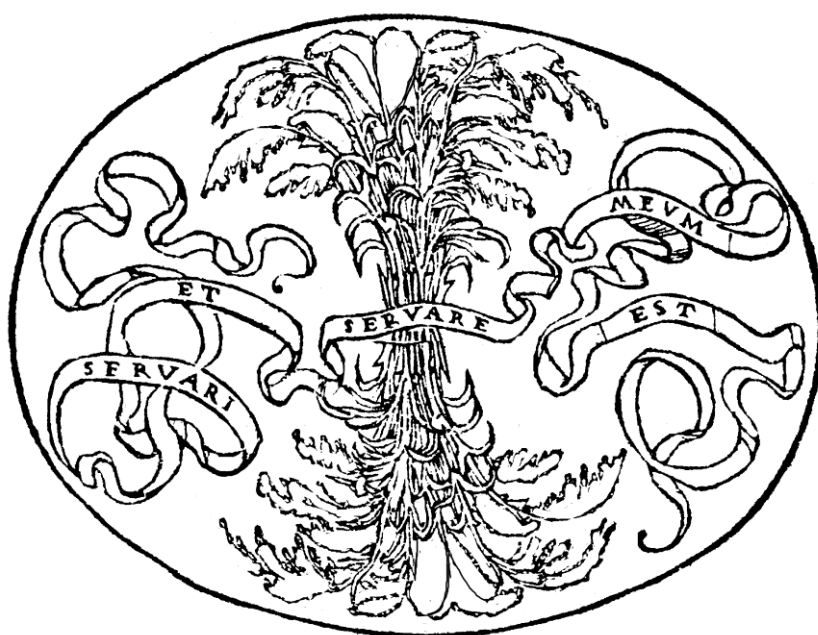


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

36/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte ETS

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte ETS, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

GIOVANNI GIURA «Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo». Bicci di Lorenzo nelle <i>Vite</i> di Vasari e la sua attività per Santa Croce a Firenze	pp. 1-46
RAFFAELE MARRONE Vicende della <i>Madonna di San Bernardino</i> (o meglio, della <i>Maestà</i> dei laudesi della Vergine Maria e San Francesco a Siena)	pp. 47-76
CHIARA CECALUPO Angelo Breventano: artist, antiquarian, numismatist, explorer of the catacombs	p. 77-90
ALESSANDRO MORANDOTTI La lingua degli storici dell'arte e le sue radici. Il caso degli scritti d'occasione tra manierismo e barocco	pp. 91-121
FLAVIO FERGONZI Sui titoli delle opere d'arte moderna nell'Italia del Novecento: gli anni Cinquanta e i primi Sessanta	pp. 122-226

LA LINGUA DEGLI STORICI DELL'ARTE E LE SUE RADICI. IL CASO DEGLI SCRITTI D'OCCASIONE TRA MANIERISMO E BAROCCO

We speak about paintings; they resist to words;
we insist, we speak again. *Parler peinture*, as the
French say, is a never ending activity
(C. Ginzburg, *On small differences. Ekphrasis and
Connoisseurship*, in «Visual History», II, 2016, p. 25).

1. Lessico tecnico e letterario

Le opere parlano se le sappiamo interrogare e, nel nostro lavoro, la traduzione del linguaggio figurativo con parole adeguate è cruciale ed è un problema percepito dai nostri antenati, anche lontani, che si sono attrezzati nel corso del tempo per rispondere a questa esigenza.

È bene distinguere tra un linguaggio per così dire oggettivo, che definisce colori, materiali, strumenti, tecniche di realizzazione, o che descrive per convenzione problemi anche solo velatamente stilistici (sappiamo subito di cosa parliamo se evochiamo sintagmi come ordine corinzio, ionico e così via), e un linguaggio più soggettivo, più creativo, nobilmente letterario ma sempre aderente all'opera, a cui certo allude Longhi nel suo celebre testo che apre il primo numero di «Paragone»:

Riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di una attività letteraria che, ne sono sicuro, non potrà mai essere «letteratura d'intrattenimento»¹.

Questo linguaggio critico teso a restituire con equivalenze verbali lo stile delle opere d'arte ha radici nella storia, come era chiaro a Giovanni Previtali quando scriveva nella sua voce «Attribuzione» dell'Enciclopedia Feltrinelli Fischer

La formazione di un linguaggio tecnico abbastanza preciso ai fini della comunicazione verbale dei risultati dell'analisi formale è problema permanente e non eludibile della storiografia artistica e costituisce parte essenziale della sua storia².

Emerge qui, anche solo da questo breve accenno, la consapevolezza che il mestiere dello storico dell'arte (e prima ancora degli scrittori sulle vicende dell'arte) è maturato nei secoli anche grazie all'acquisizione di una solida lingua professionale. La nostra lingua critica si è trasformata e arricchita nel corso del tempo, ed è in continua evoluzione, ma sta dentro una tradizione di cui noi siamo eredi. Per questo abbiamo costantemente necessità di conoscerne le radici, di farcene liberi interpreti moderni, per arricchire il nostro sguardo, le nostre capacità critiche.

Ho presentato una prima redazione di questo testo al seminario di formazione specialistica *Il mestiere del conoscitore. La connoisseurship nel Seicento*, a cura di A. Bacchi, S. Ginzburg, A. Morandotti, S. Pierguidi (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 19-21 settembre 2019), mai dato alle stampe. Ho volutamente mantenuto il tono colloquiale della conferenza. Nella preparazione del contributo ho potuto contare sulle informazioni e gli amichevoli consigli di Angelo Mazza, Mauro Natale, Giorgio Panizza.

¹ LONGHI 1980, p. 20.

² PREVITALI 1971, p. 60; molto utile in questa prospettiva della nascita di una consapevole lingua critica è, in quello stesso contesto, BELLOSI 1971.

Sarà utile evocare un esempio rapidissimo di questi travasi, dal passato lontano a quello più recente. Quando Longhi, con un'immagine fulminante del suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), definisce il modo di dipingere del tardo Tiziano come l'effetto di «una flagellazione cromatica», non fa altro che attualizzare delle immagini metaforiche nate in margine al linguaggio tecnico delle botteghe artistiche, sperimentate da un suo beniamino come Marco Boschini, che riporta indicazioni del suo maestro Palma, allievo a sua volta di Tiziano:

Ne ho veduti anch'io [di quadri di Tiziano] de' colpi rissoluti, con pennellate massicce di colori [...]. Ma il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando con sfregazzi delle dita unendo una tinta con l'altra³.

Prima dello scrittore del Seicento, Giorgio Vasari aveva posto a confronto, con grande intelligenza visiva, il mutamento stilistico tra il Tiziano giovane e il Tiziano maturo, con simili definizioni verbali:

Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai differente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile [...] e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette⁴.

La descrizione delle opere tarde di Tiziano trova analogie molto forti nelle parole di tre interpreti dello stile vissuti in momenti molto distanti e con formazioni molto diverse, a ribadire l'importanza della tradizione linguistica nel nostro mestiere e, ciò che conta bene evidenziare, a ricordarci che la lingua degli artisti, in questo caso nella declinazione puramente tecnico-esecutiva, può essere tradotta con certe parole e solo con quelle, al di là delle possibili varianti. Ed è anche in questa ottica di esplorazione linguistica che si è indirizzato il mio lavoro di ricognizione di una letteratura artistica di occasione un poco sfuggente, che si diffonde particolarmente nel Seicento, ed è destinata a descrivere e presentare opere d'arte in volumetti di diverse pagine o anche solo in componimenti poetici brevi, dove, a margine della promozione di un artista o della celebrazione dei possessori di quelle opere, si attiva il corpo a corpo con le opere in uno sguardo ravvicinato che accende le facoltà interpretative dell'autore.

È una letteratura che privilegia nella maggior parte dei casi gli aspetti iconografici e contenutistici delle opere d'arte, che qui interessano meno anche se sono naturalmente la seconda faccia della stessa medaglia (stile e iconografia non sono corpi separati di un'opera), ma che, tra le righe, permette di percepire qualche osservazione singolare, qualche bella invenzione linguistica, al di fuori della retorica e dei luoghi comuni di questa letteratura d'occasione legata alla tradizione classica della descrizione ecfrastica⁵.

Non bisogna avere grandi aspettative sulla forza critica di molte delle fonti che sfilano in queste pagine: a me interessa il metodo di lavoro di questi descrittori di monumenti o di singole opere d'arte: magari per divagazioni letterarie e precisazioni iconografiche più che stilistiche. Gli scrittori, affrontando questo genere letterario, si trovano però davanti alla necessità di descrivere in modo dettagliato un'opera d'arte, farla parlare ed è questo un antefatto necessario nel nostro

³ BOSCHINI 1674, nel breve profilo dedicato a Tiziano della premessa («Breve instrutione»), pagine non numerate. Un'immagine che, con alcune varianti, Boschini estende a tutta la tradizione pittorica veneziana in un celebre passo della *Carta del Navigar Pittoresco* (1660) valorizzato in BELLOSI 1971, p. 302.

