiore apertura verso l'esperienza diretta, soprattutto per impulso del cardinale Federico Borromeo, cautamente sensibile, come è noto, alle innovazioni epistemologiche che caratterizzarono la sua epoca: «La professione di fede aristotelica di Federico è coerente con la sua formazione e la sua fisionomia culturale, ma non era tale da precludergli la comprensione di quali fossero le strade da battere per il rinnovamento delle scienze naturali», FERRO, *Gli scritti di Federico Borromeo sul metodo degli studi* cit., p. 797. Sul tema, anche in questo caso a fronte di un'ampia bibliografia, si rimanda a E. BELLINI, *Federico Borromeo, Giovanni Ciampoli e l'Accademia dei Lincei*, in ID., *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 67-108.

¹⁶ *La poesia avere grandissimo simbolo con la medicina, di modo che non possi alcuno essere buon medico senza averne cognitione. Discorso apologetico*, in *Lezioni*, cc. 151r-159r. Le trascrizioni dai codici di Cimilotti sono condotte secondo criteri conservativi; si è intervenuti sciogliendo le abbreviazioni e i *tituli*, rimuovendo l'*h* etimologica, introducendo dove necessario gli opportuni segni diacritici e, soprattutto per la prosa, riconducendo la punteggiatura all'uso moderno. Eventuali integrazioni al testo sono segnalate tra [...]; le parentesi tonde si leggono nei *mss*. Nel caso in cui siano necessari minimi interventi editoriali, questi ultimi verranno operati tacitamente sul testo, riportando in nota la forma che si legge nel manoscritto, preceduta dalla sigla *nel ms*. Per segnalare cancellature o varianti d'autore si riporterà in nota la lezione interessata, delimitandola a destra tramite parentesi quadra e facendola seguire dalla variante rifiutata.

studioso de' Poeti non sia».¹⁷ L'orazione, malgrado l'iperbolica considerazione con cui prende avvio¹⁸, non è mossa dalla stringente necessità di elevare culturalmente la categoria dei medici-poeti e di sottrarre le loro fatiche letterarie da possibili svalutazioni pregiudiziali, ma è piuttosto la dissimulata e sobria celebrazione di uno *status* già pienamente acquisito.¹⁹ Più interessante è rilevare un'altra possibile categoria di oppositori, quella dei medici stessi, o meglio, di chi tra loro guardasse con scetticismo alla possibilità di uscire dal proprio orizzonte di competenze tradizionali.

Dopo l'enunciazione del tema, viene presentata una prima coppia di *exempla* per illustrare il *topos* dell'infondatezza delle critiche poste da chi non sia pratico di un determinato sapere. Entrambi i riferimenti guardano all'antichità classica e non vengono impiegati come citazioni dirette, soluzione assai frequente nelle *Lezioni*, ma in forma di parafrasi. Il primo riguarda il celebre episodio, riportato da Plinio il Vecchio (*Nat. 35, 36*), della visita di Alessandro Magno – eccellente in ogni campo, ma privo di competenze artistiche – allo studio di Apelle. Nella rielaborazione di Cimilotti, viene posta l'enfasi sull'incapacità del sovrano di formulare obiezioni pertinenti,

¹⁷ *Lezioni*, c. 151v.

¹⁸ «Saranno di voi facilmente alcuni, se non peravventura tutti (Signori Accademici) che stimeranno opera perduta l'impresa ch'ora mi prendo di volere, con ragione, dimostrare, contra di cui negava ch'a Medico stia bene l'aver cognizione o gusto de' versi, o di poesia, esserli non pure opportuna et accomodata, ma profittevole e necessaria» (*Lezioni*, c. 151r).

¹⁹ La questione relativa allo statuto sociale dei medici si poneva già all'epoca di Galeno, quando il maestro si trovò di fronte a un bivio: contribuire all'istituzione di una categoria di depositari di una raffinata sapienza speculativa (assimilabile a una *ars*), o, più modestamente, fare in modo che il destino della disciplina fosse affidato a competenti somministratori di essenziali rimedi pratici (percepiti come *technai*): «di fronte all'impegno quotidiano della lotta terapeutica contro la malattia, la medicina perde dunque in Galeno i panni augusti del sapere alto, la sua dignità culturale complessiva, la sua aspirazione ad una rinnovata *leadership* tanto epistemologica quanto ideologica, e viene risolutamente riclassificata al rango più modesto delle tecniche di riparazione. Resta tuttavia irrinunciabile, anche a questo nuovo livello, la sua protezione epistemologica: essa continua a richiedere conoscenze fisiche, anatomiche, fisiologiche, logiche oltre che diagnostiche e terapeutiche. Questa nuova e meno elevata figura di medico non sarà certamente "come Galeno", non si rivolgerà agli intellettuali e all'alta società imperiale, accetterà un'immagine di sé meno distante dai seguaci di Tessalo. Tuttavia, continuerà a ispirarsi nel suo *curriculum* formativo al modello galenico, e tenterà di fondarsi su di un sapere solidamente costituito». Si cita da M. VERGETTI, *L'immagine del medico e lo statuto epistemologico della medicina in Galeno*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt (ANRW). Teil II: Principat, XXXVII, t. II, Wissenschaften (Medizin und Biologie)*, a cura di W. Haase, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 1672-1717: 1717. Le considerazioni espresse in questo brano fanno emergere, per contrasto, come la compagine dei medici Inquieti operasse in un contesto entro il quale la categoria aveva ormai pienamente riconquistato il proprio rango intellettuale, e aspirasse a estendere la propria influenza anche in altri campi artistici.

a simboleggiare l'incompetenza del possibile «oppositore» della lezione apologetica:

Poiché la proposizione per se stessa è bastevolmente chiara e la condizione dell'oppositore è tale, ch'avrei potuto, e sarebbe stato a me forse più dicevole, sbrigarli da lui nella guisa che si legge aver fatto Apelle da Alessandro Magno, quando gitolo egli a veder dipingere e presosi baldanza di tacciare le pitture sue, il provocò a dirle, senza dar altra risposta alla dettratione; che mentre egli aveva tacciuto, era da tutti stato, rispetto all'oro, alla porpora et alla corona, stimato grand'uomo, e come tale ricevuto. Ma che, da poi²⁰ ch'egli s'era posto a ragionar di cose delle quali non aveva intelligenza, fino a i famigli che il servivano a macinar colori si ridevano dell'ignoranza sua.²¹

È interessante notare come l'aneddoto che apre una discussione nella quale è la medicina a rappresentare l'arte per eccellenza, in grado di porsi in rapporto complementare con la poesia, sia desunto dal campo della pittura, seppur in un'ottica non specialistica e disinteressata all'approfondimento di possibili implicazioni di natura teorica ed estetica.²² Il significato originario dell'episodio non aveva, infatti, il risvolto moraleggiante che Cimilotti gli

²⁰ Nel ms. *dapoi*.

²¹ *Lezioni*, c. 151r. Si confronti il brano con il passo corrispondente in Plinio (*Nat.* 35, 36): «Fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti – nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto –, sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui colores tererent. Tantum erat auctoritatis iuris in regem alioqui iracundum».

²² Resta comunque significativo notare la presenza della locuzione tecnica «macinar colori», spia dell'acquisizione da parte di Cimilotti di una certa familiarità con la trattatistica d'arte tra XIV e XVI secolo. Un'analisi specialistica sull'attestazione dell'affine termine «mestica» in questo genere di scritture è condotta da A. CERASUOLO, *I procedimenti della pittura negli scritti di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, a cura di M. Quaglino, A. Sconza, Firenze, Olschki, 2022, pp. 223-239: 230-233. Si veda inoltre il volume della stessa autrice *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Edifir, 2014. Sul tema della ricezione in epoca rinascimentale dei moduli mediante i quali gli antichi esprimevano biasimo nei confronti delle opere d'arte – per ragioni legate alla loro mancata aderenza a criteri mimetici e proporzionali condivisi, perfettamente incarnati da *auctoritates* indiscusse in materia, come il citato Apelle – si veda D. GAMBERINI, *The Fiascos of Mimesis. Ancient Sources for Renaissance Verse Ridiculing Art*, in *Bad Reception. Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy*, a cura di D. Gamberini, J.K. Nelson e A. Nova, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIII, 2021, pp. 71-82. Sul tema si veda inoltre J.T. GARCÍA, *The Limits of Greek Painting: From Mimesis to Abstraction*, in H.L. REID e J.C. DELONG, *The Many Faces of Mimesis. Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece*, Parnassos Press-Fonte Aretusa, Sioux City (Iowa), 2018, pp. 325-338.

conferisce, ma intendeva porre l'accento sulla grande stima di cui Apelle godeva, in qualità di artista eccellente, presso Alessandro, tale da conferirgli privilegi altrimenti impensabili, pari solo a quelli che la tradizione attribuisce allo scultore Lisippo:

[...] Lysippos' fate led him to the court of Alexander the Great, which also attracted another great artist of the age, Apelles. Antique tradition mentions these two masters together: they had the extraordinary honor of being the only ones who were allowed to paint (Apelles) or to sculpt (Lysippos) the portrait of Alexander the Great. The relationship between painter and ruler went beyond the relationship of the commissioner and the artist: they became friends and the king frequently visited the master in his workshop. Apelles' *auctoritas* even entitled him to ask the ruler to remain silent.²³

Il secondo apologo ribadisce il concetto in una forma ancora più semplice, parafrasando la favola Ἀλώπηξ κολουρός («La volpe senza coda») di Esopo²⁴:

Se non volessimo ascrivere a senno questa sua obietzione, presupponendo ch'egli la volpe d'Esopo – quella che, colta ne i lacci, per iscamparne vi lasciò la coda – s'abbia preso ad imitare; la quale s'ingegnava di persuader all'altre che di molto impaccio ella fusse loro, perché s'inducessero a privarsene, ond'ella non avesse loro ad invidiare.²⁵

La mutilazione della coda rappresenta in forma tangibile la volontà dell'oppositore, ignaro della sofisticata concezione della medicina come arte ancillare alla poesia che Cimilotti propone, di rimuovere quest'ultima dal *curriculum* del buon medico, come l'accademico afferma dopo essersi prodigato in una densa una disquisizione etimologica sul termine «versi»:

Ma voglio persuadermi ch'egli di que' soli versi abbia voluto essere inteso, i quali come istromento del Poeta dichiarano chiunque se ne diletta studioso della Poesia; il quale studio intende egli dalla Medicina, come

²³ Á. DARAB, *Natura, Ars, Historia. Anecdotic History of Art in Pliny The Elder's "Naturalis Historia". Part I: Natura and Ars. The Place of Art History in "Naturalis Historia"*, «Hermes», CXLII, 2014, pp. 206-224: 219.

²⁴ Si tratta della favola 41 secondo il testo critico del *corpus* stabilito in É. CHAMBRY, *Aesopi fabulae*, Paris, Belles Lettres, 1925-1926.

²⁵ *Lezioni*, cc. 151r-v.

inutile, anzi dannoso, *totalmente sbandire*, dov'egli dovrebbe essere come profittevole e necessario seguito et abbracciato.²⁶

Chiarite le premesse del discorso e confutate anticipatamente le possibili obiezioni, Cimilotti illustra la teoria della duplice natura dell'uomo, composto di anima e corpo, e mostra di conseguenza la necessità di intervenire su entrambe le componenti per tutelarne la salute:

Chiara cosa è che l'Uomo è composto d'anima spirituale e celeste e di corpo materiale e terreno, ma talmente complicati (per così dire) insieme, che non si può dall'uno l'altra distinguere senza distruzione del composito [...]. Se la Medicina, dunque, versa d'intorno all'uomo sano, per conservarlo tale, od infermo, per risanarlo, essend'egli composto (come s'è detto) d'anima e di corpo, e patendo indisposizioni nell'una e nell'altra parte, come potrà ella conseguir il suo fine, se non saprà maneggiare e procurar la salute d'amenduni?²⁷

L'ultimo passaggio è mostrare come anche la «Poetica» possa esercitare effetti benefici su entrambe le indistinguibili componenti dell'uomo, contenendo in sé stessa anche la filosofia morale e naturale:

Ma quale sarà questa medicina de gli animi? Voi mi risponderete senza dubbio, con Marco Tullio nelle Tuscolane sue «est proficto animi Medicina philosophia»; e risponderete il vero.²⁸

Grazie alla sua grande erudizione, il medico è in grado di suffragare questa tesi con l'ausilio di numerose altre *auctoritates*, che qui si omettono; quest'ultima può essere infine ribadita tramite una perentoria risposta a una domanda retorica, nella conclusione della più impegnativa sezione del discorso:

Ma che ha a che fare (mi direte qui voi) la filosofia con la Poetica? «Tu fai professione di volerci dar a conoscere il medesimo essere la Poetica con la Medicina, e questo conchiudi della filosofia morale e naturale, quasi che queste e la Poetica siano una istessa cosa?». Questo pensiero tengh'io, e lo terrete²⁹ parimente voi, quando vi avrò provato (e l'avrò fra poco) come

²⁶ *Lezioni*, c. 152r, corsivo mio.

²⁷ Ivi, c. 152v. L'interazione mente-corpo in ambito diagnostico e terapeutico, con le dovute differenze rispetto all'epoca rinascimentale, è ancora oggetto di studio da parte della medicina contemporanea, come testimonia, ad esempio, il corso «Mind Body Medicine» intitolato a Herbert Benson, MD (1935 – 2022) e offerto dall'Università di Harvard.

²⁸ Ivi, c. 153r. La citazione è da Cic., *Tusc. III*, 3, 6: «est profecto animi medicina philosophia».

²⁹ Terrete] tiene.

la Poetica i soggetti dell'una e dell'altra filosofia comprende et abbraccia, in maniera che molto più acconcia riesce, et efficace, nell'uso dell'una e l'altra medicina, cioè de gli animi e de' corpi, che le dette filosofie non sono.³⁰

Proprio nel momento in cui la lezione rischia di valicare i limiti che le sono propri e indulgere nello specialismo, Cimilotti torna a volgersi al presente, e recupera, a scopo di sintesi, la celeberrima metafora che compare all'inizio del primo canto della *Gerusalemme liberata* («così a l'egro fanciul porgiamo aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l'inganno suo vita riceve» I, III, 5-8), qui chiamata «prima Gerusalemme», a segno della favorevole ricezione incontrata in questo contesto culturale e geografico anche dalla *Conquistata*, fenomeno ormai documentato.³¹ Interessa notare come nella parafrasi che precede la citazione diretta di questi versi si assista a una riconfigurazione del *topos* di ascendenza lucreziana entro l'orizzonte culturale del medico lombardo, ponendo l'accento sugli elementi che rimandano esplicitamente alla sua professione, a discapito dei riferimenti adombranti questioni eminentemente letterarie:

Ecco come la Poetica contiene l'una et l'altra filosofia, abbraccia i medicinali dell'anima e del corpo e ne esercita la cura, tanto più acconciamente di quello che la filosofia si faccia, quanto che questa i medicinali porge tali, come la natura o la ragione li sumministra³² molte volte *amari* et ingrati; dove la Poetica con la dilettaazione gli indora, come s'indorano le pirole, perché non le abbia l'infermo ad aborrire, o si prepara col zucchero del piacere, o *gli orli del vaso* in cui li mesce *asperge* del *soave licore* dell'armonia³³, dal quale *ingannato* s'induce l'infermo a prendere quella salutare medicina, ch'altrimenti ricuserebbe d'assaggiare. Questo concetto espresse nel principio della sua prima Gerusalemme

³⁰ *Lezioni*, c. 153v.