⁴ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 166.

⁵ Nell'impossibilità di offrire un elenco di studi esemplari basati sull'analisi di questa letteratura, al centro da diverso tempo della ricerca storico-artistica, sarà utile almeno evidenziare le considerazioni di sintesi che emergono in MONTANARI 2004 (particolarmente, pp. 45-46) e 2013, pp. 76-77. Per un'utile panoramica della fortuna di questi scritti d'occasione in ambienti più istituzionali come quello dell'Accademia Reale di Francia, e per il dialogo con la critica italiana: ROSENBERG 1997; BONFAIT 2004. Una breve riflessione sull'epoca rinascimentale, in margine all'utilizzo di questa letteratura negli studi di Shearman, emerge in ROSSI 1998 (particolarmente p. 137).

lavoro. Prima di battezzare l'opera con il giusto nome o perlomeno prima di riferirla al corretto contesto storico e geografico di appartenenza, abbiamo bisogno di coglierne le caratteristiche salienti di stile con l'esperienza e le parole adeguate, da sillabare almeno nella nostra mente se non nei nostri scritti, perché i documenti figurativi ci devono sollecitare affinché possa essere evocato correttamente l'ambiente in cui sono nati: la lingua descrittiva con cui noi li traduciamo, anche in poche parole fulminanti che rendono ragione all'immagine un po' datata del conoscitore come storico laconico, si deve fare discorso critico, proposta interpretativa⁶. In questa nostra ricerca, basterà intercettare una metafora azzeccata, un aggettivo o un sostantivo illuminanti che ci permettano di attualizzare certe immagini dei nostri antenati come è avvenuto a Longhi – che metteva a punto la sua lingua critica anche grazie alla capillare conoscenza della letteratura artistica – di fronte alle opere del Tiziano tardo⁷, per farci capire che questa ricerca non è inutile.

Al contempo dobbiamo cercare di arricchire il canone delle fonti, per estendere i confini del nostro sguardo, consapevoli certo che perlustrare la letteratura artistica antica alla ricerca spasmodica della varietà lessicale o dell'immagine linguistica rara sembra andare contro l'idea odierna della normalizzazione dei lessici specialistici che sta alla base delle esigenze catalografiche istituzionali che si sono fatte strada specie di fronte all'uso necessario degli strumenti informatici utili a governare una documentazione di cui il sito dell'ICCD offre costante aggiornamento. Ma anche in quel contesto, specie nelle prime sperimentali fasi progettuali, era forte la necessità di avere a disposizione un campo di azione più libero perché le caratteristiche specifiche di stile delle opere d'arte siano catturate con l'eloquenza necessaria⁸.

2. *Un incontro personale*

Dopo tali necessarie premesse, vorrei ora restituire brevemente come mi sono imbattuto in questa letteratura: è sempre utile restituire il caso personale, gli incontri, magari anche fortuiti, con uno specifico ambito di ricerca.

Per un lungo tratto della mia vita, e fin dagli anni universitari, mi sono adoperato per recuperare memoria di uno dei più straordinari cantieri del tardo manierismo a Milano, la cui vicenda è stata dimenticata nel corso del tempo da una storiografia tesa a sottolineare il ruolo dei due grandi arcivescovi della città, Carlo e Federico Borromeo⁹. Recuperare la storia della villa e del ninfeo alle porte di Milano, nel borgo di Lainate, voluto da Pirro Visconti Borromeo negli ultimi due decenni del Cinquecento, permetteva di ottenere una sorta di lasciapassare per entrare in un inaspettato 'antro' delle meraviglie, grazie al quale vengono sfatati molti luoghi comuni sulla Milano degli anni della Controriforma: una città non solo di santi, arcivescovi e ferventi devoti, ma animata anche dalla presenza di letterati e maestri versatili in molti ambiti della produzione artistica, giardinieri, ingegneri idraulici, scienziati, possessori di lenti e cannocchiali e così via. Due facce di una stessa medaglia troppo a lungo resa visibile da un solo lato.

⁶ Questa sottolineatura del valore fondativo della traduzione in parole di quanto l'opera ci fa vedere ha da sempre affascinato gli storici della letteratura appassionati dal magistero e dall'occhio critico di Longhi: si vedano almeno le analisi in MENGALDO 1996, CONTINI 1973 e *ANTOLOGIA SU LONGHI* 1973 (particolarmente pp. XLVI, XLVII) nonché in RAIMONDI 2010. Nella prospettiva che dal Settecento di Diderot arriva a Longhi, si veda MENGALDO 2005, pp. 9-77; poi, più specificatamente sul Longhi dell'*Officina ferrarese*, ivi, pp. 92-117.

⁷ Un altro riuscito 'prelievo' lessicale da parte di Longhi lettore attento delle fonti, non dichiarato e trasmigrato sempre in modo elusivo nella letteratura successiva, è al centro dell'interessante intervento GINZBURG 2016, riproposto con minime varianti in GINZBURG 2020. Sulle fonti della lingua critica di Longhi si rimanda a MONTAGNANI 1989.

⁸ BAROCCHI 1979 e 1981.

⁹ In sintesi, anche per sostanziare con documenti e riferimenti bibliografici, compresi molti scritti di occasione, le informazioni che seguono, si veda MORANDOTTI 2005.

Non si contano, tra le numerose fonti a disposizione per lo studio, i componimenti letterari destinati a celebrare quel luogo e il suo committente, un vero duca, in una città allora pur sempre sotto la Spagna. Tra i molti letterati attivi con scritti encomiastici, perlopiù testimonianze poetiche, emerge la figura di un concorrente di Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, forse un poco meno noto di lui almeno tra gli storici dell'arte ma non meno estroso nella scrittura ecfrastica. Era stato Giorgio Fulco, grande studioso di Marino e tra i letterati uno dei primi e più solerti sostenitori del valore dei componimenti mariniani come fonte per la storia dell'arte¹⁰, a mettermi sulle tracce dei componimenti di Stigliani, di passaggio a Milano, alla 'corte' di Pirro Visconti Borromeo nel 1601, in attesa di un ingaggio alla corte di Mantova che non avverrà mai ma di cui il mecenate milanese fu uno dei più solerti promotori in qualità di diplomatico al servizio del duca Vincenzo I Gonzaga. Stigliani, per sdebitarsi con il suo mentore milanese, compose proprio allora un lungo testo in quartine dedicato al ninfeo di Lainate, apparsa con numerose varianti in tre distinte redazioni comprese nelle edizioni delle sue *Rime* stampate a Venezia nel 1601 (Fig. 1) e nel 1605, e di nuovo a Roma nel 1623. Non è questo il contesto per ripercorrere nel dettaglio l'intelligenza di quel descrittore, attento a molti fatti artistici in tutte le città dove fu attivo, da Parma a Milano, a Roma¹¹, ma quella serie di quartine che compongono la sua lunga «Canzone di testura nuova in lode della Fontana di Leinate, del Signor Conte Pirro Visconte» è una vera e propria guida critica di quell'edificio e delle opere d'arte in esse contenute, nella consapevolezza che il complesso sistema di giochi d'acqua del ninfeo restituiva l'intelligenza tecnica della Milano città delle acque e dell'ingegneria idraulica, visto che la «Delizia del magnanimo Visconte» poteva considerarsi «Dell'umana industria ultima prova»¹². E certi effetti pirotecnici dei giochi d'acqua nel ninfeo sono descritti in modo fortemente suggestivo ed eloquente dallo Stigliani se confrontiamo le sue descrizioni con le immagini storiche di quell'edificio quando ancora la rete dei giochi d'acqua alimentata dai fontanieri o in modo inconsapevole dai visitatori era perfettamente funzionante (Figg. 2-3). Sono fatti di cui ho ampiamente dato conto in altra sede, ma non sarà inutile in questo contesto mettere in relazione certe immagini di quel luogo ancora magico fino a un recente passato con le parole del poeta, perfetto equivalente verbale dell'artificio manierista di quel cantiere

Ma tutto avanza di giocondo orrore, / La Caverna di Proteo, che veduta, / Gli uomini, qual
Medusa, in selci muta, / Selci di meraviglia e di stupore.[...]
Quale è spettacol poi, quando improvviso, / Per tutto ispiccia il liquido cristallo. / Non Elicona,
e non il Ciel tal hallo / Se pur corre Fontana in Paradiso.
Vedresti al volger di secreta chiave / Turbini, e piogge, e i lampi uscirne, e i tuoni: / Ed o far
l'onda i Peregrin prigion, / O giungerli, ove meno ella si pave.
Però, che in terra sotto i mobil sassi / Fù la bella perfidia in guisa ordita, / Ch'ella hà dal piè de'
fuggitivi aita, / E gli persegue co i loro proprij passi¹³.