³¹ Cfr. M.T. GIRARDI, *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla 'Conquistata' sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002; R. ANTONIOLI, *Francesco Birago e il suo commento alla 'Gerusalemme conquistata' (1616)*, «Aevum», LXXVIII, 2004, 3, pp. 773-798. Birago dedicò infatti la sua apologia della *Conquistata* al fondatore degli Inquieti, Muzio Sforza Colonna; cfr. F. BIRAGO, *Dichiarazioni e avvertimenti sopra la 'Gerusalemme conquistata' del signor Torquato Tasso*, Milano, Benedetto Somasco, 1616.

³² «Somministrano».

³³ Il soggetto è «la Poetica»; non è infrequente riscontrare la presenza di costruzioni al limite dell'anacoluto nelle *Lezioni*.

Torquato Tasso leggiadrissimamente³⁴ in questi versi [segue citazione di *Gerusalemme Liberata* I, III, 5-8].³⁵

Come si sarà notato, nella succinta introduzione al testo non vengono avanzate proposte innovative sul piano esegetico in merito alla fortunatissima immagine qui evocata, ma si pone una particolare cura nel rendere concretamente i passaggi di preparazione e somministrazione del rimedio, che in Tasso rimangono volutamente generici. Cimilotti cita letteralmente le espressioni cardine dell'ottava tassiana, dissimulandole entro il proprio discorso, ma impiega per due volte, in luogo del poetico «egro», il termine clinico «infermo»; inoltre, riporta entro un orizzonte più preciso la vaga espressione «soavi licor», parafrasandola in due enunciati, «come s'indorano le pirole [...] o si prepara col zucchero del piacere», dal significato assolutamente familiare per gli altri medici Inquieti che assistevano alla lezione.

Questo snodo non è l'unico nel quale emerga l'abilità, quasi istintiva, di Cimilotti di focalizzare l'attenzione sulla presenza di riferimenti alla medicina disseminati in opere letterarie, e di commentarli riconducendoli coerentemente entro la propria dimostrazione accademica. È il caso di un'altra citazione, questa volta esplicita, da Plinio il Vecchio (*Nat.* 11, 89):

Nel voler Plinio lodare un medico sopra gli altri del tempo suo, non seppe trovar modo con che ciò meglio fare che chiamandolo "Poeta de i medici". Ecco le sue parole registrate nel 37° capo dell'undicesimo libro: "Arteriarum pulsus in caecumine maxime membrorum evidens index fere morbosum in modulos centos, legesque metricas per aetates citatus, aut tardus (ecco misurati i polsi con la musica e con l'arte del far versi) descriptus ab Herophilo medicinae Vate miranda arte nimiam propter subtilitatem deserto". Non pareva a Plinio poter meglio celebrare questo meraviglioso artefice, come chiamandolo "Poeta della medicina", che tanto vale questa voce "Vates".³⁶

³⁴ Leggiadrissimamente] in.

³⁵ *Lezioni*, c. 154r, corsivi miei. È opportuno qui segnalare che a Tasso è dedicata la quarta lezione accademica di Cimilotti (cc. 28r-35v), nella quale l'Inquieto si produce in un autocommento del sonetto *De lo spinto divin fatto avea dono*, che dietro al «velo» (c. 31r) della poesia nasconde una vera e propria eziologia della follia del poeta. Un primo commento al sonetto di Cimilotti si legge in P. MAZZUCHELLI, *Lettere ed altre prose di Torquato Tasso*, Milano, Giuseppe Pogliani, 1822, pp. 238-241. Sulla lezione si rimanda a NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti* cit., pp. 591-595.

³⁶ *Lezioni*, cc. 156v-157r. Si riporta di seguito la citazione corretta da Plinio (*Nat.*, 89, 11): «arteriarum pulsus in cacumine maxime membrorum evidens index fere morborum, in modulos certos legesque metricas per aetates – stabilis aut citatus aut tardus – descriptus ab Herophilo medicinae vate miranda arte; nimiam propter supilitatem desertus».

A questo ennesimo riferimento classico è accostato il richiamo, in un'ottica sempre strettamente funzionale all'oggetto della discussione, a uno dei letterati più eminenti del XV secolo, Giovanni Pontano:

Giovan Pontano volea parimente lodare Giacomo Solimeo, medico Salernitano eccellentissimo a' tempi suoi, e lo chiamò "Par Phoebo, par Phoebigenae", quasi più non potesse per maggiormente celebrarlo dire, che chiamarlo egualmente "gran Poeta e gran Medico".³⁷

Nella sezione conclusiva della lezione si susseguono altre citazioni erudite assimilabili a quelle appena riportate, ma tra esse si segnalano i conclusivi riferimenti alle figure di due effettivi medici-poeti vissuti tra Quattro e Cinquecento, l'umanista Girolamo Fracastoro (1478-1553)³⁸ e Girolamo Amalteo (1507-1574)³⁹, entrambi meritevoli di essere elogiati nel *Peplus Italiae*, silloge di epigrammi encomiastici di Giovanni Matteo Toscano:⁴⁰

Del mal Francese [scrise] Geronimo Fracastoro così nobilmente, che meritò esserne onorato di glorioso elogio dal Toscano, il quale n'assegna pur anch'uno a Geronimo Amalteo, che per far egli grandemente a proposito nostro non può essere da me dissimulato, sì ch'io non ve lo reciti terminando con esso dolcemente questo ragionamento.⁴¹

Quest'opera rappresenta una delle fonti impiegate da Cimilotti come modello per la già menzionata sezione dei *Carmina* nella quale si raccolgono i madrigali, seguiti dalla loro traduzione in epigramma latino, dedicati agli Inquieti Zaccaria Caimo, Ludovico Settala, Giovanni Battista Selvatico e Bartolomeo Assandri, cui si aggiungono altri due medici cinquecenteschi, il celebre Girolamo Mercuriale e Giovanni Battista Vimercati.⁴²

Prima di ripercorrere questi testi è opportuno concludere ricordando che negli anni Ottanta del Cinquecento Cimilotti aveva pubblicato un'altra opera in prosa che può essere facilmente ricondotta entro il filone delle arti sorelle, questa volta secondo un'ottica più convenzionale. Si tratta nuovamente

³⁷ Ibidem. La citazione è tratta da Giovanni Pontano, *De tumulis*, 2, 59, 13-14: «Par Phoebo, par Phoebigenae atque Machaone maior / Et melior, tegitur hac Solimaeus humo».

³⁸ Cfr. E. PERUZZI, *Fracastoro, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997.

³⁹ M. VENIER, *Poesia latina degli Amalteo*, «Aevum», LXXX, 2006, 3, pp. 687-716: 694.

⁴⁰ G.M.TOSCANUS, *Peplus Italiae*, Paris, Frédéric Morel, 1578.

⁴¹ *Lezioni*, c. 158v. Il componimento di Toscano dedicato a Girolamo Amalteo, con il quale ha termine la lezione, è *Ut mentes hominum solaris dulcibus aegras*, riportato anche in G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, I, t. I, Brescia, Bossini, 1753-1763 p. 571.

⁴² Si rimanda all'appendice del presente contributo per i testi.

di uno stampato d'occasione, intitolato *Il superbo torneo* ed edito a Pavia nel 1587, che si configura come un testo ecfrastico in piena regola, trattandosi di una descrizione della manifestazione organizzata per Don Ferdinando de Silva, Conte di Cifuentes.⁴³ Dal momento che questa importante personalità fu, paradossalmente, impossibilitata a partecipare al torneo svoltosi in suo onore, spettò a Cimilotti il compito di realizzarne una descrizione il più possibile dettagliata. Così afferma, nella dedicatoria a Cifuentes, lo stampatore Bartoli: «Poiché non fu a Vostra Eccellenza lecito il mirarlo personalmente, desiderano ch'ella ne miri almeno il ritratto in questi fogli», riferendosi ai cavalieri che vi avevano preso parte.⁴⁴

Bisogna osservare come in questa breve opera Cimilotti sia stato in grado di modulare la propria prosa in funzione dell'orizzonte di attesa del proprio destinatario, mantenendo uno stile comunque prodigo di dettagli eruditi e di riferimenti filosofici, soprattutto di matrice neoplatonica, ma rinunciando completamente a ogni richiamo didascalico alla medicina, come si evince dalla descrizione del carro allegorico che viene fatto sfilare dopo l'ingresso in piazza dei cavalieri:

Era spacioso e alto assai, con sottile architettura fabricato e adorno (oltre alle basi, capitelli, architravi et legature) di varie pitture ancora, perciò che da l'uno de' lati vi si vedeva dipinto dentro d'un quadro un'armatura, un scuto e una lancia per terra, e molti amoretti, che quivi attorno scherzavano, altri pareva che facessero sforzo di levar in piedi la lancia; un altro sedendo sopra del scuto si faceva da' compagni tirare per le correggie; et un altro nascosto nell'armatura aspettava che colà giungessero per spaventarli saltando fuori d'improvviso, la qual pittura, tutto che a primo aspetto paia ridicolosa et puerile, non è però senza misterio, poiché con tal figura cred'io che volessero dimostrare l'inclinatione et amore che portano alla professione dell'armi. Dall'altro lato appareva rappresentato il giudizio di Paride nel monte Ida, con le tre dee in gesto et semblante bellissimo. Gli altri spacij di questi fianchi, come anco la parte di dietro, erano riempiti di groteschi all'antica, et mascheroni dalle cui bocche et occhi riuscivano continuamente fiamme artificiose.⁴⁵

⁴³ E. CIMILOTTI, *Il superbo torneo fatto nella regia città di Pavia il carnevale del 1587. Descritto per Hercole Cimilotti*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1587. Sull'opera, con ulteriore bibliografia, cfr. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti* cit., pp. 578-579. Informazioni su Cifuentes sono riportate in G. ARESE, *Le supreme cariche del Ducato di Milano. I. Da Francesco II Sforza a Filippo V (1531-1706)*, «Archivio Storico Lombardo», XCVII, 1970, p. 113. veda Sul tema dei tornei nella Milano spagnola si veda R. CARPANI-A. CASCETTA, *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

⁴⁴ CIMILOTTI, *Il superbo torneo* cit., c. a3r.

⁴⁵ Ivi., c. 7r.

Sul lato frontale del sontuoso apparato «era collocata la Dea d'Amore nuda, cioè ricoperta tutta d'ormesino incarnato et velo bianco imitante il colore suo naturale, con abigliamento di capo non men vago che pomposo e ricco, e grosse perle e pretiose gioie». ⁴⁶ La nudità della dea non deve trarre in inganno il lettore, poiché tale è l'iconografia tradizionale impiegata per rappresentare la Venere Celeste; la servitù dei cavalieri nei confronti delle loro dame è dunque posta sotto il segno della virtù:

Si servirono nell'invention loro questi Cavallieri del simulacro di Venere, non terrena, tenuta per adultera e infedele, ma Celeste, della quale [...] si servivano gli antichi per nota e segno dell'Amor Celeste, che informa e regge il mondo, il quale non alberga in cuor vile, ma tiene la sua fede ne gli animi nobili et elevati. ⁴⁷

Emerge nuovamente, da questa sobria ed efficace spiegazione della distinzione tra amor sacro e amor profano ricavabile dal *Superbo torneo*, come per contrasto le *Lezioni accademiche* di Cimilotti non restituiscano un quadro univoco delle potenzialità espressive della sua prosa, ma ne lascino trapelare i caratteri di più marcata ibridazione con la cultura scientifica, elemento centrale nella definizione del profilo identitario dei primi Inquieti.

A quella iniziale stagione erudita, qui solo parzialmente documentata, avrebbe fatto seguito una sempre più accentuata propensione nei confronti delle arti figurative, performative e della musica, tale da garantire al sodalizio milanese un ruolo non secondario nel panorama culturale del ducato nel corso del Seicento.

⁴⁶ Ivi, c. 7v.

⁴⁷ Ivi, c. 8r. Cfr. E. H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, «Journal of the Warburg and Courtard Institutes», XI, 1948, pp. 163-192; M. CORRADI, *Alle origini della lettura neoplatonica del "Convito": Marsilio Ficino e il "De Amore"*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», LXIX, 1977, 3, pp. 406-422. Per informazioni sul lessico tecnico impiegato da Cimilotti nel descrivere l'abbigliamento dei cavalieri e gli ornamenti degli apparati durante il torneo si veda *La Moda nell'età spagnola*, in *Storia di Milano. Indice*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1966, pp. 520-521.

APPENDICE

Arti sorelle nei 'Carmina Cimilotti'

(Milano, Biblioteca Trivulziana, Cod. Triv. 1108)

Si pubblicano di seguito i sei madrigali encomiastici di Cimilotti nei quali prende forma il *topos* della duplice competenza nel campo della poesia e della medicina oggetto della *Lezione* apologetica sopra commentata. I testi erano già apparsi, ad eccezione di *A così lunghi passi*, dedicato a Bartolomeo Assandri, nelle *Gioie poetiche di madrigali*, silloge allestita da Gherardo Borgogni nel 1593.⁴⁸ Da una nota alla c. 132r del manoscritto trivulziano, redatta nella fittizia persona di un ipotetico «stampatore», si apprende il disappunto di Cimilotti nei confronti della resa dei suoi componimenti in quell'edizione, motivo alla base della decisione di allestire una sezione di madrigali toscani in appendice ai quattro libri di *Carmina* latini (cc. 133r-147v). I testi sono qui comunque seguiti dalla loro versione in epigramma, che si è scelto di riportare, dal momento che nel processo di auto-traduzione l'autore si avvale di interessanti perifrasi per la resa dei concetti espressi nei componimenti di partenza, andando dunque ad arricchire, senza sovrapposizioni, la gamma complessiva dei significati e dei richiami intertestuali.