Proprio studiando la fortuna della collezione montata da Pirro Visconti Borromeo a Lainate, e il percorso delle opere attraverso le eredità familiari nonché le varie dispersioni che le hanno riguardato, mi imbattevo poi in una serie di scritti di occasione editi in un'altra epoca storica particolarmente generosa per la fortuna di simili pubblicazioni. A Milano in età napoleonica, e in seguito nell'età della Restaurazione, non si contano gli scritti di occasione destinati a celebrare gli uomini dei governi che si succedevano rapidamente al potere, con molte famiglie dell'antica

¹⁰ Si veda almeno un suo scritto del 1996 uscito postumo: FULCO 2011; inoltre, il suo accurato profilo biografico del letterato: FULCO 1997. L'eco della sua intelligenza critica emerge ancora negli studi più recenti: POESLA E PITTURA NEL SEICENTO 2024 (*ad indicem*).

¹¹ Una prima testimonianza in MORANDOTTI 2005, pp. 36-58.

¹² STIGLIANI 1601, p. 37.

¹³ Ivi, pp. 39-40. Per un'ampia trascrizione commentata della canzone, e per il suo valore di felice testimonianza critica si veda MORANDOTTI 2005, pp. 37-58.

nobiltà abili ad adeguarsi alle nuove sfere dell'autorità politica, e tra questi i Litta che avevano ereditato molte opere già a Lainate celebrate in queste pubblicazioni¹⁴. Si tratta di edizioni più o meno lussuose, talvolta molto laconiche ma illustrate da incisioni e litografie, spesso rivolte a sostenere il fiorente mercato e il collezionismo nato in seguito alle soppressioni degli ordini religiosi a partire dagli ultimi decenni del Settecento che avevano trasformato Milano in uno dei centri più fiorenti del mercato artistico del nord Italia¹⁵.

A fine Settecento e nell'Ottocento, e non solo a Milano, gli scritti di occasione si collegavano spesso alle esigenze del mercato dell'arte raccogliendo l'eredità di quello che è stato considerato come uno degli incunaboli di queste pubblicazioni promozionali in uno studio di Mauro Natale, dove emergeva la novità di un prodotto editoriale pubblicato a Bologna nel 1720, a firma di Giacomo delli Ascani, che conta il numero considerevole di 250 pagine, ed era destinato a descrivere quattro dipinti di natura eterogenea (due presunti Raffaello, un Rubens e un trittico ad ante mobili assegnato a Dürer), conservati allora nella collezione del «nobile abate Salvatore Maria Rangoni a Bologna», tutte destinate alla vendita¹⁶. Le scelte lessicali ricercate e una sintassi involuta, il ricorso costante e fuori misura alle iperboli e ai superlativi, nascondevano la volontà di promuovere come presunti originali quadri assegnati ai grandi nomi sopra evocati, richiamati fin dal frontespizio del volume; che le attribuzioni dei dipinti fossero gonfiate per esigenze di mercato è attestato dal fatto che ancora all'inizio dell'Ottocento alcuni di essi, e in particolare i due presunti Raffaello, giacevano invenduti forse presso gli eredi Rangoni a Bologna e di nuovo promossi in una pubblicazione del 1821 censita nel catalogo della Biblioteca di Leopoldo Cicognara, bibbia per esplorare la letteratura artistica antica¹⁷. Eppure tra quei pseudo capolavori presentati nella pubblicazione dai toni esaltati del 1720, dedicata al re Luigi XV al quale forse si pensava come possibile destinatario delle opere, svettava un capolavoro vero, il Trittico Sforza oggi nei Musei di Bruxelles la cui assegnazione a Dürer è una testimonianza della fortuna di un artista di fine Quattrocento ai danni di un altro grande 'primitivo' nordico ancora senza nome ma strettamente legato alle esperienze di Rogier van der Weyden¹⁸.

3. *Censimenti e tipologie*

Il mio intervento odierno è una ideale estensione di queste ricerche brevemente evocate, con un occhio sempre su Milano, ma aperto anche su altre realtà geografiche, per indagare un arco cronologico compreso particolarmente tra la fortuna tardo manierista della letteratura poetica al servizio della descrizione delle opere d'arte e il consolidamento in età barocca: con una particolare attenzione alla lingua descrittiva utilizzata, e non tanto a vicende di provenienza e di storia del collezionismo, temi pure cruciali per chi studia queste fonti.

Questa letteratura d'occasione è sfuggente, anche se è al centro di molte indagini negli ultimi decenni, ricerche di cui è impossibile elencare qui i titoli e il valore in modo capillare. Sarebbe ingeneroso peraltro dire che Julius von Schlosser, nella sua grande silloge della letteratura artistica (1924) ancora sui nostri tavoli di lavoro pur nelle edizioni tradotte, accresciute e aggiornate che si sono succedute nel tempo¹⁹, la dimentichi, sebbene non sia il tipo di letteratura che lo interessi particolarmente; il grande esponente della Scuola di Vienna

¹⁴ Le prime tracce di questa ricerca in MORANDOTTI 1985, poi più diffusamente in MORANDOTTI 2008, pp. 77-134 (per le opere Litta provenienti da casa Visconti Borromeo Arese pp. 107-109, nota 46).

¹⁵ Qualche considerazione ulteriore rispetto a quanto indicato negli studi evocati nella nota precedente, in MORANDOTTI 2021a.

¹⁶ NATALE 1993, pp. 94-98.

¹⁷ CICOGNARA 1821, I, n. 1230. Il catalogo Cicognara è consultabile sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it), nella sezione Bibliografie e biblioteche d'arte

¹⁸ NATALE 1993, pp. 94-96.

¹⁹ SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996.

intercetta infatti alcune di queste rare voci bibliografiche nella sezione del suo manuale dedicata alla topografia artistica, soprattutto attraverso il fondamentale catalogo della biblioteca di Leopoldo Cicognara già evocato. Schlosser le registra tra le righe dichiarando in molti casi di non averle consultate, anche perché censire e localizzare queste fonti è un'impresa complessa, che presuppone controlli articolati nei cataloghi storici delle biblioteche, che magari ne posseggono una sola copia: un lavoro che andrebbe fatto biblioteca storica per biblioteca storica, città per città.

Così come già Schlosser e i suoi successori attivi nelle riedizioni arricchite mostravano consapevolezza di questa letteratura occasionale, anche Paola Barocchi, nella antologia di scritti d'arte del Cinquecento montata con grande spirito di servizio e incredibile intelligenza critica, non manca di censire uno dei primi volumi descrittivi di un'opera d'arte dove si percepisce qui e là l'intelligenza delle osservazioni dei diversi scrittori ingaggiati a celebrarne le qualità: mi riferisco alla pubblicazione del 1583 sul *Ratto della Sabina* di Giambologna (Fig. 4), un'opera pubblica in questo caso, voluta dai Medici che indirettamente sono oggetto della celebrazione insieme all'artista e alla sua opera. L'idea è quella di una vera e propria monografia su un'opera, scritta a più mani, illustrata in questo caso con tre vedute, una di contesto, due più ravvicinate, delle quali una frontale e una da tergo, viste utili a cogliere la novità travolgente del ritmo di quel gruppo scultoreo, in una necessaria visione a 360 gradi²⁰. Quella prova di abilità coinvolge e sollecita i poeti locali, nelle parole del commento di Paola Barocchi, «a favolose metamorfosi, degne della sua complicata tessitura formale»²¹.

Il ricorso alle illustrazioni diventerà in qualche caso una strategica, complessa nobilitazione di questo tipo di pubblicazioni celebrative di edifici, opere e collezioni, come ci ricorda il volume dell'erudito perugino Gerolamo Tezi, *Aedes Barberinae* del 1642, un volume che Francis Haskell ha consacrato come uno degli incunaboli nella storia della difficile nascita del libro d'arte, produzione in cui, in perfetto equilibrio tra testo esplicativo e illustrazioni, si glorificava la produzione artistica così come i proprietari delle opere²².

Esiste un'edizione critica accurata del volume barberiniano, scritto in latino perché quella lingua garantiva la diffusione internazionale della celebrazione dei fasti della famiglia di Urbano VIII, volume che ci permette di seguire quanto possono offrire queste pubblicazioni sul fronte del nostro tema²³.

Certo, l'attenzione prevalente all'iconografia e alle relative fonti letterarie, nonché i costanti rimandi allegorici alle imprese della famiglia Barberini fanno subito ricadere questa pubblicazione in quella categoria prevalente di opere letterarie destinate a descrivere opere d'arte che rientrano, giusta l'osservazione di Tomaso Montanari, in «uno dei generi più cospicui dell'ecfrasis secentesca», vale a dire «quello rivolto esclusivamente al contenuto, all'invenzione dell'opera d'arte presa in esame»²⁴. È così, non c'è dubbio, ma quello che per noi conta è che l'occhio di Tezi perlustra le stanze, descrive analiticamente i compartimenti dei soffitti, le singole figure, la composizione generale, come farà pressoché negli stessi anni Giovan Pietro Bellori in una simile ecfrasi sbilanciata sul fronte del contenuto, quella dedicata alla Galleria Farnese (edita nel 1657), acquisendo lì un'esperienza visiva fondamentale davanti agli affreschi, di cui offre le misure e che quindi indaga palmo a palmo, indagine che contribuì certo alla messa a punto della sua sensibilità critica che troverà forma compiuta nelle *Vite* del 1672. Non voglio salvare tutti (tutti conoscitori, nessun conoscitore) ma è l'attitudine dello sguardo ravvicinato alle opere prevista da questo tipo di letteratura che mi interessa rilevare. Anche Tezi, che non è Bellori, guarda attentamente e a ben vedere qualche giudizio e qualche confronto critico emerge tra le

²⁰ *COMPOSIZIONI* 1583.