È sembrato opportuno pubblicare insieme ai sei madrigali di argomento medico altri due componimenti, che compaiono sempre nei *Carmina*, dedicati rispettivamente a Prospero Visconti e al citato Pirro Visconti Borromeo, cui, come si è detto, erano destinati anche *I falsi dei* del 1599. Oltre che al prestigio di queste due figure, e alla loro affinità con gli Inquieti, è soprattutto motivo di interesse il riferimento all'architettura nel madrigale *Che fai Prospero? Tenti*, che ha per argomento la costruzione del suo celebre palazzo milanese, del quale oggi si conserva ancora la facciata, in via Lanzzone 2. Il secondo madrigale si segnala per l'occasione, iperbolicamente eroica, che soggiace all'encomio di Pirro, ossia il salvataggio da parte sua di una giovane che rischiava di annegare nel Naviglio. Il *pathos* della scena è amplificato riconducendo questo episodio di vita quotidiana all'ambito della mitologia, tramite l'identificazione del nobile lombardo con il dio della guerra e l'attribuzione al canale milanese di caratteri propri di Nettuno.

La presenza di altre arti sorelle nei *Carmina Cimilotti* non si esaurisce qui;

⁴⁸ *Gioie poetiche di madrigali del sig. Hieronimo Casone, e d'altri celebri poeti de' nostri tempi, dal signor Gherardo Borgogni, di nuovo raccolte e poste in luce*, Pavia, eredi di Girolamo Bartoli, 1593, pp. 110-120. Sull'opera cfr. R. PESTARINO, *Scheda 1.51*, in «*sul Tesin piantàro i tuoi laureti*» cit., pp. 156-159.

come elogio di una figura eminente in campo letterario si segnala infatti il madrigale *Insuperabil varco*, dedicato a Stefano Guazzo.⁴⁹ A rappresentare la musica si è scelto di riportare qui, in conclusione, l'encomio della cantante Vittoria Castelletta da Rho, *Come de l'armonia*, in quanto possibile tessera per un confronto con altre prove liriche relative a questa tematica prodotte in seno agli Inquieti.⁵⁰

Nota ai testi

Per la trascrizione si impiegano gli stessi criteri indicati nella nota 16. Nel caso in cui si siano riscontrate varianti sostanziali tra la lezione dei *Carmina* e le anteriori *Gioie poetiche*, da qui in poi *GP*, si indicheranno tali difformità – spesso dovute a meri errori di composizione tipografica – segnalandole in un essenziale apparato.

Testi

1 – A Zaccaria Caimo (*Carmina*, c. 141r; *GP*, p. 116)
Sopra il Signor Zacaria Caimo, Protofisico

Perché infestiamo il Cielo
più con frequenti et importuni preghi,
che mente sana in sane membra impieghi,
s'abiam chi la sua vece
qua giù sostiene e risanar può l'alma 5
con la tenera salma?
Questi è il CAIMO, che gli umor, gli affetti,
con medicine temprà e con i detti.

Sopra...Protofisico] Si loda il Signor Zacheria Caimo protofisico dello stato di Milano *GP* | 7 affetti] effetti *GP*

Quid sumus infesti Superis? Etiamque precamur
mens ut sana detur, corpora sana regens,
caelestes hi, quando vires relatumus habetur,
qui curare animos, corpora ut aegra valet?
Hunc CAIMUM dicunt, qui mores temperat aequae ac 5
humores dictis et medica arte potens.

⁴⁹ Per il cui testo cfr. NAVA, *Una prima ricognizione su Ercole Cimilotti* cit., p. 586.

⁵⁰ Rimando a questo proposito, in particolare, al contributo di Francesco Rossini nel presente volume.

2 – A Girolamo Mercuriale (*Carmina* c. 141v; *GP*, p. 116)
Sopra il Signor Hieronimo Mercuriale

Tal foco in terra sparse
la face che là su Prometeo accese,
ch'ogn'uom mai sempre miserabil rese,
in guisa che, dov'arse
di sdegno il Ciel, tanta or pietade accoglie 5
di nostre acerbe doglie,
che per CELESTE NUNTIO ci comparte
i segreti maggior di medica arte.

Sopra...Mercuriale] In lode del Mercuriale medico celebratissimo alludendo al
Cognome *GP* | 2 là su] nel ciel *GP* | 8 segreti] secreti *GP*

Aestus⁵¹ fudit humi tales Promethea flamma,
quod miser evasit funditus omnis homo,
usque adeo, ut Caelum, quod iusta hinc ferbuit ira,

permittat tanti nunc pietate mali,
et proprij idcirco nobis interpretis re 5
arcana exponat, quae Medicina stupet.

3 – A Ludovico Settala (*Carmina*, c. 142r; *GP*, p. 117)
Al Signor Ludovico Sett' Ale

Sette qua giù son l'ali
con cui, malgrado del terreno velo,
poggia libero l'uom di cielo in cielo.
Non già caduche e frali,
come in Creta formò Dedalo al figlio 5
per trarlo di periglio,
ma pari a i vanni⁵², onde di grembo a Giove
nettare a gli egri⁵³ LUDOVICO piove.

⁵¹ Cimilotti traduce volontariamente «foco» con il sostantivo aulico «Aestus» (letteralmente «ardore», «calore ribollente»), per alludere al proprio nome di accademico Inquieto: «Estuante».

⁵² «Penne»; indicano per sineddoche le ali di animale (cfr. *Inf.* XXVII, 42), contrapposte a quelle «caduche, e frali» realizzate artificialmente (cfr. «arte» nella versione latina, v. 4) per Icaro.

⁵³ Gli «infermi» cui si faceva riferimento nella lezione XIX, in relazione a *Gerusalemme liberata*, I, III, 5, tornano in poesia a essere chiamati «egri», termine mantenuto anche nella traduzione latina (v. 6).

Al Signor...Sett'ale] In lode del Signor Ludovico Sattara Medico Eccellentissimo, alludendo alle sette ali ch'ei porta per insegna GP | 2 malgrado| mal grado GP | 5 come in] com'in GP

Septem hic sunt alae, superato pondere terrae
 quibus caeli anfractus vir penetrare potest:
 non fluxae, qualis Cretae construxerat olim
 Daedalus, ut Natum tolleret arte neci,
 sed similis illis, per quas Lodovicus ab alto 5
 influit aegrotis nectar et ambrosiam.

4 – A Giovanni Battista Selvatico (*Carmina*, c. 142v; GP, p. 118)
 Al Signor Giovanni Battista Selvatico

S'angui, leoni, et orsi⁵⁴
 celan nel verde suo le selve, or come
 fia che convenga a te Selvaggio nome?
 Ma tal forse ti chiami,
 perché or l'una alternando, or l'altr'arte, 5
 ch'Apollo ti comparte⁵⁵,
 domi ogni belva, che s'annidi in noi,
 e ti cedon le selve i lauri soi.

Al Signor...Selvatico] Al Signor Giovan Battista Selvatico medico di gran valore GP | 2 suo] lor GP | 8 soi] suoi GP

Si latebris conduunt Sylvae colubrosque⁵⁶, ferasque
 a Sylvis nomen cur trahis ipse tuum?
 Nomine Sylvano sed gaudes forte, quod artes
 sedulus alternans quae tibi Apollo dedit,

⁵⁴ *Aminta*, atto II, scena I, v. 243: «ch'angui, leoni et orsi».

⁵⁵ Cfr. «Huic artem medicamque, musicamque / Aequali dederat favore Phoebus», *incipit* dell'elogio del medico-poeta Francesco Arsilo da parte di Matteo Toscano, citato integralmente nelle *Lezioni*, c. 147r. La spiegazione di come Apollo, simboleggiato dal sole, sia in grado di conferire ad alcuni individui eccellenti doti in campo medico e poetico, è presentata nel dettaglio nella lezione accademica sopra commentata: «E chiamandosi il Sole Apolline, quindi si raccoglie che Apolline, il quale come Sole comparte tal temperamento e per esso sumministra gagliarda immaginazione, necessaria per dover aver l'uomo disposizione alla medicina et alla poesia, quasi doppio vaso che questi due licori dentro di sé distintamente contenga, non possi dell'uno – come si disse – fundere, senza che dell'altro non isparga insieme» (*Lezioni*, c. 157v). Esplicita *auctoritas* soggiacente a questo ragionamento è l'opera di J. HUARTE, *Examen de ingenios*, Baeza, Iuan Baptista de Montoya, 1575.

⁵⁶ «Coluber» è termine poetico per «serpente» (*Aen.* 2, 471; *Met.* 4, 620).

prostermis quas nostra fras natura recepit, 5
 sicque tibi semper laurea Sylva viret.

5 – A Bartolomeo Assandri (*Carmina*, c. 143r)
 Sopra il Signor Bartolomeo Ansandro

A così lunghi passi
 traesti ansando il fianco in cima al colle
 dov' uom non giunge⁵⁷ effeminato e molle,
 che ne l'etade acerba
 cogliesti il frutto ch'altri ha per ventura 5
 gustar ne la matura:
 onde a ragion, quel ch'altri indarno brama
 godi vivendo il suon de la tua fama.

Te properasse⁵⁸ adeo rapide super ardua montis,
 Costat, ubi incassum tristis ambit iners,
 Inde quod abstuleris fructum vernantem⁵⁹ iuventa,
 Quo quandoque cupit cana senecta⁶⁰ frui,
 Unde tibi accessit mirto quod caetera frustra 5
 Turba petit fama ut verterit ante rogam.⁶¹

3 vernantem *nel ms.* vernante

6 – A Giovan Battista Vimercati (*Carmina*, c. 143v; *GP*, p. 117)
 Sopra il Signor Giovan Battista Vimercato Medico gottoso

Né più veloce il piede
 mosse uom' giamai, né più la mano ardità
 di te contra fortuna in nostra aita.
 Quindi è ch'ella per scempio
 in duri nodi e mani e piedi ti strinse, 5
 folle, ma non t'avinse
 la dotta lingua, onde fai cauti altrui

⁵⁷ Con valore concessivo.

⁵⁸ Rara forma sincopata dell'infinito perfetto attivo di «propero» («affrettarsi»).

⁵⁹ «Poiché in gioventù cogliesti il frutto dell'età matura» (letteralmente: «invernale»).

⁶⁰ «Vecchiaia canuta».

⁶¹ «Sepolcro, pira funebre», con riferimento alla vana ricerca della fama durante la vita da parte della moltitudine, in contrapposizione al notevole successo («mirto») già goduto da Assandri (per cui si rimanda a CLARETTA, *Sugli Assandri patrizi milanesi* cit.).

come vaglian sottrarsi a' danni sui.

Sopra il Signor...gottoso] Al medesimo sopra la gotta ond'egli è legato⁶² | 3 contra] contro a GP | 4 quindi è] quindi è GP | 5 piedi] piè GP

Nec pede pernitior, nec dextra audentior ullus
te, nos a Nemesi dum tuerēre⁶³ fuit.
Hinc est quod pedibus, manibusque repagula nexit
Illa tibi, at linguam desiit explicitam,
Nescia⁶⁴, quod docto potis esses illius usu 5
nos cautos reddens tot reparare malis.

7 – A Prospero Visconti (*Carmina*, c. 138v; GP, p. 112)
Al Signor Prospero Visconte sopra il suo palazzo

Che fai PROSPERO? Tenti
forse la Regia pareggiar del Sole,
con cotesta tua altera e ricca mole?
Tant'osi, e non paventi
l'ira ch'atterra macchine e giganti 5
per temerari vanti?
Ben sai, ma quegli contra 'l Ciel ardiro,
dov'io d'Apollò ad onor solo aspiro.

Al signor Prospero...palazzo] Al Signor Prospero Visconte sopra il superbo Palazzo ch'egli fabrica in Milano GP | 1 Che fai Prospero? Tenti] Che fai Prospero tenti GP | 5 macchine] e macchine GP

Ecquid agis PROSPER? Tentas ne aequare superbam
Phaebi aulam nimis aedibus hisce tuis?
Tam tibi blandiris, nec te movet ira, gygantes
quae nimis audentes fulminat aequat humi?
Scilicet. In superos conspiravēre sed illi, 5
ast ego quae affecto dedico Apollò tibi.

⁶² Nelle *Gioie poetiche* questo madrigale è erroneamente riferito a Zaccaria Caimo, il cui elogio (*Perché infestiamo il cielo*) si leggeva alla p. 116.

⁶³ Congiuntivo imperfetto 2^a pers. sing. del deponente «tueor» («salvaguardare»).

⁶⁴ «Inconsapevole».

8 – A Pirro Visconti Borromeo (*Carmina*, c. 139r; *GP*, p. 115)
Sopra il Signor Conte Pirro Visconte avendo tratta dal Naviglio una
Dama

Ardea d'antico sdegno
contra Vulcano ancor il Dio de l'acque
privo di lei, che nel suo regno nacque;
quando dispose a forza
di ricovrarla e ne seguia l'effetto, 5
mentr'ella per diletto
l'onde seguendo vi fu tratta in seno,
se Marte il braccio tuo le venia meno.

Sopra il Signor Conte...una Dama] Per l'illustrissimo Signor Conte Pirro Viscon-
te, mentre dal naviglio trasse una bellissima dama ch'era per sommergersi *GP* | 5
seguia] vedea *GP* | 7 l'onde seguendo] seguendo l'onde *GP* | 8 tuo] suo *GP*

Nondum animo in fabrum exuerat Tridentifer⁶⁵ iram
Cypride fraudatus, quae fuit alta mari.
Quando constituit redimendam viribus ipsam,
cessisset votis exitus atque suis,
dum secus haec flumen spacians fuit obruta lymphis⁶⁶, 5
Mars nisi opportuna praesto fuisset ope.

9 – A Vittoria [Castelletta da Rho]⁶⁷ (*Carmina*, c. 147r; *GP*, p. 112)
Sopra la Signora Vittoria ...

Come de l'armonia
ch'esce dal moto de' celesti giri
emulo è il canto che tu snodi e spiri,
o fosti de gli influssi
emula ancor, ch'alternaresti almeno 5
il torbido e 'l sereno
a questo cor, di cui ti rechi a gloria,
co'l rigor solo aver empia VITTORIA.

⁶⁵ Epiteto di Nettuno.

⁶⁶ «Lympha, ae» è sostantivo poetico per indicare i corsi d'acqua, mutuato dal greco «Νύμφη» (ninfa). Cfr. *Aen.*, 4, 635: «fluviali spargere lymphae»; *Met.* 2, 459: «vulnera lymphys abluere».

⁶⁷ Il cognome e la provenienza della cantante erano già stati riportati alla c. 146r, prima del madrigale *Se mentre al canto snoda*, vengono di conseguenza qui omessi dall'autore. Nelle *Gioie poetiche* la cantante è erroneamente indicata come «Vittoria N.».

Sopra la Signora Vittoria...] Alla Signora Vittoria N. *GP* | 5 ancor] tu *GP*

Dulcis ut harmoniae, referunt quam Sydera motu
Aemulus est cantus pulchra puella tuus;
o fores influxus etiam aemula, namque vicissimi
cordi alternares candida et atra meo.

Sed iuvat immitem potius Victoria mentem 5
saeva tuam. Haec illa est gloria ficta tibi.

Forme e colori nelle cronache di Placido Puccinelli

LUCA CERIOTTI

Per svolgere questo intervento, mi sono offerto di rileggere alcune opere di Placido Puccinelli (Pescia 1609-Firenze 1685) cercandovi appigli riguardanti il suo modo di pensare in relazione alle forme geometriche elementari ed ai colori. Puccinelli fu uno fra i tanti monaci eruditi coi quali in età moderna s'indorò il blasone culturale della congregazione benedettina cassinese. Molto attivo soprattutto nell'ambito dell'antiquaria, aveva una peculiare attitudine alla compilazione di raccolte epigrafiche, ma si occupò anche ripetutamente di storia e di cronaca monastica, sia nel senso più tradizionale della disciplina, che prevedeva di concentrarsi esclusivamente sulla vicenda passata di una singola abbazia o monastero, sia sotto una luce allora un po' più originale, grazie alla quale finì per essere forse il primo a intuire la dimensione storica di certi aspetti istituzionali della congregazione presa nel suo complesso. Scrisse anche della sua piccola patria, Pescia, e molte pagine di agiografia, e persino uno 'strano' libro che pretende di occuparsi «dell'ufficio e dignità del notariato».¹ Lavorò – cioè: fece il monaco, con tutti i carichi e le incombenze che tale veste poté comportargli: qui vicario della sagrestia, là maestro dei novizi, ancora più in là promotore e guida spirituale di una *societas* confraternale² – lavorò specialmente a Firenze, in quella che familiarmente chiamavano la Badia fiorentina, e a Milano tanto nell'abbazia di San Pietro in Gessate, quanto in quella di San Simpliciano. Nel lungo periodo

¹ Cito dalla dedicatoria premessa a P. PUCCINELLI, *Della fede e nobiltà del notaio, colla serie di molti soggetti insigni per sangue, dignità, lettere ed armi*, Milano, Giulio Cesare Malatesta, 1654, p. n.n. [c. a₄r].

² Su questo preciso aspetto, si consideri l'ormai rarissimo P. PUCCINELLI, *Erezione della pia e nobile Congregazione di san Mauro abate nella Badia di Firenze l'anno 1666*, Firenze, Stamperia reale, 1666. Rarissimo..., ma nei principali contenuti informativi replicato da ID., *Vita di san Mauro abate, il taumaturgo della Francia e l'Esculapio de gli oppressi da sciatiche, catarri ed altri malori*, Firenze, Onofri, 1670, cap. LII, *Erezione della nobile Congregazione istituita in questa nostra Badia sotto al patrocinio del santo, co 'l suo ruolo*, pp. 247-265.

in cui risiedette in Lombardia, strinse contatti tutt'altro che occasionali con l'ambiente dell'Ambrosiana, meno fertile e ricco di stimoli rispetto a quando ancora viveva il cardinale Federico – morto, lo si ricorderà, nel settembre del 1631 – eppure rimasto trainante nel vischio plumbeo della cultura cittadina, quantomeno in certi settori del sapere, a fare inizio dalla storia ecclesiastica, per esempio. La sua biografia intellettuale è trädita, per quanto in forme largamente perfettibili, da un certo numero di autori.³ Grazie a loro, mi concederò qui il lusso di darla per risaputa.

Mi preme invece sottolineare – pur con tutto il rispetto e per il personaggio, e per il nutrito elenco delle sue pubblicazioni – che Puccinelli fu, in fin dei conti, un erudito di piccolo cabotaggio: laborioso indubbiamente, capace talvolta di intuire la possibilità di uno sguardo originale quando si mise di fronte a nuovi e vecchi argomenti, dotato persino di un'intermittente, eppure non irrisoria qualità letteraria; ma, ciò nonostante, erudito di seconda fila, di quelli che l'erudizione dei tempi presenti non rinuncia saltuariamente a evocare – nel suo caso specifico questo avviene soprattutto quando si tratta di storia e storiografia dell'ordine degli umiliati – senza però riconoscere loro una straordinaria ampiezza di orizzonti o tantomeno la forza di produrre una qualche innovazione di sostanza. Dal mio punto di osservazione, tuttavia, dal punto di prospettiva di questo intervento tale mediocrità non è un limite, è anzi un pregio: perché mi consente di fermarmi in un luogo qualsiasi dei suoi scritti e di guardarlo non come un testo, una pagina di 'scienze umane' o di letteratura, bensì semplicemente nella sua qualità di documento. È la solita scusa, lo riconosco, che si accampa quando ci accingiamo a trattare di personaggi di poco conto e cerchiamo un modo per renderli comunque interessanti. Ma, nel mio caso, è anche una scusa sincera: credo davvero che, se riuscirò a capire come Puccinelli vedeva, o non vedeva le forme e i colori, e come ne teneva conto nel momento di elaborare le proprie idee per il tramite della scrittura, potrò allora asserire che quello era, più o meno, il modo in cui

³ Tali per esempio M. ARMELLINI, *Bibliotheca Benedictino Casinensis sive scriptorum Casinensis congregationis qui in ea ad haec usque tempora floruerunt opera, ac gestorum notitiae*, II, Assisi, Sgariglia, 1732, pp. 152-156; G. ANSALDI, *Cenni biografici dei personaggi della città di Pescia e suoi dintorni*, Pescia, Vannini, 1872, pp. 366-369; S. SCHENONE, *La vita e le opere di Placido Puccinelli: cenni per una biografia*, «Archivio storico lombardo», CXIV, 1988, pp. 319-334; in parte anche G.L. BRUZZONE, *Placido Puccinelli o.s.b. ed Angelico Aprosio o.e.s.a.: appunti su un'amicizia, con 33 lettere inedite*, «Benedictina», XLVII, 2000, pp. 441-483; e, da ultimo, il mio *Rivoli carsici di erudizione tra le abbazie della congregazione cassinese. Placido Puccinelli tra Firenze e Milano*, di prossima stampa negli Atti del convegno *Le stagioni dell'erudizione e le generazioni degli eruditi. Una storia europea (secoli XV-XIX)* (Firenze, 27-29 aprile 2022).

un intellettuale medio del medio Seicento poteva mettersi in relazione con gli elementi fondamentali della percezione e della cultura visiva.

Una delle molteplici antologie di epigrafi compilate da Puccinelli uscì dalle stampe nel 1650 con il titolo di *Memorie antiche di Milano e d'alcuni altri luoghi dello Stato [di Milano]*.⁴ Di primissimo acchito lascia campo all'impressione che l'autore – al quale piacque presentarsi, al centro del frontespizio, come «decano cassinese indagatore delle antichità venerande» – per approntarla si fosse dato a una prolungata esplorazione dei monumenti così in città, come fuori città, alla ricerca delle testimonianze lapidarie sparse sul territorio. Ma è una falsa impressione. Per lo più si tratta di un assemblaggio di fonti di seconda mano, l'esito dello spoglio di precedenti raccolte di iscrizioni e di altri libri che, in un modo o nell'altro, comunque contenevano iscrizioni. E anche in questa veste è un libro che gira poco per le strade milanesi, meno ancora per quelle del contado. Inoltre, non entra in alcun edificio che non sia ecclesiastico, con la sola eccezione del palazzo di città del conte Ottaviano Archinto (il grande palazzo che incontriamo in quella che oggi è la via Olmetto e che allora era parte della contrada Levata). Poco, davvero poco è il frutto di passeggiate condotte in prima persona, anche se non possiamo escludere che Puccinelli si fosse prefisso di effettuare qualche riscontro autoptico prima di sottoscrivere come esatte le trascrizioni attinte da altri volumi.⁵ Anche l'accuratezza complessiva dell'azione di copiatura lascia a desiderare. Un riscontro indiretto di questa caratteristica negativa già si ottiene constatando che persino la numerazione della trentina di capitoli, di cui l'opera è composta, in almeno quattro casi è scorretta, perché viziata da refusi. In un'edizione di epigrafi, ci saremmo aspettati quantomeno una più attenta revisione delle bozze.

Da questo anomalo e confuso *récit* di viaggio, anomalo perché, in effetti, rendiconto di un itinerario quasi soltanto libresco, fittizio ed illusorio nei molti tratti in cui non fu effettivamente percorso e realizzato, comunque si possono cogliere due o tre particolari che sembrano, ai nostri fini, essere portatori di un qualche significato. Da un lato notiamo che Puccinelli, mentre insiste ripetutamente sul concetto 'filosofico' di 'antichità', col quale sembra

⁴ P. PUCCINELLI, *Memorie antiche di Milano e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Milano, Giovanni Battista e Giulio Cesare Malatesta, 1650.

⁵ Esempio di una presa di contatto diretta col materiale epigrafico, che comunque qua e là traspare dall'insieme della raccolta, è, a mio avviso, soprattutto il capitolo XXXII, *Iscrizioni dell'abbazia dei SS. Pietro e Paolo Ingessato di Porta Tosa*, cioè dell'abbazia di S. Pietro in Gessate, certamente notissima a Puccinelli, non solo perché ci viveva, ma anche per l'averne molto scritto nel *Chronicon insignis abbatiae SS. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani*, Milano, Giulio Cesare Malatesta, [1655].

rimandare ai tempi più remoti, diciamo quelli che corrono dall'epoca degli insubri alla tarda romanità, sceglie però di non tralasciare la trascrizione di lapidi anche assai recenti, talune addirittura risalenti alla seconda metà del Cinquecento (così, per esempio, alle pp. 72 e 93 della raccolta). Se questo non è il frutto di una mera distrazione operativa, se ne trae forse modo di arguire che, mentre il Puccinelli erudito adotta una categoria di 'antico' che si lega in qualche misura all'idea di classicità, il suo orizzonte mentale per così dire 'quotidiano' associa invece l'aggettivo 'antico' a tutto ciò che è passato, da molto oppure, indifferentemente, anche da non molto. Si lega a un'idea lugubre dell'ineluttabile scorrere del tempo, a una pesante, ossessiva idea di morte che sembra riempire, come tra poco mostrerò più diffusamente, l'immaginario – anche nel senso di affollamento di immagini – dell'erudito monaco toscano.

Percorrendo le strade e gli edifici di Milano, anzi... i libri di coloro che già avevano percorso quegli edifici e quelle strade, Puccinelli ci appare pressoché cieco alle forme e ai colori. Solo in un paio di circostanze nota qui una «iscrizione intagliata in una tavola di marmo bianco» (p. 30), là, all'interno della chiesa di S. Eufemia, un bassorilievo scolpito «avanti l'altare maggiore in una tavola di marmo candido» (p. 102). In Duomo osserva una forma piramidale (p. 52), mentre in pochissime circostanze, tre in tutto, sfrutta quelle minime possibilità che la composizione dei caratteri tipografici concede per 'disegnare' un rettangolo che rappresenta le proporzioni della pietra all'interno della quale è collocata un'iscrizione (pp. 9, 18 e 21, in quest'ultimo caso con una composizione di quadrilateri lievemente più complessa). La forza delle immagini, che nei libri dell'età moderna è assistita quasi esclusivamente dall'inserzione di calcografie, rimane confinata a due momenti: la porzione inferiore del frontespizio e una carta interna, in corrispondenza di ciò che, pur senza stacchi altrimenti sottolineati, vorrebbe delinearci come inizio di una seconda e ultima parte dell'operina (a p. 45, individuata dal titolo interno *Varie iscrizioni [...] che si trovano in alcune chiese di Milano [...]*). La prima figura è quella di un sarcofago, barocco nelle sue forme curvilinee, dominato da un teschio sulle tibie incrociate e, più in piccolo, da una composizione di simboli del tempo in fuga: la falce, la pala, la clessidra. La seconda rappresenta una cassetta, un ossario 'decorato' da tre grandi teschi e tibie, e null'altro. Come poco fa avevo in parte anticipato, sono il risultato di una chiara scelta espressiva, quella di comunicare il senso dell'antico, o meglio del passato, mediante l'illustrazione di ciò che nel presente ne rimane, ossia con un *memoriam mori* assolutamente in linea con la visione del mondo terreno attribu-

ibile, a priori, a un religioso teoricamente (ma solo in pura teoria) rinchiuso in un cenobio a rinunciare a questo per prepararsi al mondo che verrà.

Dunque, le *Memorie antiche di Milano* ci restituiscono per lo più il profilo di un cultore del sapere antiquario tanto cupo nell'indole, quanto sordo alla vivacità delle tinte. Ma quando, al fondo di quella stessa antologia, il suo artefice sostituisce agli occhi fisici dell'osservazione (ancorché indiretta) gli occhi mentali dell'astrazione, quando cioè smette i panni del compilatore erudito per vestire quelli del letterato, la sua pagina si apre invece repentinamente all'esuberanza del colore. Forzando l'intuizione innescata da un singolo passo, verrebbe da trarne prova che le arti sono davvero sorelle, anche nel Seicento, anche ben prima della scapigliatura, e convivono sullo stesso foglio, mentre la mera erudizione, laddove non sostenuta da un impegno anche letterario, se ne sta sola e in disparte, e nel suo cantuccio pensa in bianco e nero.

Traggo questa provvisorissima conclusione dalle pagine finali delle *Memorie antiche di Milano* (non numerate, ma corrispondenti alle 126-127), che si propongono in forma di lettera dal tipografo editore Giulio Cesare Malatesta a Puccinelli, lettera vergata il 3 ottobre 1650 con l'asserita intenzione di riportare al monaco autore dello *Zodiaco della Chiesa milanese* «un veridico attestato de' voti raccolti da' soggetti più versati e nelle lettere, e nelle sagre storie», intorno al valore del volume.⁶ L'effettivo estensore della missiva – o, per meglio dire, di quella che suppongo essere stata una *epistola ficta* – può essere intravisto nello stesso Puccinelli, ed a lui, dunque, credo andrebbe attribuita la 'coloristica' metafora che si affaccia nel periodare: «Altri dissero che questo celeste *Zodiaco* d'altri colori punto non avea mestieri di quelli in cui sì pura e vagamente in queste carte adorno compariva».