²¹ *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, II (1973), p. 1155. Il testo è proposto alle pp. 1211-1256.

²² HASKELL 1989.

²³ TEZI/FAEDO-FRANGENBERG 2005.

²⁴ MONTANARI 2004, p. 46.

righe del suo testo, specie quando si tratta di analizzare le opere mobili della collezione Barberini esposte nel palazzo.

Di fronte alla *Fornarina*, non troviamo altro che un banale elenco di superlativi («nobilissimam tabulam in qua dimidiatam pulcherrimae feminae figuram pinxit») e di immagini retoriche consolidate («lineamentis, atque coloribus, tam artificiose animatam, ut profecto dixerit e tabula prosilire, non modo, viventem sed blande exanimantem incaute eam intuentes»)²⁵, ma poi, dopo avere descritto senza alcun rilievo per gli aspetti formali lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Correggio oggi al Louvre, lo collega idealmente al *Rebecca ed Eliezer* di Ludovico Carracci esposta allora in quelle sale, un'opera che si conserva oggi alla Galleria Palatina di Firenze²⁶, una discendenza che funziona in modo meno organico rispetto alla stretta parentela istituita tra la cupola di Lanfranco in Sant'Andrea della Valle con le cupole del Correggio a Parma in un celebre scritto d'occasione di Ferrante Carlo (scritto tra 1627 e 1628) già noto agli studi e su cui non ci soffermeremo²⁷. Quello che però conta è che di fronte al *Rebecca ed Eliezer* di Ludovico Carracci, Tezi percepisce il tono accostante, semplice e feriale della scena sacra, giusta l'interpretazione di Ludovico cara, in tempi vicini a noi, a Francesco Arcangeli, che aveva certo in mente quadri diversi, visto che quel dipinto già Barberini non è tra le prove significative del pittore bolognese; Tezi, che sottolinea l'accuratezza della sua indagine ravvicinata del quadro («si diligenter inspiciamus»), indica infatti che le figure sono dipinte con umiltà e modestia, sostantivi caratterizzanti anche sul piano dell'interpretazione dello stile²⁸. Per ora notazioni generiche, che presuppongono però il costante esercizio dell'occhio.

4. Tra Bologna e Ferrara, tra Reni e Guercino

A me interessa però qui valorizzare un altro genere di letteratura rispetto a questa censita per casi esemplari da Haskell, certo meno ambiziosa dal punto di vista editoriale e destinata a mappare, sempre nel corso del Seicento, vicende artistiche e collezionistiche in ambienti anche meno in vista di quello barberiniano. Si tratta di placchette, nel linguaggio dei librai, di opuscoli nel linguaggio degli eruditi, destinati a descrivere in poche pagine, senza immagini, opere specifiche visualizzate solo attraverso l'ausilio delle descrizioni.

Mentre raccoglievo i testi antichi su cui lavorare, mi accorgevo che su una serie di quelli da me evidenziati e consultati aveva già lavorato mirabilmente Ezio Raimondi, uno storico della letteratura che aveva una lunga familiarità con la storia dell'arte, essendo stato allievo a Bologna di Roberto Longhi, e persino a lungo incerto se laurearsi con lui, nonché amico di lunga data di Francesco Arcangeli. Non posso quindi che ripercorrere quanto già da lui evidenziato²⁹, con qualche precisazione e integrazione laddove possibile.

²⁵ TEZI/FAEDO–FRANGENBERG 2005, pp. 434-437.

²⁶ Ivi, pp. 442-443. Nel commento critico del testo (nota 128), l'opera viene identificata con l'esemplare della Galleria Palatina a Firenze, già nella collezione di Antonio Barberini. La provenienza Barberini, riconosciuta per la prima volta da Gail Feigenbaum nel 1984 sulla base di altri documenti, è avallata negli studi più recenti sul pittore (BROGI 2001, I, pp. 239-240).

²⁷ TURNER 1971.

²⁸ TEZI/FAEDO–FRANGENBERG 2005, p. 443. Di «sobrietà di costume», di «grave, dolce modestia», di «senso domestico del soggetto sacro» parla Arcangeli a proposito delle scene sacre di Ludovico (ARCANGELI 1956, particolarmente pp. 20, 36).

²⁹ Si seguirà l'ultima redazione di questi contributi nella raccolta dei suoi studi sul Barocco, apparsi in qualche caso in altri contesti, come ad esempio nel catalogo della mostra su Guido Reni del 1988: RAIMONDI 1995. Non si contano le riflessioni successive su questi stessi temi indagati da Raimondi, e ricorderemo almeno la sintesi recente in *LA FAVOLA DI ATALANTA* 2024.

I testi riguardano opere di Guido Reni e di Guercino, anche molto note, celebrate in una sorta di sotterranea sfida aperta tra i due artisti oltre che tra i letterati che li sostengono con i loro scritti.

Raimondi, con i suoi strumenti specifici di storico della letteratura, restituisce un contesto alla fioritura di tali scritti, indicando che Bologna è terra fertile per la fortuna di Marino, in un momento, va qui ricordato, in cui il letterato napoletano, «con il suo particolarissimo prestigio poetico»³⁰ rivitalizza, lungo tutta la penisola, il rapporto tra artisti e letterati nonché la produzione ecfrastica, grazie alla «spregiudicata poetica dell'acutezza»³¹, alla febbrile invenzione linguistica basata sul ritmo serrato della scrittura e all'inarrestabile virtuosismo metaforico.

Di questa natura è in gran parte la produzione di Giovan Battista Manzini, letterato bolognese (baldanzoso e sperimentale nelle parole di Raimondi³²) coordinatore di una pubblicazione a più mani (Fig. 5) che celebra il *Rapimento di Elena* di Guido Reni (Fig. 6), il quadro oggi al Louvre eseguito per il re di Spagna e monitorato dal cardinal Spada, legato pontificio a Bologna in quegli anni. Nonostante ad apertura di questo omaggio corale³³, venisse indicato in modo programmatico che ci si voleva tenere lontani «dalle libidini dell'ingegno», in realtà poi i suoi commenti e quelli dei suoi compagni di strada, celebri letterati bolognesi quali Malvezzi, Achillini, Mariscotti, Gaufrido, «adottavano unanimi la “penna mostruosa” del fasto encomiastico, dell'eleganza ostentata e ammiccante, quantunque, solo che il lettore affinasse il suo occhio, vi si convogliassero anche i segni d'una percezione più diretta»³⁴. In quel volume, a margine di una serrata e corretta descrizione iconografica, si ripercorrono alcune formule incisive, tra tante immagini retoriche vuote ricorrenti in molte altre celebrazioni letterarie di Guido Reni (ma anche di molti altri artisti) pubblicate in quegli stessi anni: Guido redivivo Apelle, Zeusi o Parrasio, dà spirito ai lini, anima i colori, rende vero il finto e anzi supera la natura, ha il pennello eloquente, le cui setole sono tolte dalle ali degli angeli.

Quest'ultima non è un'immagine banale perché si fa strada in modo prepotente l'idea del divino Guido, ispirato dal cielo, e, nel modo insistito e calzante di molti testi degli anni Trenta del Seicento, questa discendenza dal cielo di Guido, immagine retorica per nulla insolita nelle celebrazioni letterarie degli artisti, prende forza. Proprio a commento del Ratto, si legge che angeli scesi sulla terra gli hanno recato in dono i «modelli dell'eternelle bellezze e gli reggono i pennelli» o, ancora, che in quel quadro «le divine idee incoronano l'immaginazione»³⁵. È in nuce l'idea del pittore di «facilità e grazia come divina» di Scannelli³⁶, ma anche il pittore che «prese un sublime volo alle sfere, e di là sù ricavando quelle Celesti idee, poté riportarle alla terra un fare di Paradiso»³⁷ nelle parole di Malvasia. E si va consolidando l'immagine di Guido pittore delle creature angeliche che Marino canta, nel componimento della *Galeria* (1620) dedicato alla *Strage degli Innocenti* (oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna) apparentemente un poco sbigottito per il mutamento di scelte iconografiche che tradiscono in qualche modo la propensione ai temi 'dolci' e 'delicati' propri al pittore: «Che fai Guido Che fai? La man che forme angeliche dipinge, Tratta hor'opre sanguigne?», sebbene Marino concluda in modo pacificatorio e accogliente, dopo avere sottolineato che nel descrivere quella scena crudele Reni è «pietoso» ed evita i toni macabri, «Ch'ancora tragico caso è caro oggetto / E che spesso l'horror va col diletto»³⁸. E non ci sorprende, anche pensando alla fortuna di Marino presso i letterati

³⁰ FULCO 1997, pp. 620-621.

³¹ RAIMONDI 1995, p. 25.

³² Ivi, p. 41.

³³ *IL TRIONFO DEL PENNELLO* 1633. Consultato nell'esemplare della Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti di Modena (collocazione ACQ ACQ X 0018).

³⁴ RAIMONDI 1995, p.42.

³⁵ Immagini catturate da RAIMONDI 1995, p. 42.

³⁶ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015 p. 169.

³⁷ MALVASIA 1678, II, p. 4.

³⁸ Un'analisi della genesi del componimento in CARUSO 2009.

felsinei, che quel componimento della *Galeria* venga inserito in un'altra silloge di componimenti celebrativi dedicati a Guido edita a Bologna nel 1632 (Fig. 7)³⁹.

Sfogliando la raccolta poetica dedicata al *Rapimento di Elena*, Raimondi cattura due sintagmi molto felici, vale a dire quelli che celebrano «il castissimo pittore» di una «adultera innocente»⁴⁰, felice ossimoro e bellissima traduzione di quanto ci fa vedere il quadro di Parigi dove non c'è traccia alcuna della possibile malizia sottesa a questa scena; accanto ad essi compare poi una metafora molto azzeccata per restituire il misurato classicismo del dipinto: Guido ha «uno scalpello che dipinge, ed un pennello che scolpisce»⁴¹. E l'analogia è qui proposta in forma laudativa, ma presto, a rimarcare la diffidenza degli scrittori bolognesi per molti artisti locali 'stregati' a Roma dalle antichità classiche, queste locuzioni saranno tradotte nel termine «statuino», che fa il suo ingresso nelle pagine della *Felsina Pittrice* a proposito di molti artisti bolognesi calamitati a Roma, con connotati negativi giusta l'interpretazione di Giovanna Perini autrice di molti studi sull'ecfrasi in Malvasia⁴².

Un riferimento al classicismo di Reni si coglie bene in un'immagine molto bella recuperabile in un altro componimento monografico di quegli anni, che non entra nell'analisi di Raimondi ma mi sembra utile da evocare. Si tratta di un opuscolo di Giuseppe Maria Grimaldi dedicato al *Bacco e Arianna* eseguito alla fine del quarto decennio del Seicento per ordine del cardinale Francesco Barberini e destinato alla corte di Carlo I d'Inghilterra (Fig. 8)⁴³, un quadro perduto, ma conosciuto attraverso incisioni e varie copie antiche, tra cui quella parziale (e lacunosa), in qualche caso considerata un originale frammentario (Fig. 9)⁴⁴. Le complesse e articolate descrizioni dell'iconografia, le immagini retoriche in cui l'autore del volume ricade nonostante la sua dichiarata volontà di descriverlo, come indica nella dedica, «puro e schietto col mio rozzo stile senza colori rettorici», lasciano spazio a un'immagine bellissima della Arianna abbandonata:

Hor si vedea la misera sedente sopra un bellissimo scoglio, mentre permetteva ch'ella piangesse dolorose sventure, e mentre faceva divenire immobili scogli tutti gli occhi di quei che lo miravano [...]. Era di forma delicata, d'aspetto reale, e di grazia Divina; pareva un picciol mondo di bellezze; i suoi delineamenti erano perfetti che se potesse un occhio materiale mirar sostanze incorporee, ben dir si potrebbe, ch'ella fosse stata il Ritratto d'un Angelo [...]. Cadevale da una parte un bianchissimo lino, e se con grazioso artificio ella non avesse posata la destra sulla sinistra Gamba, V.S. Illustrissima le avrebbe credute le colonne del non plus ultra ai gloriosi viaggi di Guido, e tanto più che anch'esse erano dipinte sul Mare. Il di lei volto sembrava un Ciel turbato, nulla di meno non poteva nascondervisi un non so che di divino sereno, che fu sempre proprio all'eccellenza di quel pennello⁴⁵.

Questa idea di paragonare a colonne classiche quelle gambe tornite e naturali, di carne vera, a giudicare almeno dalle copie, è una forzatura suggestiva e inventiva ma è come una condanna per Guido, a cui venne presto cucito addosso l'abito di 'freddo' classicista.

Abbandoniamo Guido per trasferirci nell'officina stilistica di Guercino, alla cui celebrazione concorrono anche alcuni scrittori ferraresi di casa a Bologna, a sancire, anche in queste pubblicazioni, l'orgoglio municipale e la difesa dell'identità di scuola. Ferrara non è Bologna, Guercino non è Guido Reni.

³⁹ LODI 1632, p. 19. Consultato nell'esemplare della Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti (collocazione CAM X 0025).

⁴⁰ RAIMONDI 1995, p. 42.

⁴¹ IL TRIONFO DEL PENNELLO 1633, p.35.

⁴² PERINI 1989 (particolarmente pp. 198-206).

⁴³ GRIMALDI 1640. Grazie all'amicizia con Luca e Giacomo Pozzi, ho consultato una copia del volume già presso la Libreria Mediolanum di Milano.

⁴⁴ L'ARIANNA 2002.

⁴⁵ Ivi, pp. 12-13.

Se ne accorgono anche i letterati bolognesi, ed è di nuovo Raimondi a seguire gli esiti della fortuna del pittore di Cento a Bologna, prima che, alla morte del divino, Guercino conquistasse in modo più deciso la seconda capitale dello Stato pontificio⁴⁶.

Su Antonio Mirandola aveva già messo gli occhi Denis Mahon, il più grande interprete dell'arte del pittore di Cento⁴⁷, ma Raimondi ne segue ancora più da vicino il rapporto con Guercino, che fornisce disegni per frontespizi destinati a illustrare le numerose opere di devozione e di morale del canonico bolognese. Mirandola, che non dedica scritti ecfrastici all'opera di Guercino, lo vede come un'alternativa a Reni in ambito bolognese, immaginando, in modo significativo, che i loro ascendenti siano rispettivamente Tiziano e Raffaello. Mirandola, sempre tenendo d'occhio Guercino, evoca poi una raccolta di liriche, in latino e in volgare, dedicate a una celebre opera del pittore di Cento, uscita a Bologna nel 1632, coordinata da un sostenitore della prima ora di Guercino come Lorenzo Gennari: *Diverse compositioni fatte in lode della Didone, quadro di pittura del Sig. Cav. Gio. Francesco Barbieri centese*. Non mi è stato possibile consultarla⁴⁸, ma è chiaro che quella raccolta stimola le riflessioni di Mirandola, il quale coglie nella *Didone* per il cardinal Bernardino Spada (oggi Roma, Galleria Spada; Fig. 10) il carattere 'temperato' di Guercino, lì meno plastico e chiaroscurato rispetto a quanto fanno vedere le sue opere più giovanili, visto che parla di «proporzionati lumi nell'ombre dolci de' suoi meravigliosi pennelli»⁴⁹.

Non è un caso che gran parte degli elogi letterari destinati alla promozione di Reni siano editi in quello stretto giro d'anni (1632-1634), in una sfida aperta col centese tornato da Roma e minacciosamente presente sul mercato locale.

È del 1636 l'*Abigaile* del ferrarese Girolamo Porti (Fig. 12)⁵⁰, calato in questo serrato botta e risposta di pubblicazioni, dove, tra efficaci e coinvolgenti descrizioni iconografiche, emerge una lettura stilistica certo in parte aderente all'opera, ma soprattutto funzionale a imporre un profilo di Guercino alternativo a quello di Reni: un Guercino carnale («carni vere, carni animate, e direi anco palpabili»)⁵¹ da opporre al «castissimo pittore» della «adultera innocente», il Reni del *Ratto di Elena* come abbiamo visto; un Guercino colorato, 'veneziano', attento ai contrasti cromatici. Scrive infatti Porti: «quel bel seno, che pur anco tra l'azzurro celeste della gonna d'Abigaile vezzosamente risplende, naturalmente biancheggia»⁵². Certo, l'immagine solenne e austera di questo quadro distrutto nel 1941 durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, così come emerge dal bianco e nero a mia disposizione (Fig. 11), non aiuta a visualizzare la correttezza di quanto Porti ci restituisce; anche se questi contrasti cromatici e questa sensibilità naturalistica per il nudo e le carni bianche come l'avorio o il latte (più che l'alabastro evocato da Porti) sono caratteri dell'artista, senza dubbio, pensando a opere più mature quali il *Venere, Cupido e Marte* della Galleria Estense di Modena. Senza dimenticare infine che quel quadro non è certo tra le prove più animate e, diremmo con un sintetico lemma, 'barocche', del pittore nonostante le osservazioni dello scrittore («le pitture da esso formate, sono [...] spiritose»)⁵³.