Una qualche conferma di questo sdoppiamento si ricava anche dal già accennato 'trattato' *Della fede e nobiltà del notaio* (1656). Le virgolette sono d'obbligo. Più corretto sarebbe, infatti, parlarne come della mancata promessa di un trattato, oppure della congerie un po' raffazzonata di materiali reciprocamente eterogenei. Anticipata da un'introduzione piuttosto articolata – una ventina di pagine giocate sulla citazione colta o, meglio, sulla sistematica giustapposizione di citazioni latine che rendono il testo illeggibile nella sostanza, ma che servono a veicolare l'apparenza di un'eccellente erudizione – la sezione portante del volume consiste in una *Scrittura intorno alla*

⁶ La lettera propriamente si riferisce e sarebbe stata meglio in calce allo *Zodiaco*, invece che in fondo alle *Memorie*, edizioni comunque pressoché contemporanee e prodotte nella stessa officina tipografica. Più che l'aspetto testuale, è dunque la sua funzione comunicativa, relativa alle doti storiografiche di Puccinelli, che ne giustifica l'inclusione nell'edizione delle *Memorie*.

nobiltà del notariato, opera di Virginio Scolari, che, successivamente a questa criptoedizione, ne avrebbe conosciute anche di proprie, nel 1681 e 1686. Segue, nella nostra edizione, una raccolta di schede storico-descrittive dei principali collegi notarili dell'Italia centro-settentrionale: quelli di Bologna, di Firenze, di Genova, di Lucca, di Tortona e così via; schede la cui composizione replica le risposte a una sorta di questionario circolare che Puccinelli aveva inviato a ognuna di tali istituzioni.⁷ Chiude il volume una quarta parte, *Del collegio de' causidici e notai di Milano*, impostata editorialmente con tutto un insieme di paratesti propri, in modo tale da poter essere distribuita anche in totale autonomia.

Depurato dalle parole altrui – citazioni, documenti, responsive di informazione e persino operette trascritte per intero –, spogliato altresì dei numerosi elenchi, forma di testo verso la quale Puccinelli nutriva una fortissima attrazione e che qui assume specialmente l'aspetto di liste di personaggi ascritti a questo o a quell'altro collegio notarile, nel poco che resta del volume i colori appaiono all'interno di nessi elementari, comunque confinati entro quei rari momenti in cui lo scrivente si concede una digressione intiepidita da un minimo sapore letterario. Sono associazioni le più banali: rosso come il sangue, bianco come la purezza, nero come l'inchiostro. Eppure, proposte con certo tratto di originalità, come allorché si accenna al «sepia pesce, detto anche calamaio, [...] pesce [che], pieno di nero inchiostro, spargendolo intorbida il chiaro delle acque», metafora del «maligno e falso notaio», nemesi di quello onesto e retto, che «annerà alla virtù, alla fede, alla giustizia il candore».⁸ Oppure, nel contesto della rievocazione di un celebre fatto prodigioso risalente al XIII secolo, il cosiddetto *Miracolo del Sacramento*, compiuto nella chiesa fiorentina di S. Ambrogio: un miracolo che, si diceva, aveva reso percettibile la transustanziazione eucaristica nel frangente in cui una goccia di vino consacrato si era fatta visibilmente sangue e poi carne, in uno scenario di tinte che oscillava dal «chiaro e limpido a guisa d'acqua rosa» al rosso intenso tipico del vino schietto.⁹ Anche in questi casi, insomma, un tocco di colore entra nella pagina di Puccinelli solo laddove in essa si innesta

⁷ Riscontri interni che testimoniano il ricorso a questo metodo di lavoro si ottengono, quantomeno, da PUCCINELLI, *Della fede e nobiltà del notaio* cit., pp. 187 e 191.

⁸ Ivi, p. 15. Altra ricorrenza della locuzione *nero inchiostro* si rintraccia a p. 2: «Se Talia festosa di nero inchiostro mi tinge».

⁹ Ivi, p. 143. La rievocazione di questo miracolo si spiega, in questa sede, col fatto che l'ampolla contenente la reliquia di tale avvenimento era per tradizione affidata alla custodia del Collegio dei notai fiorentini.

anche un elemento narrativo, meglio ancora se radicato sulla falsariga di un antico passaparola popolare.

Vorrei ora verificare se, quando Puccinelli lascia più spazio a sé e al rendiconto delle proprie osservazioni, ancora le note di colore mancano nel momento della descrizione e ricompaiono nell'ambito del racconto. Oppure se, dove gli è dato di muoversi più liberamente, il suo abito mentale si manifesta in modo differente. Userò pertanto, come termini di raffronto, due delle quattro opere in cui egli si occupa dei monasteri in cui ha abitato. Com'è forse noto, si tratta della *Origo et progressus historicus, sive apparatus de illustribus Abbatiae Florentinae viris* (Milano, Ramellati, 1645); della *Vita di san Simpliciano arcivescovo di Milano* (Milano, Malatesta, 1650); del *Chronicon insignis abbatiae SS. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani* (Milano, Malatesta, [1655]); e infine della *Cronica dell'insigne ed imperial Abbadia di Fiorenza*, parte di un'assai composita pubblicazione realizzata a Milano, dai 'soliti' Malatesta, nel 1664.¹⁰ Trascurerò, di questi prodotti, le due edizioni in latino: non solo per aggirare la scomodità di affrontare il verboso latino di Puccinelli e dei documenti da lui trascritti con tanto fastidiosa assiduità, ma anche perché il *Chronicon* gessatense si prospetta, nella sostanza, quasi come la versione a stampa di un cartulario medievale, e perciò offre pochissimo che si possa accreditare all'autorialità di Puccinelli, mentre la *Origo et progressus Abbatiae Florentinae* anticipa materiali in buona parte poi confluiti nella *Cronica dell'Abbadia di Fiorenza*, rendendo dunque ridondante l'addentrarsi in una lettura analitica tanto dell'una, quanto dell'altra trattazione.

Come d'abitudine entro il ventaglio delle opere di Puccinelli, anche la *Vita di san Simpliciano* è esito dell'accostamento di parti reciprocamente coerenti solo alla lontana. Alla narrazione agiografica fa seguito un'illustrazione della vicenda passata del tempio e del monastero intitolati al santo, comprensiva di una descrizione di tali spazi e degli interventi artistici e architettonici che vi si erano susseguiti. Segue, e occupa più della metà dell'edizione, la riproduzione di testi e documenti, che vanno da una relazione adespota della traslazione, compiuta nel 1582, delle spoglie dei santi Sisinnio, Martirio e Alessandro (pp. 81-100), con relativa riproposta di una lettera pastorale promulgata da Carlo Borromeo in quella circostanza (pp. 49-67) e trascrizione, di seconda mano e specie dal Baronio, di un buon numero di vecchi documenti. Seguono ancora, e chiudono il volume, la serie cronologica degli

¹⁰ Mi riferisco a P. PUCCINELLI, *Istoria dell'eroiche azioni di Ugo il Grande [...] con la Cronica dell'Abbadia di Fiorenza [...], il Trattato di circa mille iscrizioni sepolcrali, la Galleria sepolcrale, con l'Introduzione della festa di san Mauro, et le Memorie di Pescia [...]*, Milano, Giulio Cesare Malatesta, 1664.

abati che governarono il monastero (pp. 100-109), nonché la copia delle iscrizioni sparse tra la chiesa e i chiostrì abbaziali (pp. 109-112).

Mentre, ancora una volta, in tutto questo non trovo nulla che evochi qualche forma geometrica di base – tanto da non sembrarmi più che questo sia un sentiero di analisi praticabile: se non per sottolineare il mio insuccesso, avrei fatto meglio a tornare indietro e togliere la parola *forme* dal titolo di questo intervento – noto che soprattutto le pagine destinate alla cronaca dei cantieri artistici aperti in S. Simpliciano si presterebbero alla citazione dei colori che, immagino, ne ravvivano l'ambiente. Tuttavia, nonostante la sistematica menzione di quadri, affreschi, suppellettili e altri elementi d'arte che vi erano disseminati, non si riscontra nessun accenno alla colorazione di tali oggetti. Va meglio tra le poche carte volte a raccontare la vita del santo eponimo, un po' per ricalco delle fonti letterarie dalle quali Puccinelli attinge le proprie informazioni – così, per esempio, riuscendo a tratteggiare la *chioma bionda* di Simpliciano oppure il *rossore* che si sparge sul viso di Caio Mario Vittorino, il retore romano di cui Simpliciano guida la conversione al cristianesimo¹¹ – ma principalmente in virtù dell'uso simbolico che lo scrittore talvolta fa dei colori. In questo senso, la combinazione di *abito bianco* e *cocolla nera*, di cui si compone la veste indossata dal futuro sant'Agostino il giorno del suo battesimo, impartitogli da Simpliciano, è accostamento tra la purezza indicata dal bianco e il tocco di nero che fa di quella *mise* la «veste grave e maestosa delle persone [riconosciute particolarmente] pie». ¹² Analogamente, *candido* è l'abito con cui sono abbigliati i protagonisti di un sogno che spinge un cieco a portarsi dove sono esposte talune reliquie che gli doneeranno il miracolo del recupero della vista. ¹³ E la stessa idea di visione appare caratterizzata da un forte portato simbolico, come pure il suo contrario, ossia la *cecità*, che si carica del significato di miscredenza e di eresia. ¹⁴

In tutti questi brani, e nei rarissimi altri in cui si fa menzione di un qualche colore – in contesti pressoché neutri: la «teletta bianca d'oro» con cui si adornano i partecipanti a una processione, il «campo vermiglio», alternato a

¹¹ P. PUCCINELLI, *Vita di san Simpliciano arcivescovo di Milano*, Milano, Giovanni Battista e Giulio Cesare Malatesta, 1650, pp. 6 e 8.

¹² Ivi, pp. 14-15.

¹³ Ivi, p. 30. Un aspetto interessante della narrazione di questo evento prodigioso è il concorso, al suo verificarsi, di una notevole pluralità di santi: Ambrogio è colui che appare in sogno al «cieco dalmata», alla guida della frotta dei puri biancovestiti, per invitarlo a omaggiare le spoglie di Sisinnio, Martirio e Alessandro, appena portate a Milano dalla Val di Non (dove i tre erano stati brutalmente martirizzati), nel contesto di una cerimonia funebre sovrintesa da Simpliciano.

¹⁴ Ivi, in particolare a p. 13.

uno bianco, di cui si compone lo stendardo dell'abbazia di S. Simpliciano, le «lettere d'oro», infine, che impreziosiscono un'iscrizione¹⁵ – tale colore è, comunque, sempre semplice, tinta di base priva di *nuance* e di sfumature. Identica peculiarità si ravvisa nella *Cronica dell'Abbadia di Fiorenza*.

Anche nella cronaca di questa abbazia Puccinelli promette di condurci a visitare «la fabrica e giro d'essa». Nomina i pittori che vi hanno lavorato e passa in rassegna le pitture che vi sono conservate, «stimate tra le più cospicue della Toscana». ¹⁶ Talvolta ne ricorda persino i soggetti. Ma non le descrive, né si spinge mai ad illustrarne il colore. Il colore si riduce qui infatti ad aggettivo che determina la qualità di una materia (come la *cera bianca* di cui sono fatte le torce di un obolo o di un'offerta)¹⁷ o che specifica la resa visiva di un materiale (così, per esempio, un oggetto ligneo che, stuccato, risulta «di colore di bronzo»)¹⁸ oppure, ancora, che ne esalta il valore economico (come nel caso di un *set* di paramenti sacri intessuti «di broccato vermiglio e d'oro»)¹⁹.

Al termine anche di questa ricognizione, sembra dunque di poter ravvisare una costante nel modo di Puccinelli di (non) rilevare le forme ed i colori. Tra le sue intenzioni di autore, un autore che tratta sovente di luoghi, di chiese, di monumenti e promette di presentarci anche nella loro fisicità, non sembra esservi quella di farceli effettivamente vedere, di metterci davvero in grado di figurarci. Forse, è questa una caratteristica dell'erudizione 'antiquaria', l'affidarsi cioè all'asciuttezza del bianco e nero. Forse è il suo modo di porsi come indagatore veridico del proprio oggetto di studio. Solo nei brevi momenti in cui egli si concede alla digressione immaginosa, dal gusto (vagamente) letterario, allora i colori riescono talvolta a concretizzarsi. Come se nella sommatoria di questi usi si nascondesse una lezione amaro-gnola, calibrata sull'esperienza spirituale di un monaco che si è votato all'altro, ben poco aspettandosi da questo mondo: un mondo dove si può sognare con gli occhi aperti, quindi a colori, però si vive, o si sopravvive, soltanto se si tengono ben chiusi sulla realtà che quotidianamente ci circonda.

¹⁵ Ivi, rispettivamente alle pp. 40, 41 e 43.

¹⁶ Ivi, p. 4.

¹⁷ Ivi, pp. 1-2.

¹⁸ Ivi, p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 10.