Certe forzature strategiche del testo di Porti emergono in modo ancora più evidente in un altro passo. In margine alla sua esaltazione della qualità di rappresentazione dei carnati in

⁴⁶ RAIMONDI 1995, pp. 55-76.

⁴⁷ BACCHI 2017; MORANDOTTI 2021b (in particolare pp. 24-32).

⁴⁸ Se ne dà conto in RAIMONDI 1995, pp. 65-66.

⁴⁹ Considerazioni a margine di uno dei suoi scritti moraleggianti illustrato da un'incisione tratta da un disegno di Guercino (la *Gabella della Morte*, 1635) valorizzate in RAIMONDI 1995, p. 65.

⁵⁰ PORTI 1636. Ho consultato l'esemplare della Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti di Modena (collocazione ACQ X 0032).

⁵¹ Ivi, p. 11.

⁵² Ivi, pp. 23-24. Questa immagine, come molte altre del componimento, è catturata e commentata in modo efficace in RAIMONDI 1995, p. 67.

⁵³ PORTI 1636, pp. 11-12.

Guercino, lo scrittore ferrarese si sofferma sul braccio «snudato» di uno dei servitori di Abigail, testimonianza, sempre nelle parole di Porti, «della forza, c'hà la mano del Centese nel dipingere»⁵⁴, un riferimento al plasticismo del pittore che non mi pare li così evidente, al punto che ad una prima lettura ho pensato che il letterato si riferisse agli avambracci 'snudati' del soldato in primo piano, più chiaroscurati in senso plastico di quanto non avvenga per lo slanciato, accademicamente corretto, braccio del servitore. Lì però contava ribadire un'idea del pittore che si era fatta strada già nelle parole di uno dei suoi antichi sostenitori, il cardinale Spada, nel momento in cui nel 1629 presenta Guercino alla corte di Francia come artista degno di grande stima, «per havere un disegno vigoroso et un colorito di grandissima forza, e vivezza»⁵⁵.

Porti bocciato come conoscitore? Non proprio, ma certo, come spesso avviene anche oggi (perché non dirlo), il suo sguardo è filtrato (e anche un po' offuscato) da una linea interpretativa delle caratteristiche del pittore che si andava imponendo, anche in chiave anti-reniana, e che troverà consacrazione in un testo scritto, Reni morto, da un sostenitore della prima ora del divino Guido.

Non si può non seguire Raimondi nelle sue considerazioni dedicate a un'epistola compresa nelle *Meteore rettoriche* di Giovan Battista Manzini, uscite nel 1652. Manzini metteva in relazione, in modo non insolito, la retorica e la pittura, facendo giocare la sua esperienza letteraria ma anche quella figurativa, e declinando le diverse forme della retorica trovava nell'opera di Guercino un equivalente pittorico dello stile aspro e grave nell'eloquenza; Guercino dunque «come un maestro della verità "robusta" e "inamena", della "durezza pensata" che "non ama il liscio ma il risalto"»⁵⁶. Guercino plastico, di nuovo dunque. A questa virilità, che corrispondeva all'idea di scrittura del Manzini, si opponeva «la "tenerezza slavata, sfianchita, smorta e imbiacchita"»⁵⁷ di scrittori e oratori meno decisi, propensione stilistica che in campo pittorico «risultava "più tosto di pittrice più che di pittore"»⁵⁸. E non è del tutto fuori luogo vedere qui, come fa Raimondi, un riferimento allusivo «ai fantasmi cromatici dell'ultimo Reni»⁵⁹.

5. Cerano, Morazzone, Procaccini: il 'quadro delle tre mani' e le declinazioni individuali di una lingua artistica comune

Al di là delle dispute letterarie ferraresi-bolognesi, è evidente che gli scrittori del Seicento ora evocati cercavano di evidenziare le più o meno sottili distinzioni che permettono di rilevare le scelte individuali all'interno di una lingua figurativa comune a un'epoca e a scuole imparentate anche se distinte.

L'analisi di uno dei più celebri dipinti della scuola lombarda del Seicento, il cosiddetto 'quadro delle tre mani' conservato alla Pinacoteca di Brera e realizzato intorno al 1619-1620 (Fig. 13), è in questo senso una cartina di tornasole per conoscere i diversi talenti di tre grandi artisti attivi negli stessi anni, nello stesso luogo, ma ognuno con esperienze di formazione diverse e con attitudini differenti: Giovan Battista Crespi, il Cerano (Romagnano Sesia 1573 - Milano 1632), Pier Francesco Mazzucchelli, il Morazzone (Morazzone 1573 - Piacenza 1626?) e Giulio Cesare Procaccini (Bologna 1574 - Milano 1625) sono chiamati a confrontarsi.

Ci si rende conto che il committente, il nobile milanese Scipione Toso (morto nel 1631), e il probabile ispiratore di questa disputa artistica, il conoscitore comasco Girolamo Borsieri

⁵⁴ Ivi, p. 17.

⁵⁵ RAIMONDI 1995, p. 65. Ma quel documento così significativo era già stato valorizzato da Denis Mahon in *IL GUERCINO* 1968, p. 133 e nota 24.

⁵⁶ RAIMONDI 1995, p. 43.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 44.

(1588-1629)⁶⁰, avevano affidato a ciascuno dei pittori coinvolti nella realizzazione di questo quadro da 'galleria' le parti della composizione che rispecchiavano più da vicino le rispettive inclinazioni artistiche, in una sorta di sfida accademica interna alla scena artistica milanese del primo Seicento.

La monumentale opera (olio su tela, 192x192 cm) raffigura il martirio di due giovani sorelle (Seconda e Rufina) vissute nei primi tempi dell'affermazione del cristianesimo nella Roma imperiale; analizzandola da vicino e descrivendo con le parole adeguate quanto si vede, riusciamo immediatamente a percepire le diverse tonalità delle 'voci' con le quali ciascuno degli autori si esprime e ci parla attraverso le immagini: il registro dinamico ed energico di Morazzone – a cui spetta la figura centrale perno della composizione, il putto angelico in volo e l'inerte bambino con elmo nel secondo piano – si accorda con quello macabro e drammatico di Cerano – al lavoro sulla figura del carnefice che entra in scena sul cavallo schiumante e sulla figura del putto angelico che trattiene un grosso cane attratto dal sangue della giovane martire decapitata – mentre a Procaccini spetta la dolcezza suadente della giovane donna che offre il collo al soldato nella certezza di una vita ultraterrena dopo il sacrificio in nome degli ideali cristiani.

Non è questo il contesto per capire sulla base di quali esperienze maturi in modo così diverso lo stile dei tre artisti⁶¹ ma piuttosto registrare come i loro contemporanei se ne accorgessero, con grande intelligenza delle diverse maniere.

La vicenda è monitorata da vicino dai letterati. Nel 1625, a ridosso della sua esecuzione, il quadro è intercettato da un erudito della cerchia del cardinale Federico Borromeo, il vero 'duca' della città ambrosiana negli anni della nascita per sua volontà della Biblioteca (1609) e dell'Accademia Ambrosiana (1618). Giovanni Antonio Castiglioni, attento a celebrare le antichità di Milano (Fig. 14), si sofferma a citare il quadro («Tabula trium pictorium pulcherrima», come recita l'indice dei fatti salienti del libro) perché apparteneva a Scipione Toso, collezionista di numismatica e di frammenti scultorei antichi oltre che di quadri. Gli elogi al dipinto, ai tre artisti e al committente nel latino ampolloso di Castiglioni non vanno al di là di una generica retorica⁶².

Castiglioni indica che Scipione Toso è il committente dell'opera, e velatamente, ma forse in modo generosamente celebrativo, lo esalta come l'ideatore del singolare dipinto, ma è difficile che sia spettata a lui, o solo a lui, l'idea di mettere insieme i talenti dei tre pittori principali della città. Anche perché molte delle sue scelte di collezionista di dipinti coevi sono guidate da uno dei grandi conoscitori lombardi di primo Seicento, Girolamo Borsieri, vale a dire colui che garantisce ai tre artisti del 'quadro delle tre mani' di fare ingresso trionfale, sempre affiancati come triade vincente, tra le pagine dell'*Adone* di Giovan Battista Marino (1623)⁶³.

Girolamo Borsieri è da tempo un compagno di strada degli studiosi dell'arte lombarda del Cinquecento e del Seicento, fonte ineludibile per ogni ricerca in quell'ambito cronologico e geografico⁶⁴. Parco di scritti, con interessi antiquari molto pronunciati, Borsieri è conosciuto, anche nelle antologie critiche sugli scrittori d'arte del Seicento, come l'autore di un epistolario conservato nella Biblioteca di Como, sua città di origine. Un libro recente di Paolo Vanoli ha contribuito a chiarire che il cosiddetto 'epistolario' Borsieri non è una fonte neutra, di prima mano, ma piuttosto un artificioso montaggio destinato alla pubblicazione: un libro di lettere, concepito come un'autobiografia intellettuale, come se ne andavano proponendo nell'Italia e nell'Europa del tempo. Inoltre, sempre grazie a Vanoli, impariamo a capire che l'esperienza

⁶⁰ Nella ricca e documentata scheda del catalogo scientifico di Brera che spetta a Simonetta Coppa, viene giustamente evidenziato il ruolo di Borsieri come possibile ideatore della 'nobile gara': S. Coppa, scheda n. 108, in *PINACOTECA DI BRERA* 1989, pp. 197-201, .

⁶¹ Sarà utile almeno seguire in molti punti *LA PEINTURE EN LOMBARDIE* 2014.

⁶² CASTIGLIONI 1625, pp. 219-222. Ho consultato un esemplare del volume alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (collocazione 8.07.G.10).

⁶³ Sui rapporti Borsieri-Marino si leggano le considerazioni presenti in PLEBANI 2014, pp. 209-211.

⁶⁴ Sul valore di questa fonte, a partire dagli studi CAMEL 1966 e GREGORI 1973, si veda ora VANOLI 2015.

professionale maturata dall'erudito comasco nel giudicare le opere d'arte, la sensibilità di Borsieri nel descriverle, il suo 'occhio' impareggiabile nel giudicarne le qualità specifiche e l'autografia (nel caso si trattasse di esemplari del passato) sono il frutto della sua lunga esperienza come antiquario⁶⁵. Per Borsieri, fin dagli anni giovanili, lo studio delle testimonianze materiali, l'analisi e il confronto dei reperti antichi, furono, più dell'autorità degli scrittori, lo strumento privilegiato della conoscenza del passato. Dopo questi esercizi filologici su reperti di epoche lontane, tanto più semplice doveva risultargli giudicare opere non frammentarie, e per di più eseguite dai suoi contemporanei.

Proprio in una lunga e celebre lettera diretta a Scipione Toso, di cui fu consigliere, Borsieri illustra i principali pittori attivi a Milano, restituendo al suo corrispondente le qualità stilistiche specifiche di ognuno di loro: quanto dice a proposito degli autori del 'quadro delle tre mani' è proprio quanto il dipinto, seppure lì non evocato, ci fa vedere. La lettera non è datata ma non dovrebbe allontanarsi di molto dall'anno 1619, data della pubblicazione di un'importante guida di Milano scritta sempre da Borsieri in cui Toso è citato tra i nuovi collezionisti attenti al panorama a lui coevo, guidati proprio dal conoscitore comasco⁶⁶.

Ha già ella costì i Procaccino, il più vecchio de' quali [Camillo] nella sicurezza del disegno non trova oggi chi lo pareggi, e il più giovane che, coll'esser passato dalla scoltura alla pittura, pur ha potuto in pochi giorni rendersi pratico nelle maniere illustrate dal Parmigianino e dal Correggio. V'ha il Cerano il quale, con la vivacità degli oltramontani e la sodezza de' nostri, ferma fino i più rozi contadini ad osservar minutamente le opere ch'egli commette al pubblico. Poco lontano v'ha il Morazzone, la cui forza naturale, congiunta con la vaghezza ch'egli ha imparato sotto il Salimbeni, lo rende feroce e maestoso⁶⁷.

Una prova davvero efficace di sensibilità critica, anche perché gli aggettivi qualificativi corrispondono perfettamente alle scelte di stile dei tre pittori così come sono documentate nel dipinto braidense, la cui data di esecuzione non si discosterà molto dal momento in cui fu scritta la lettera⁶⁸. Percepriamo, dalle parole di Borsieri, i differenti registri in cui sanno esprimersi con il loro specifico talento i tre maestri del Seicento lombardo.

Morazzone, come abbiamo visto, è garante dell'impianto compositivo del dipinto e il dinamismo delle sue figure, studiate in complesse contorsioni, ne fa un perfetto equivalente più scattante ed elastico delle invenzioni scultoree di Giambologna. Le parti che gli spettano sono certo prova di «forza naturale» ma la sua energia centripeta garantisce certo una scena «maestosa» ma, almeno nel dipinto in esame, per nulla «feroce».

Cerano dà prova del suo talento di pittore 'macabro', pittore di scene di martirio che non possono lasciare indifferenti e che anzi attraggono chiunque vi si trovi davanti.

Procaccini è il pittore della delicatezza languida e sentimentale e il richiamo dei nomi di Correggio e Parmigianino ne sono garanti, per metonimia.

Pur consapevoli dell'intelligenza critica di Borsieri senza molti uguali nella Milano borromaica, sarà interessante ancora recuperare la voce di un letterato a cui si deve uno scritto d'occasione sul dipinto ora a Brera, edito nel 1636, quando si trovava nella collezione dell'arcivescovo Cesare Monti, collezionista illustre della città, allora insediatosi da poco come

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Questa era l'efficace idea di Mina Gregori (*IL MORAZZONE* 1962, p. 16). La datazione della lettera è ancora dibattuta negli studi, ma mi pare che il 1619 sia un attendibile orizzonte cronologico (in sintesi, VANOLI 2015, pp. 208-209).

⁶⁷ La si legge ora in VANOLI 2015, p. 207.

⁶⁸ A me pare che una data conveniente, sostenuta anche dall'analisi stilistica, sia 1619-1620. Una data 1617-1618, forse un po' troppo precoce, è proposta nel lavoro monografico su Morazzone STOPPA 2003, pp. 242-243, n. 61; 1618-1620 è invece l'attestazione cronologica avanzata nella recente monografia su Procaccini BRIGSTOCKE-D'ALBO 2020, pp. 358-359, n. 112.

principe della Chiesa milanese, ed erede, anche nel campo del collezionismo, di Federico Borromeo.

Si tratta di un volumetto monografico di Giovanni Pasta (1604-1666), figura ancora sfuggente della letteratura milanese, canonico con radici familiari a Bergamo, autore di seicento tra madrigali, sonetti e ottave rimaste manoscritte, stando alle antiche fonti⁶⁹. A lui si deve la felice definizione del dipinto come 'quadro delle tre mani' fin dal titolo della pubblicazione (Fig. 15)⁷⁰.

Nel piccolo opuscolo, schivando la vuota retorica immancabile in questo genere di pubblicazioni, cogliamo alcune immagini molto belle, fin dall'avvio dove, rivolgendosi incredulo all'arcivescovo destinatario della pubblicazione sembra rimarcare i toni differenti nell'interpretazione del tema iconografico:

Giuro a V. Paternità, che s'io non vedeva questi lini, non sapeva per anche, come la punta di un pennello potesse in un punto e ferire, et innamorare⁷¹.

Quindi è subito rilevata la compresenza di toni dolci e drammatici. Basta descrivere il dipinto in modo accurato, restituendo a ciascuno degli autori i rispettivi meriti e accennando alle relative qualità specifiche. Sulla destra (Fig. 16)

Stava Rufina a ginocchio piegato, con le man giunte, con gl'occhi fissi al Cielo, attendendo nove tra le procelle di fluttuante spada [...]. Stupisco come su la vermiglia guancia non sortissero punto i pallori di morte [...]. Ma dirò meglio asserendo, come dalla manca la assistesse pargoletto celeste, un bracciere di Paradiso, che la sostenea, la consolava, e l'informava delle nozze, che haveano a seguire: e chi havrebbe avuto a temere, non che ad impallidire col suffraggio d'una tanta scorta? La beltade di questo amoretto sacro, accompagnata da innata vivacità era insieme riguardevole, perché o riflessato, o riflessante n'andava del pari a quella Venere pudica a cui divoto assisteva [...]. Tanto espressero le vivificate tenerezze di GIULIO CESARE, animante coloritore di sì bei volti⁷².

Sono gli anni in cui Procaccini, erede riconosciuto di Correggio, sta in dialogo con Rubens e quella caratterizzazione del putto dalle carni arrossate come nella più bella opera del maestro fiammingo con l'attributo di «bracciere del Paradiso» è un'immagine calzante e indimenticabile. Proseguendo, con l'occhio puntato al fuoco dell'opera (Fig. 17)

Stava nel mezzo spietato Carnefice, la cui forte robustezza, la cui robusta fortezza mostrava haver sortito razza de giganti. Era tutto nudo, perché i trucidamenti non sanno andar velati. Era tutta caligine annegrito dall'horridezza de' proprij affari, o da quel Sole, cui era a canto [si riferisce alla Santa Seconda di Procaccini]: e come potea essere bianco colui ch'era un parto d'un Morazzone [...]. Con tutto non fosse degno di lode, ne anche da essere biasimato. Non mai si risolse di moverne il braccio per scaricarne il colpo, per offuscarne quel bello, che tanto ammirava. Avvenga, che tacitamente da uno di quei masnadieri venisse sgridato, o non l'intese sopraffatto da sì faconda tenerezza, o non lo volle intendere inesorabile a terminarne il crollo.