Indice dei nomi

- Accolti Bernardo, 40
Achillini Claudio, 14, 38
Acuña Maria Virginia, 132
Affer Francesca, 35
Agosti Barbara, 41, 48, 55, 59, 86, 133
Agosti Giovanni, 41, 43-44, 55, 59, 167
Agostino d'Ipbona, santo, 146, 196
Aiello Patrizio, 70
Aikema Bernard, 96
Alamanni Luigi, 18
Alberti Filippo, 78-79
Alberti Giovanni, 91
Alberti Leon Battista, 21, 41, 50, 58, 71
Alberto VII d'Asburgo, 112-116, 119
Albonico Simone, 9, 11, 15-16, 26-28, 77, 105, 130, 166
Alciati Andrea, 11
Aldana Cosme de (Cosimo), 126
Aldobrandini Cinzio, 28
Aldobrandini Ippolito, vd Clemente VIII
Aldobrandini Pietro, 112
Alessandri Bartolomeo, 130
Alessandro III di Macedonia (Magna), 82, 93, 171-173
Alessandro Severo Marco Aurelio, 58
Alessandro, santo, 195-196
Alfonso III d'Este, 141
Alhaique Pettinelli Rosanna, 27
Alighieri Dante, 31, 45, 59, 69, 139-140, 163-164
Allegrì Agostino, 167
Allegrì, Antonio (Correggio), 36, 47, 60
Álvarez-Ossorio Alvariño Antonio, 24
Alzato Giovanni Battista, 122, 137
Amadino Ricciardo, 122, 138
Amalteo Girolamo, 177
Ambrogio, santo, 144, 196
Anacreonte di Teo, 38
Andreini Francesco, 28
Andreini Giovan Battista, 141
Andreini Isabella, 28, 85, 89-90, 126-127, 141, 168
Andrisano Angela Maria, 140
Anguillara Giovanni Andrea dell', 81
Ansaldi Giuseppe, 190
Antifilo di Bisanzio, 38
Antipatro, 40
Antoni Giovanni Antonio de, 80
Antonini Gianni, 41
Antonoli Rosaria, 30, 78, 80, 125, 150, 152-153, 175
Apelle, 50, 77-78, 82, 91-93, 101, 171-173
Apollonio Mario, 142
Aprosio Angelico, 190
Arbizzoni Guido, 27
Arbor Ann, 148

- Archinto Ottaviano, 191
 Arcimboldi Giuseppe, 31-33, 36, 65, 118-119
 Ardemano Giovan Battista, 150-154, 160
 Ardemano Giulio Cesare, 148-150, 152-154, 160
 Ardizzoni Giacomo, 125
 Arese Franco, 178
 Arese Matteo Marco, 125
 Aretino Pietro, 73
 Argelati Filippo, 117, 137
 Ariosto Ludovico, 94, 152
 Aristotele, 17, 157
 Armellini Mariano, 190
 Arrighi Vanna, 42
 Arsilo Francesco, 183
 Artico Tancredi, 157
 Artioli Umberto, 122
 Artusi Giovanni Maria, 122, 132, 135-136, 139, 157-158, 162
 Arullani Vittorio Amedeo, 89
 Asburgo Margherita d', 12
 Ascani Alberto, 144
 Ascarelli Alessandra, 110
 Assandri Bartolomeo, 165-166, 177, 180, 184
 Ausonio Decimo Magno, 38
 Avalos Alfonso d', 12
 Baldassarri Guido, 157
 Baldi Bernardino, 18, 27, 36
 Baldi Stefano, 135
 Baldini Anna, 145
 Baldini Bernardino, 31-32, 126
 Baldo Gianluigi, 163
 Balsamo Jean, 152
 Banchieri Adriano, 124, 136, 159
 Bandinelli Baccio, 64
 Barbarito (Barbariti) Pompeo, 75, 125-126
 Barbaro Daniele, 43
 Barberi Francesco, 11
 Bàrberi Squarotti Giorgio, 91, 164
 Barbieri Lara Maria Rosa, 98
 Barbolani da Montauto Alberica, 13
 Barelli Stefano, 35
 Barezzi Barezzo, 81
 Bariola Ottavio, 160
 Barocchi Paola, 14, 30, 52-53, 59, 70, 101
 Barocci Federico (Fiori), 60, 71, 86
 Baronio Cesare, 195
 Bartoli (stampatori), 27
 Bartoli Girolamo, 117, 178, 180
 Barton R., 109
 Barzaghi Laura, 144
 Basile Bruno, 101
 Bassano Francesco il Giovane vd Dal Ponte Francesco il Giovane
 Bassano Francesco il Vecchio vd Dal Ponte Francesco il Vecchio
 Bassano Jacopo vd Dal Ponte Jacopo
 Bassi Martino, 86
 Battaglia Salvatore, 91
 Battistini Andrea, 98
 Battistini Lorenzo, 20, 30, 102, 134
 Bazachi Giovanni, 75
 Beaudoin Russel Martin, 138
 Beham Hans Sebald, 50
 Bell Janis, 52, 70
 Bellinazzi Anna, 42
 Bellincioni Bernardo, 41-42
 Bellini Eraldo, 12, 32, 170
 Belloni Benedetta, 29
 Bellori Giovanni Pietro, 20-21
 Bembo Pietro, 158
 Benson Herbert, 174

- Bentini Jadranka, 159
 Berni Francesco, 36
 Berra Giacomo, 31-34, 65, 75, 119, 165
 Bertarelli Achille, 153
 Bertelli Carlo, 45
 Besomi Ottavio, 15-16
 Besozzo Giovan Francesco, 124-125
 Besutti Paola, 140
 Bettarini Rosanna, 51-52
 Bianchi della Pobbia Alessandro, 55
 Bianchi Ercole, 79
 Bianchi Massimo Luigi, 21
 Bianco Monica, 123
 Bianconi Lorenzo, 105, 169
 Bidelli Giovanni Battista, 29, 150-151, 160
 Binaghi Maria Teresa, 41
 Binago Benedetto, 147, 154
 Birago Francesco, 31, 175
 Bisaro Xavier, 132
 Bizzarrini Marco, 136
 Blasis Carlo, 108-109
 Blocker Déborah, 157
 Boccaccino Camillo, 60, 67
 Boccaccio Giovanni, 11, 159
 Boldoni Sigismondo, 30, 152
 Bologna Giulia, 169
 Boltraffio Giovanni Antonio, 43
 Bolzoni Lina, 93, 96, 159
 Bona Castellotti Marco, 86
 Boncompagni Giacomo, 87
 Bonelli Giovanni Maria, 114
 Bonvesin da la Riva, 25
 Bora Giulio, 44, 62-63, 68, 70, 73, 86, 130
 Bordone Girolamo, 28, 105, 125, 127, 148
 Borghese Caffarelli Scipione, 122
 Borghini Vincenzo, 70
 Borgia Maddalena, 111, 118
 Borgogni Gherardo, 20, 28, 31-32, 60, 66, 73-103, 107, 114-115, 119, 121, 127, 131, 137, 147, 168, 180
 Borgogni Tomeno, 80
 Borgogni Vittoria, 81
 Borromeo Federico, 28, 37, 105, 122, 130, 132-136, 140, 142-143, 145, 149, 156-157, 161-162, 166, 170, 190
 Borsieri Girolamo, 19, 27, 29-30, 37-40, 80, 118, 133-135, 147, 156, 159-160
 Bosi Kathryn, 28, 89-90, 168
 Bossi Girolamo, 30, 152
 Bossini Giovanni Battista, 177
 Bossio Alessandro, 145
 Botticelli Sandro, 42
 Bowers Roger, 137
 Bozzola Giovanni Battista, 75
 Bramante Donato, 41-42, 50
 Bramanti Vanni, 70
 Bramantino vd Suardi Bartolomeo
 Brambilla Elena, 10, 24, 130
 Bravo Lozano Jésus, 130
 Brison Benedetta, 24
 Brizio Anna Maria, 42
 Brodeau Jean (Johannes Brodaeus), 40
 Brown Beverly Louise, 96
 Bruzzese Stefano, 41
 Bruzzone Gian Luigi, 190
 Budzińska-Bennett Agnieszka, 157
 Bull Edward, 109
 Buonarroti Michelangelo, 36, 46, 50, 53, 57, 61, 64, 67, 70-71, 78
 Burattelli Claudia, 142

- Burchiello vd Domenico di Giovanni
 Busca Annibale, 69
 Busca Giovanni Battista, 86
 Buzzi Franco, 130, 142
 Caccini Giulio, 136
 Caimo Zaccaria, 165, 177, 181, 185
 Caldara Polidoro (da Caravaggio),
 60
 Caliarì Paolo (Veronese), 60
 Calvo Andrea, 11
 Calvo Francesco Giulio, 11
 Cambiaso Luca, 60
 Campagnano Caterina, 39
 Campana Andrea, 98
 Campi Antonio, 48, 55, 67-68
 Campi Bernardino, 43, 48, 64, 67,
 70
 Campi Giulio, 70
 Campi Vincenzo, 67
 Canali Luca, 131
 Canosa Romano, 130
 Canova Andrea, 41
 Cantone Serafino, 148
 Capello de Medici Bianca, 110
 Caporali Cesare, 81
 Capra Carlo, 129
 Caprioli Adriano, 144
 Capriolo Ettore, 37-38
 Caputo Vincenzo, 30, 102
 Caraci Maria, 138
 Caramel Luciano, 29, 37, 133
 Caravaggi Giovanni, 24
 Caravaggio, vd. Merisi, Michelange-
 lo
 Carcassola Antonio, 146
 Carlo Borromeo, santo, 12, 25, 69-
 70, 98, 100, 118, 134, 144-146,
 149-150, 156, 168-169, 195
 Carlo Emanuele I di Savoia, 30, 61,
 154
 Carlo V d'Asburgo, 12, 24, 30, 47
 Carlo VIII di Valois, 10
 Carminati Clizia, 7, 10, 81, 105-
 128, 135, 142
 Caroso Fabrizio, 108-110
 Carpani Roberta, 116, 122-123,
 141-143, 178
 Carracci Annibale, 48
 Carrai Stefano, 94
 Carrara Eliana, 15
 Carter Tim, 132, 140, 158, 162
 Caruso Carlo, 7, 9-21,
 Casati Giampaolo, 167
 Cascetta Annamaria, 116, 141, 145,
 178
 Casio Girolamo vd Pandolfi Girola-
 mo
 Casone da Oderzo Girolamo, 81,
 88, 180
 Castellana Riccardo, 145
 Castelletta da Rho Vittoria, 181,
 186-187
 Castiglione Baldassarre, 55, 58, 73
 Castiglioni Carlo, 134, 145
 Cataldi Luigi, 140
 Cavagna Anna Giulia, 29
 Cavaliere Federico, 77
 Cedrati Chiara, 28
 Cellini Benvenuto, 64, 70
 Cennini Cennino, 41
 Centorio degli Ortensi Ascanio, 88
 Cerano vd Crespi Giovanni Battista
 Cerasuolo Angela, 172
 Cerboni Baiardi Giorgio, 27
 Ceriotti Luca, 105, 116, 189-197
 Ceruti Giacomo, 30, 47, 107
 Cervantes Miguel de, 29-30

- Cesare da Sesto, 60
Cesare Gaio Giulio, 58
Cesariano Cesare, 50
Ceva Tommaso, 23
Chabod Frédéric, 12
Chai Jean Julia, 34, 45
Chambry Émile, 173
Chantelou Paul Fréart de, 71
Chater James, 158
Cherchi Paolo, 159
Chiabrera Gabriello, 109
Chiarelli Francesca, 158
Chiavacci Leonardi Anna Maria, 139, 164
Chiello Giuliano, 132
Ciampoli Domenico, 18
Ciampoli Giovanni, 170
Ciardi Roberto Paolo, 34, 45, 52-53, 58, 65, 75, 77, 99
Cicerone Marco Tullio, 174
Cimilotti Ercole, 30, 80, 121, 130, 167-187
Cincinnati Romolo, 60
Ciocca Girolamo, 60, 78
Ciotti Giovanni Battista, 118-119
Cirillo Giuseppe, 63, 65
Claretta Gaudenzio, 165, 184
Claretti Onorato, 38
Claricio Girolamo, 11
Clemente VIII, papa (Ippolito Aldobrandini), 112
Cocchi Bartolomeo, 20
Codronchi Giovanni Battista, 167
Cogliano Annibale, 134
Collareta Marco, 70
Colombo Serena, 133
Colombo Silvia A., 107, 126
Colonna Costanza, 34, 165
Colzani Alberto, 149
Colzani Camilla, 20, 30, 60, 76, 78-79,
Comanini Gregorio, 20, 30-34, 36-37, 40, 60, 66, 75, 78-79, 101-102, 119
Comi Siro, 27
Como Antonio, 146
Como Giovanni Giacomo, 125, 152
Conte Gian Biagio, 163
Contini Gianfranco, 25
Coppa Simonetta, 29
Coppini Aquilino, 30, 125-126, 137, 148, 150, 152-156, 158, 160-164
Corbetta Maria, 144
Corio Bernardino, 113
Corradi Mario, 179
Corradini Marco Maria, 30, 33, 60-61, 129, 152, 158
Correggio vd Allegri Antonio
Cosimo I de' Medici, 12
Cossoni Carlo Donato, 37, 134
Courret de Villeneuve Martin, 122, 137
Craig Martin, 131
Cresci Pietro, 78-79
Crespi Daniele, 130
Crespi Giovanni Battista (Cerano), 60
Crespi Raffaele, 60
Curti Lancino, 41
Cusick Suzanne G., 132
D'Adda Francesco, 37, 152
D'Aiamonte Francesco, 112
D'Aiamonte Luigi, 112
D'Ancona Alessandro, 116-117
D'Arco Livia, 14
D'Ascenzo Annalisa, 126-127
D'India Sigismondo, 136

- D'Onghia Luca, 34, 77
 Da Ponte (Ponzio) Pacifico, 19, 37, 75, 105, 117-118, 122, 126, 130, 137, 147, 168
 Da Ponte (Ponzio) Paolo Gottardo, 11, 20, 32, 34, 46, 77, 81, 119, 165
 Da Rif Bianca Maria, 37, 134
 Dal Ponte Francesco il Giovane (Bassano il Giovane), 35, 60
 Dal Ponte Francesco il Vecchio (Bassano il Vecchio), 35, 60
 Dal Ponte Jacopo (Bassano), 35, 60
 Dal Pozzo Cassiano, 71
 Dalai Emiliani Marisa, 63
 Dalmonte Rossana, 148
 Danzi Massimo, 34, 77
 Daolmi Davide, 37, 110, 112-113, 117, 126, 134, 136
 Darab Ágnes, 173
 Davari Stefano, 141
 De Luca Giuseppe, 149
 De Maddalena Aldo, 24
 De Nores Giasone, 157-158
 De Robertis Domenico, 41
 Degli Oddi Nicolò, 78
 Deiters Wencke, 96
 Deitz Luc, 17
 Del Torre Scheuch Francesca, 96
 Della Casa Giovanni, 27, 94
 Della Cella Scipione, 29
 Della Cerva Giovanni Battista, 45
 Della Robbia Luca, 42
 Della Rovere Giovanni Mauro (Fiammenghino), 107, 127
 DeLong Jeremy C., 172
 Dewit Albert, 161
 Dionisotti Carlo, 11, 15, 24-25, 41
 Disserolio Agostino, 20
 Dolce Lodovico, 43, 52
 Domenico di Giovanni (Burchiello), 36
 Donati Maria Teresa, 55
 Doni Anton Francesco, 43, 81
 Dosi Melania, 35
 Draconi Cristoforo, 44
 Duchino vd Landriani Paolo Camillo
 Durante Elio, 37, 88
 Dürer Albrecht, 50
 Ebert-Schifferer Sybille, 34
 Egidio da Viterbo, 158
 Ehrmann-Herfort Sabine, 157
 Einstein Alfred, 113
 El Greco vd Theotokópoulos Domínikos
 Ellio Francesco, 29-30
 Erofilo da Calcedone, 176
 Esopo, 173
 Esposito Anna, 11
 Estienne Henri, 40
 Fabbri Paolo, 132, 140-141, 161
 Falck Robert, 156
 Falomir Miguel, 96
 Fanelli Giuseppe, 28
 Farago Claire, 52, 70
 Farnese Alessandro, 12-13, 85, 88, 111
 Farnese Ottavio, 12, 70, 111
 Farnese Pier Luigi, 12
 Fattori Marta, 21
 Fenlon Iain, 140
 Ferino-Pagden Sylvia, 33, 96
 Ferioli Graziadio (Gratiadeum Feriolum), 117
 Ferrari Cherubino, 114, 121-123, 125, 127, 137, 139-150, 152, 155, 160

- Ferrari Gaudenzio, 46-47, 60, 63, 67
Ferrari Simone, 91
Ferrero Giuseppe Guido, 13
Ferro Roberta, 7-9, 14, 19, 23-41, 80-81, 105, 117-118, 121, 129-130, 132-135, 137, 145, 152, 154, 161, 166, 170
Ferroni Giulio, 16
Fiammenghino vd Della Rovere Giovanni Mauro
Fiaschini Fabrizio, 28, 141
Ficino Marsilio, 179
Fidia, 58, 87
Figino Giovanni Ambrogio, 19-20, 30-31, 36, 38, 40, 47, 59-61, 65-66, 73-103, 134
Figino Girolamo, 44, 70
Figino Vincenzo, 73
Filippi Angiolo, 167
Filippo II di Spagna, 24, 30, 47, 112, 130, 165
Filippo III di Spagna, 105, 112, 120, 147-148
Filippo IV di Spagna (Filippo Domenico Vittorio), 125
Filippo V di Spagna, 178
Fletcher Jennifer, 96
Floris Frans, 47
Fogliani Sigismondo, 32
Folena Gianfranco, 13
Foletti Pietro, 39
Fontana Annibale, 46, 83, 85-87
Foppa Vincenzo, 43, 50, 71
Forni Giorgio, 17
Fossati Giovanni Battista, 118
Foti Maria Gabriella, 164
Fracastoro Girolamo, 177
Francesco Dionigi da Fano, 158-159
Francesco Gonzaga IV, 141-142, 156, 161
Francesco II Sforza, 12, 44, 178
Frangi Francesco, 30, 44, 47, 107
Frangne Pierre-Henri, 132
Frey Karl, 55
Frosio Maria Luisa, 142, 149
Fuentes Pedro Enríquez de Acevedo, conte di, 153
Gabussi (Gabuzio) Giulio Cesare, 135
Gadda Carlo Emilio, 23-24
Galasso Giuseppe, 129
Galeno, 171
Galilei Galileo, 32, 170
Galizia Fede, 47, 94, 166-168
Galli Stefano, 133
Gamberini Diletta, 172
Garavaglia Andrea, 125
García Jorge Tomás, 172
Gardano Angelo, 113
Garski Brigitte, 105
Gatti Eligio, 26
Gaurico Pomponio, 43
Gavazzeni Franco, 41
Gelmetti Chiara, 106-107, 148
Gelpi Laura, 35
Genovese Gianluca, 91
Georis Christophe, 157, 162
Gerbo Giovan Michele, 45
Gesualdo di Venosa Carlo, 134, 136
Getz Christine Suzanne, 136, 149
Gherardini Giovanni Filippo, 31-34, 118-119
Ghiberti Lorenzo, 41, 158
Giachino Luisella, 31, 88
Giacomelli Luciana, 167
Giani Federico Maria, 86
Giannantonio Valeria, 152

- Giannini Massimo Carlo, 166
 Ginzburg Silvia, 15
 Giolito de' Ferrari Giovanni Paolo, 88
 Giolito de' Ferrari Giovanni, 88
 Giordani Pietro, 166
 Giorgio da Castelfranco (Giorgione), 57
 Giotto di Bondone, 42
 Giovanni Battista di Iacopo (Rosso Fiorentino), 60, 62
 Giovanni d'Austria don, 110-111
 Giovio Benedetto, 11, 13-15
 Giovio Giovanpietro, 11
 Giovio Paolo, 11-15, 19
 Giraldi Cinzio Giovanni Battista, 110
 Girardi Maria Teresa, 175
 Giuliani Marzia, 70, 73
 Giulini Alessandro, 106
 Giunta Fabio, 98
 Goffi Pantaleone, 147
 Gombrich Ernst Hans, 21, 179
 Gonzaga Ferrante I, 12, 44, 111
 Gonzaga Ottavio, 111
 Gosellini Giuliano, 78-79, 81, 85-86, 88-90, 166
 Gouwens Kenneth, 15
 Granese Alberto, 134
 Grasso Pietro Antonio, 88
 Grazzini Anton Francesco (Lasca), 81
 Gregori Mina, 47
 Gregorio XIV, papa (Niccolò Sfondrati), 31
 Grignani Lodovico, 18
 Grillo Angelo, 78
 Gronda Giovanna, 140
 Guarini Battista, 29, 37, 134, 157-158, 161-163
 Guasco Annibale, 19-20, 28, 117
 Guasco Francesco, 117
 Guazzo Stefano, 30-31, 75, 78, 80, 181
 Guglia Francesco, 110
 Guglielminetti Marziano, 152, 154
 Guicciardini Francesco, 10
 Guzmán Antonio de, 111
 Haase Wolfgang, 171
 Huarte Juan, 183
 Huss Bernhard, 19
 Hutton James, 40
 Ichino Bartolomeo, 88
 Ingegneri Angelo, 127
 Ippocrate, 131
 Isabella Clara Eugenia d'Asburgo, 112-116, 119
 Isebaert Lambert, 157
 Isella Dante, 12, 24-26, 34, 41, 44-45, 77, 111, 166
 Jacobsen Jens Peter, 156, 162
 Jacquot Jean, 125
 Jarkius Joannes, 130
 Jeż Tomasz, 135
 Jones Pamela M., 106, 132
 Kahn-Rossi Manuela, 25, 45, 73, 130
 Kendall G. Yvonne, 107, 110, 148
 Kendrick Robert L., 114, 122-125, 133, 143, 148, 155, 168
 Kerr Rosalinda, 89
 Kieft Ghislain, 21
 Klein Robert, 34, 45
 Kovaleff Baker Nancy, 158
 Kurz Otto, 21
 La Penna Antonio, 131

- Lambrugo Giovanni Battista, 153-154
Lamo (Lami) Alessandro, 44, 48, 70
Landino Cristoforo, 45
Landoli Bernardo, 37
Landriani Paolo Camillo (Duchino), 46, 62
Langlois Jacques, 71
Lapini Giovan Battista, 158
Lasca vd Grazzini Anton Francesco
Lasso Orlando di, 113
Latomus Johann, 15
Lemene Francesco de, 23
Leonardo da Vinci, 11, 21, 32, 36, 41-44, 47-52, 55, 58, 61-63, 69-70, 172
Leone Marco, 27
Leopold Silke, 157
Lepoittevin Anne, 167
Leri Clara, 145-146
Lesure François, 113
Levenberg Jeffrey, 132
Levi Olga, 135
Levi Ugo, 135
Levine Alice, 139, 161
Lewis Susan, 132
Leydi Silvio, 69
Lezowski Marie, 130
Liguori Marianna, 105
Lipari Giuseppe, 159
Lisippo, 50, 173
Locarno (Locarni) Pietro Martire, 28, 116, 125, 127, 168-169
Lojacono M., 60
Lomazzo Filippo, 122, 124-125, 143, 148, 150, 154-155
Lomazzo Giovanni Paolo, 20-21, 25, 27, 29, 34-36, 41-71, 73, 77-78, 111, 118, 126, 130, 147
Lombardo Prospero, 125
Longhi Roberto, 25, 61, 65, 75
Lorenzetti Stefano, 158
Lorenzoni Anna Maria, 140
Luca, santo, 58
Luchi Domenico, 159
Lucino Francesco, 148, 150
Luigi XIV di Borbone (Re Sole), 71
Luini Aurelio, 45-47, 60, 69-70
Luini Bernardino, 39, 55, 60
Lupati Ferrari Gian Andrea, 122
Luppi Andrea, 149
Luzzaschi Luzzasco, 136
Machiavelli Niccolò, 10
Macor Laura, 121
Madrazo Santos, 130
Maffei Sonia, 13
Maggi Carlo Maria, 23-26
Maggiore Giovanni Ambrogio, 86
Malatesta Giovanni Battista, 191, 196
Malatesta Giulio Cesare, 189, 191, 193, 195-196
Malatesta Marco Tullio, 29, 144, 147
Malatesta Pandolfo, 116, 123
Malipiero Girolamo, 158, 160
Mamino Sergio, 154
Mancini Matteo, 96
Manrique Andrea, 79
Manuel Olmos Ángel, 106
Manzoni Alessandro, 24, 106, 166
Marani Pietro Cesare, 29, 43-44, 70
Marco Curzio, 54
Marco Da Oggiono, 43
Marcolini Francesco, 158
Mardersteig Giovanni, 41
Marelli Giuseppe, 107
Marenzio Luca, 157

- Margherita d'Austria (regina di Spagna), 112, 115, 121, 147
 Margherita di Savoia, 141-142, 147, 161
 Maria Anna di Baviera, 112
 Marinelli Massimo, 98
 Marini Quinto, 27-28
 Marino Giovanni Battista, 7, 14-16, 29-30, 36, 38, 60-61, 93, 101-102, 108-109, 127, 152
 Marino Tommaso, 111
 Marino Vincenzo, 159
 Marinoni Augusto, 42
 Mariotto Martina, 33, 35, 119
 Marliani Ercole, 125
 Márquez García-Largo Melina, 106
 Martellotti Anna, 37, 88
 Martignoni Clelia, 24
 Martin Andrew John, 96
 Martinengo Ascanio, 30
 Martínez Millán José, 24, 130
 Martini Alessandro, 19
 Martini Simone, 66, 148
 Martirio, santo, 195-196
 Marziale Marco Valerio, 38, 40, 66
 Masaccio, 42
 Mascheroni Girolamo, 159
 Masoero Mariaros, 154
 Massarengo Giovanni Battista, 27
 Massimiliano I di Baviera, 113
 Massini Filippo, 18, 27-28
 Maylender Michele, 19, 123, 126, 130
 Mazzocca Fernando, 29
 Mazzocchi Giuseppe, 24, 130
 Mazzola Francesco (Parmigianino), 49, 60, 68
 Mazzoni Jacopo, 31-32, 101-102
 Mazzoni Luca, 41
 Mazzucchelli Pietro, 167, 176
 Mazzuchelli (Mazzucchelli) Giammaria, 177
 Mecarelli Paola, 124
 Meda Giacomo Maria, 122, 143
 Medici Giovanni Giacomo (Medeghino), 68
 Medici Lorenzo de, 44
 Meijer Bert W., 29
 Mellerio Giorgio Giacomo, 131, 166
 Melzi Francesco, 43-44, 52, 60
 Mendelsohn Leatrice, 70
 Méniel Bruno, 157
 Mercati Giovanni, 11
 Mercuriale Girolamo, 177, 182
 Meregazzi Renzo, 14
 Merisi Caterina, 34
 Merisi Michelangelo (Caravaggio), 32-34, 40, 61, 65, 75
 Merizzi Gianmario, 105
 Meroni Paola, 149
 Meschini Anna, 40
 Metlica Alessandro, 109
 Metrodoro di Atene, 59
 Milani Felice, 9, 26
 Milanini Claudio, 166
 Millet Hélène, 149
 Minonzio Franco, 14-15
 Minturno vd Sebastiani Minturno Antonio
 Minuziano Alessandro, 11
 Mioli Piero, 159
 Mirone, 87
 Moioli Nicolò, 37
 Monte Urbano, 126
 Monteverdi Baldassarre, 136
 Monteverdi Claudio, 122-123, 132,

- 134-141, 146, 152-153, 155-158, 160-163
- Monti Salvatore, 14
- Montmorency Anne De, 12
- Montoya Juan Baptista de, 183
- Morace Rosanna, 27
- Morandotti Alessandro, 30, 45, 47, 65, 107, 166, 168
- Morel Frédéric, 177
- Moretti Walter, 110
- Morgana Silvia, 26
- Morigia Paolo, 75, 80, 88, 117, 123, 126, 130, 160, 165-167
- Mornet Elizabeth, 149
- Moroni Beatrice, 8, 35, 39
- Moroni Giovanni Battista, 30, 47, 107
- Motta Emilio, 165, 167
- Motta Uberto, 37, 134, 145, 168
- Mozzarelli Cesare, 24, 130
- Mucci Vincenzo, 110
- Mulazzani Germano, 55
- Murray Jr Russel E., 137
- Muschio Andrea, 108
- Mussini Sacchi Maria Pia, 40
- Muto Giovanni, 10, 24, 130
- Muzio II Sforza di Caravaggio, 31, 33-34, 37, 80, 83, 95, 98, 121, 123, 129, 132, 143, 153, 165, 175
- Nannini Remigio (Remigio Fiorentino), 81
- Nava Marco, 30, 80, 121, 126, 130, 165-187
- Navazzotti Orazio, 74-75
- Navoni Marco, 29
- Negretti Jacopo (Palma il Giovane), 60
- Negri Cesare, 105-128, 141-142, 147-148
- Nelson Jonathan K., 172
- Nenci Elio, 27
- Neriti Vincenzo, 113
- Nerone Claudio Cesare Augusto Germanico, 58
- Nevile Jennifer, 107
- Nicodemi Giorgio, 133
- Nigrelli Gianni, 31, 34
- Nigro Raffaele, 134
- Niguarda Giovanni Battista ("Sig. Niguarda?"), 121, 123-125
- Niguarda Taddeo ("Sig. Niguarda?"), 121, 123, 125-126
- Nocilli Cecilia, 106
- Noè Virgilio, 164
- Nordera Marina, 127
- Norris Rebecca, 34, 46, 78
- Nouhant C., 166
- Nova Alessandro, 44, 172
- Odescalchi Pietro Giorgio, 144
- Olivadese Elisabetta, 105
- Oraboni Giovenale, 55
- Orazio Flacco Quinto, 38, 50
- Orlando Liliana, 24
- Orry Marc, 18
- Osanna Francesco, 20, 30-31, 75, 101
- Ossi Massimo, 157
- Ossola Carlo, 32
- Pacioli Luca, 43
- Pacuvio Marco, 59
- Padoan Maurizio, 149
- Paganello Francesco, 116-118
- Paganello Marco Tullio, 121, 123, 146
- Pagani Fabrizio, 98, 123, 143
- Paleotti Gabriele, 98

- Palestrina Giovanni Pierluigi da, 136
 Palisca Claude Victor, 158
 Pallavicino Leone, 107, 127
 Palma il Giovane vd Negretti Jacopo
 Pandolfi Girolamo (Casio), 43
 Panigarola Francesco, 30, 75, 86,
 91, 100-101
 Panowski Erwin, 20-21, 63
 Pansano Prospero, 95
 Paolo V, papa (Camillo Borghese),
 122, 145
 Parabosco Girolamo, 75, 80, 85,
 119, 131, 168
 Parenti Giovanni, 16
 Parmigianino vd Mazzola Francesco
 Parona Cesare, 125-126
 Passani Emanuele, 153
 Passerotti Bartolomeo, 35
 Pastrovicchi Luca, 29, 122-123, 137
 Patalas Aleksandra, 135
 Patrizi Francesco da Cherso, 32
 Pavan Franco, 37, 133-135
 Pavesi Mauro, 30-31, 35-36, 40-71,
 75, 77, 86-88, 99-100, 167
 Pedretti Carlo, 42, 52, 63, 69-70
 Pegazzano Donatella, 33
 Pensa Girolamo, 18, 20
 Perotti Niccolò, 38
 Perotto Enrico, 38, 133
 Peruzzi Baldassarre, 50
 Peruzzi Enrico, 177
 Pestarino Rossano, 78, 88, 180
 Peterzano Simone, 33, 46, 60
 Petracchi Pietro, 125
 Petrarca Francesco, 27, 42, 64, 66,
 93, 145, 158, 163
 Petrucci Pietroiacomo, 18
 Petteruti Pellegrino Pietro, 27
 Pezzini Enea, 34, 77
 Pezzini Serena, 159
 Piazzesi Sandro, 37-38, 133
 Picard A., 161
 Piccaglia Giacomo, 117
 Piccaglia Giovanni Battista, 19, 37,
 105, 117, 122, 137, 147
 Piccardi Carlo, 134
 Pich Federica, 94, 96
 Picinelli Filippo, 121-122, 137
 Picker Martin, 156
 Pieni Benedetto, 125
 Pieri Marzio, 101
 Pietra Pietro Antonio, 113-115, 120
 Pigozzi Marinella, 31
 Pinelli Antonio, 14
 Pino Marco (Marco di Giovanni
 Battista), 50, 60, 71
 Pino Paolo, 52, 55
 Pio IV, papa (Giovanni Angelo Me-
 dici di Marignano), 70-71
 Pirovano Donato, 74-75, 80, 85,
 119, 131, 168
 Pisoni Carlo Alessandro, 98, 123,
 143
 Pissavino Paolo Costantino, 24,
 129-131, 166
 Pitagora, 59
 Platone, 20, 59, 101, 179
 Plinio Cecilio Secondo Gaio (il Gio-
 vane), 13-14
 Plinio Secondo Gaio (il Vecchio),
 59, 171-173, 176
 Plutarco, 94
 Pogliani Giuseppe, 176
 Policleto, 50
 Pommier Édouard, 96
 Pompilio Angelo, 158
 Ponce Cárdenas Jesús María, 30, 61
 Pontani Filippo Maria, 39

- Pontano Giovanni, 177
 Pontiroli Giuseppe, 136-137
 Pontremoli Alessandro, 106-108,
 110, 112, 116, 148
 Ponzio Pietro, 137
 Porta Carlo, 24, 26, 166
 Porzio Francesco, 25, 36, 45, 65, 73,
 130
 Poussin Nicolas, 71
 Pozzi Giovanni, 115
 Prassitele, 50
 Preti Girolamo, 28, 118, 135
 Price Zimmermann T. C., 12
 Procaccini Camillo, 46, 60
 Procaccioli Paolo, 135
 Prodi Paolo, 98, 145
 Prospero Adriano, 166
 Przybyszewska-Jarmińska Barbara,
 135
 Publicola Publio Valerio, 69
 Puccinelli Placido, 189-197
 Puglisi Carmen, 159
 Pupillo Ferrari Bravo Anna, 102
 Puteanus Erycius vd Van den Putte
 Hendrik
 Quaglino Margherita, 172
 Quiviger François, 70
 Quondam Amedeo, 16, 145, 158
 Raboni Giulia, 27
 Rainer Johann, 112
 Rainerio Anton Francesco, 16
 Rainoldi (Rainoldo) Bernardo, 111,
 115, 126
 Ramella Roberta, 131
 Ramellati Pietro, 195
 Ramous Mario, 163
 Rampazetto Francesco, 19
 Ranuccio I Farnese, 113, 120
 Rascha (Raschio) Pietro Iano, 13
 Ratti Nicola, 143
 Redig de Campos Deoclecio, 70
 Reid Heather L., 172
 Remigio Fiorentino vd Nannini Re-
 migio
 Renzi Giovanni, 55, 68
 Rezzani Girolamo, 37, 40
 Richter Jean Paul, 42
 Rieber Audrey, 132
 Rimoldi Antonio, 144
 Ripari Edoardo, 98
 Ritrovato Salvatore, 19
 Rizzarelli Giovanna, 159
 Rizzo Mario, 24
 Robortello Francesco, 17-18
 Robusti Jacopo (Tintoretto), 47
 Rocca Alberto, 29, 133, 166
 Rodolfo II d'Asburgo, 32-33, 59,
 119
 Rognoni Taegio Francesco, 125
 Rognoni Taegio Giovanni Domeni-
 co, 125
 Romanato Mikaël, 159
 Romano Giovanni, 67
 Romoli Quintilio, 110
 Rorke Margaret Ann, 157
 Rossi Alice, 33
 Rossi Giovan Battista de', 125
 Rossi Marco, 29
 Rossi Massimiliano, 33
 Rossi Sergio, 21
 Rossini Francesco, 14, 30, 81, 121-
 122, 129-164, 181
 Rosso Claudio, 154
 Rosso Fiorentino, vd. Giovanni Bat-
 tista di Iacopo
 Rota Ghibaudi Silvia, 130, 166
 Rouzeau-Montaut Joannes, 122,
 137

- Rovetta Alessandro, 12, 29, 53, 133, 166
- Ruffino Alessandra, 34, 44, 51
- Ruscelli Girolamo, 81
- Russano Hanning Barbara, 158
- Russo Emilio, 102, 135
- Rycke Josse de (Ryckius, Justus), 161
- Sabbio (Savvio) Lodovico, 75, 78, 80
- Sacchi Rossana, 44, 46, 64, 70, 73, 160
- Sacchini Lorenzo, 18, 20, 28, 30, 61, 73-103, 105, 119, 121, 127, 168
- Sadie Stanley, 156
- Saggio Francesco, 169
- Sala G. B., 144
- Salomoni (stampatori), 143
- Salviati Francesco, 55
- Sandberger Adolf, 113
- Sanges, Anna
- Sannazaro Jacopo, 27
- Sansedonio (Sansedoni), 81
- Sansovino Francesco, 81
- Santagata Marco, 163
- Santarelli Cristina, 135
- Santo Pietro de' Negri Giulio, 125
- Santoro Elia, 136
- Sanzio Raffaello, 36, 49, 61, 64, 73, 78
- Sartori Antonio, 29
- Sartori Claudio, 113, 125, 139, 161
- Sassi Giuseppe Antonio, 137
- Savoia Isabella, 141
- Savoldo Giovanni Girolamo, 57
- Scaligero Giulio Cesare, 17, 20-21
- Scarcia Riccardo, 131
- Scarpati Claudio, 32, 42, 102, 157
- Schenone Simona, 190
- Schiafenati Camillo, 106, 112, 116-117, 119
- Schneider Louis, 140
- Schulz-Buschhaus Ulrich, 19
- Scolari Virginio, 194
- Scolaro Michela, 96
- Sconza Anna, 172
- Scotto Girolamo, 169
- Sebastiani Minturno Antonio, 17-19
- Sella Alfonso, 60
- Sella Domenico, 129
- Selmi Elisabetta, 157
- Selvatico Giovanni Battista, 167, 177, 183
- Semenzi Girolamo, 23
- Semino Ottavio, 60-61
- Seregni Giovanni, 106
- Sereni Vittorio, 24
- Serrai Alfredo, 27
- Sessa Giovanni Bernardino, 29
- Settala Ludovico, 130-131, 165-167, 177, 182-183
- Settala Manfredò, 166
- Sfondrati, Niccolò (vd. Gregorio XIV)
- Sforza di Santa Fiora Costanza, 86-87
- Sforza Ludovico Maria (il Moro), 10, 51
- Sgariglia Andrea, 190
- Signorotto Gianvittorio, 10, 24, 129-130
- Sigonio Carlo, 32
- Silva Don Ferdinando de (conte di Cifuentes), 178
- Simar Théophile, 161
- Simari Maria Matilde, 13
- Simonetta Marcello, 12-13

- Simonide di Ceo, 94
 Sempliciano, santo, 196
 Sinesio di Cirene, 39
 Sisinnio, santo, 195-196
 Sisto Luigi, 134
 Smeesters Aline, 157
 Smith Graham, 70
 Sodi Manlio, 164
 Sofronio Marco, 110
 Soglia Nunzia, 28
 Solimeo Giacomo, 177
 Somasco Benedetto, 175
 Somasco Giulio, 81
 Soranzo Giovanni, 78, 125, 152-154
 Sovico Carlo, 86
 Spagnolo Antonio, 113
 Spinola Anguissola Delia, 111
 Spiriti Andrea, 19, 30, 80, 118, 130-131
 Squizzato Alessandra, 29, 53, 133, 166
 Stampa Massimiliano, 44
 Stefani Davide, 125
 Steinheuer Joachim, 157
 Stevens Kevin, 11
 Stigliani Tommaso, 28-29, 89, 118
 Stoppa Jacopo, 55, 167
 Storti E., 60, 79
 Strada Paola, 44
 Strehlke Carl Brandon, 41
 Striggio jr Alessandro, 140-141
 Strozzi Giovanni Battista (il Giovane, il Cieco), 14, 17-18, 135
 Suardi Bartolomeo (Bramantino), 43, 50, 52, 60, 68, 71
 Sutton Julia, 110
 Svetonio Tranquillo Gaio, 58
 Taddeo Edoardo, 34
 Tagliaferro Giorgio, 96
 Tantardini Lucia, 34, 46, 78
 Tanzi Marco, 41
 Taschetti Gabriele, 156
 Tassano Giacomo Antonio ("Sig. Tassano"), 121, 126-127, 147
 Tassano Tommaso, 126
 Tasso Torquato, 28, 32, 37, 60, 78-79, 81, 89-90, 97, 101-102, 108, 152, 175-176
 Taverna Bianca Lodovica, 156
 Taviani Ferdinando, 28, 89-90
 Tedeschi Francesco, 29
 Terreaux Louis, 152
 Tesauo Ludovico, 36
 Tessalo, 171
 Teza Laura, 34
 Theotokópoulos Domínikos (El Greco), 48
 Tibaldi Pellegrino, 69
 Tibaldi Rodobaldo, 137
 Tibiletti Thea, 55
 Timante, 76, 78, 91
 Tini Michele, 80-81
 Tini Pietro, 75, 80-81
 Tini Simone, 124-125, 155
 Tintoretto vd Robusti Jacopo
 Tizzoni Monica, 116, 120
 Tochon-Danguy Baptiste, 132
 Toffetti Marina, 135-136, 148-151, 153-154, 156
 Toledo Osorio Pedro de, 123, 147
 Tomea Paolo, 55
 Torelli Daniele, 147, 154
 Torre Andrea, 91, 159
 Torrentino Lorenzo, 50
 Torriani Janello, 131
 Toscano Giovanni Matteo, 177, 183
 Tosetti Grandi Paola, 140
 Tradate Agostino, 125, 156

- Tramezino Michele, 14
 Treccani degli Alfieri Giovanni, 23-24
 Triacca Achille Maria, 164
 Trichet du Fresne Raphaël, 71
 Trivulzio Claudio, 125
 Trivulzio Renato, 43
 Trofeo Ruggero, 134-135, 160
 Tucker McGinnis Katherine, 107
 Turchini Angelo, 55, 145-146
 Turnèbe Adrien (Adrianus Turnebus), 38
 Tyrrell John, 156
 Urbino Carlo, 62, 65, 71
 Vaccaro Antonio, 134
 Vaccaro Luciano, 144
 Valentiniano Flavio, 58
 Valerio Anna Patrizia, 86
 Valerio Massimo, 59
 Valvasone Erasmo di, 78
 Valvassori Giovanni Andrea, 18-19
 Van den Putte Hendrik (Puteanus Erycius), 28, 105, 132, 161, 166
 Van Heemskerk Marten, 47
 Vanoli Paolo, 37-39, 133
 Varchi Benedetto, 50, 52-55, 58-59, 70
 Varisco Giovanni, 159
 Varotto Michele, 169
 Vasari Giorgio, 44, 48-52, 55, 57, 60, 68-71
 Vecce Carlo, 42, 52, 70
 Vecchi G., 132
 Vecchi Orazio, 113
 Vecellio Tiziano, 49, 73, 78, 94, 96
 Velasco Iñigo Fernandez de, 111, 118
 Velasco Juan Fernández de, 91, 111-115, 118, 165, 169
 Veneziano Gian Mario, 164
 Venier Matteo, 177
 Ventura Comino, 66, 74, 76-77, 80-81, 88, 119, 123
 Venturelli Paola, 144
 Verga Maddalena, 39
 Vergani Graziano Alfredo, 144
 Vergetti Mario, 171
 Veronese vd Caliarì Paolo
 Verri Alessandro, 106
 Verri Pietro, 106-107
 Vettori Piero, 32
 Viani Andrea, 27
 Viani Antonio Maria (Vianino), 116
 Vicino Agosto, 111
 Viganò Marino, 131
 Vignati Sara, 35
 Vignuzzi Ugo, 27
 Vigone Francesco, 122, 137
 Villata Edoardo, 41-42
 Villiers de Saint-Étienne Cosme de, 137
 Vimercati Giovanni Battista, 177, 184
 Vincenti Giacomo, 132
 Vincenzo Gonzaga I, 122, 138, 140-142, 146
 Viola Corrado, 135
 Virgilio Marone Publio, 131
 Visconte (Visconti) Giovanni Battista, 116-118, 121, 126
 Visconti Borromeo Pirro I, 34, 37, 168, 180, 186
 Visconti Katia, 146
 Visconti Prospero, 180, 185
 Vismara Chiappa Paola, 144
 Vitruvio Pollione Marco, 11, 50, 131
 Vittore Aurelio, 58-59

- Vittorino Caio Mario, 196
Voet Jacob Ferdinand, 47
Vogel Emil, 113
Vogt-Spira Gregor, 17
Volpi Mirko, 27-29, 118, 137
Von Dietrichstein Franz Seraph,
113-115
Von Schlosser Magnino Julius, 21,
45
Walker F. Marian, 110
Wechel André (Andreas Wechelius),
40
Weinberg Bernard, 17
Whenham John, 140
Winckelmann Johann Joachim, 20
Zanetti Cristiano, 131
Zanoli Bernardino, 81
Zardin Danilo, 98, 123, 143, 145,
149
Zenale Bernardino, 43, 71
Zeri Federico, 65
Zeusi, 77-78, 91
Zieleński Mikołaj, 135
Ziletti Francesco, 109
Zoppelli Giovanni Maria, 70
Zuccari Federico, 20-21, 48