Dell'autore di sì infame suggestione non ne darò altro argomento, che quello solo, che seco stesso portava in fronte. Era figurato per un aspetto il più pestifero, che si vedesse già mai. Il pennello

⁶⁹ M. Volpi, scheda n. 2.25 e biografia, in MARINI-VOLPI 2002, p. 192 e 231-233.

⁷⁰ PASTA 1636. Ho consultato l'opuscolo alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (collocazione S.C. I.I. 28/2). Al volumetto ha dedicato uno specifico studio Philip Sohm: a parte una relativa e immotivata sfiducia sulle qualità critiche dei letterati 'conoscitori d'arte' subito smentita dalle sue stesse considerazioni («Like Marino, Chiabrera [...] and other poets with no experience in painting who chose to write about actual paintings, Pasta did not directly mention technique or style. He did, however, describe action and appearances in ways that illuminated the individual technique, formal vocabulary and expressive content of each painter», SOHM 2015, p. 134), si coglie molto bene il valore del dipinto come manifesto di una scuola, quella lombarda appunto, che assumeva allora, nella Milano dell'Accademia Ambrosiana di Federico Borromeo, una centralità nuova nel panorama nazionale (ivi, pp. 139-141).

⁷¹ PASTA 1636, p. 12.

⁷² Ivi, pp. 16-20.

l'havia inasprito di tal maniera (cred'io) per facilitar il credo della di lui malevolenza [...]. Era sì difforme, ch'essa, et altri l'havrebbero giurato per Carnefice, quando altro carnefice non avesse havuto luogo su quella tela. Vedeasi appo costui un Garzone del tutto immobile et istupidito [...]. In guisa tale gestiano simili figure. In orridezza dolcemente piacevole, in oscuro vivamente chiaro campeggiavano per prerogative del MORAZZONE⁷³.

Il «compimento della storia»⁷⁴ si deve poi a Cerano (Figg.18-19), il quale

V'aggiunse ferocissimo destriero, che calcato dallo sprone era ivi capitato rabbuffato, e spumante [...]. In un angolo a terra stava decapitata SECONDA. Stavasi a nuoto nel proprio sangue, su l'onde del quale havea di già l'anima approdato al Cielo. Erano trasandati i splendori, scolorite le rose, scapitati gl'amaranti. Il bello ch'innamorava inorridiva gl'incontri; il divino, che feriva trucidava la compassione. Non altro, che ceneri, non altro, che pallori attestavano il deflorato Aprile di quel volto.

Parve per allora, che la pietade, ad onta di quegl'empi, che non mai la conobbero, si fosse voluta accommunare in un vil mastino. Accorreva quel teschio assetato cane, come che tentando d'esser co'l proprio petto tabernacolo, ancorché indegno alle giacenti reliquie. Fu ravvisato per Cerbero dall'incontro di celeste spiritello, che vivamente ostandoli, non mai permise, che s'inoltrasse. S'affatica tuttavia in tenendo a freno l'avidità di quelle fauci patenti, che non tanto avrebbero assorto [per assorbito] quelle liquide porpore, come che lacerato l'istesso cadavero.

Tale per mio credere n'ha il prodigioso mostro di pittura, et nelle bellezze, et nelle deformità riguardevole⁷⁵.

Ho volutamente insistito nella citazione di questo racconto pulp che sembra già prevedere un'immagine critica fulminante che del Seicento lombardo ha restituito Giovanni Testori, uno dei grandi interpreti moderni di quella scuola, con il termine critico, valido certo per Morazzone e Cerano ma non per Procaccini, di 'pittori pestanti', vale a dire pittori di martirii, maestri a proprio agio con il sangue, le piaghe e l'orrore che la peste si portava con sé nell'immaginario di molti milanesi che avevano vissuto direttamente o per sentito dire le conseguenze delle due pestilenze ravvicinate del 1576 e del 1630.

Non credo Testori conoscesse questo testo, che sarebbe potuto diventare una traccia per una sua scrittura teatrale, o almeno mai lo dichiara, ma questo poco noto esercizio verbale di Giovanni Pasta mi permette di concludere questa lunga riflessione, rimettendo brevemente la testa su quel brano di Ginzburg utilizzato ad esergo e destinato a rimarcare la necessità di una lingua critica che renda credibile e trasmissibile la storia dell'arte basata sull'analisi dello stile.

Capiamo così che gli esercizi ecfrastici continui degli scrittori del Seicento, anche quelli apparentemente lontani da problemi stilistici, sono un antefatto necessario del progresso delle conoscenze, della maturazione del nostro occhio e della nostra sensibilità critica.

⁷³ Ivi, pp. 20-26.

⁷⁴ Ivi, p. 26.

⁷⁵ Ivi, pp. 26-32.

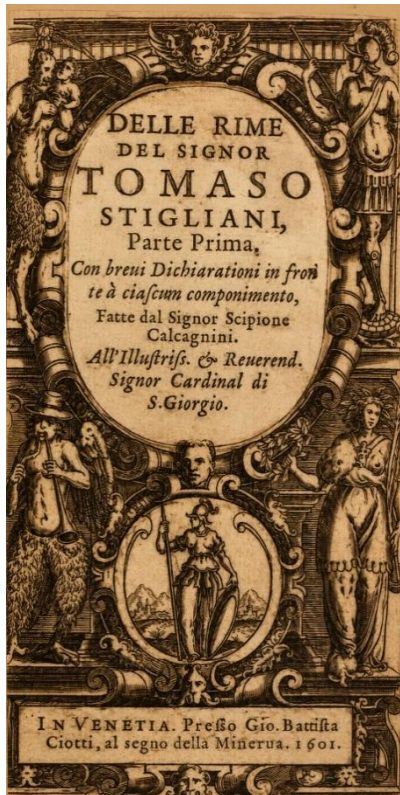


Fig. 1: Tommaso Stigliani, *Delle Rime*, Venezia 1601

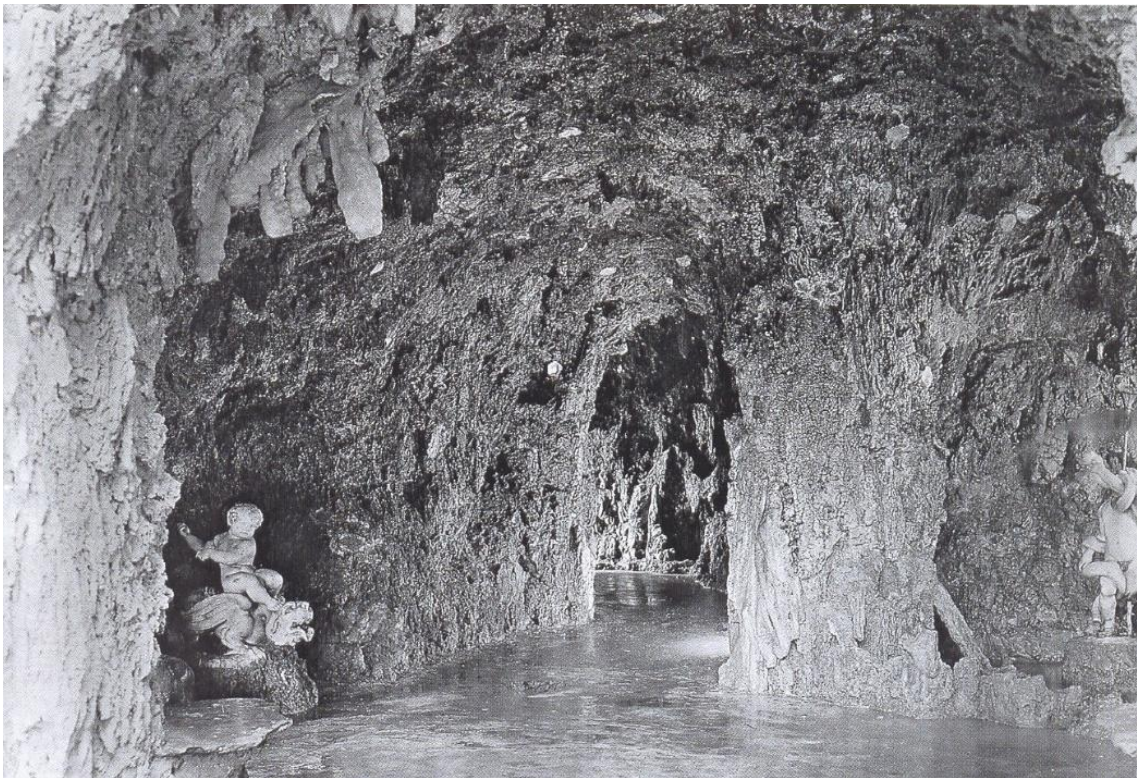


Fig. 2: Il labirinto di grotte del ninfeo di Lainate in una foto del 1935 ca. Lainate, Archivio storico del Comune, Album Toselli

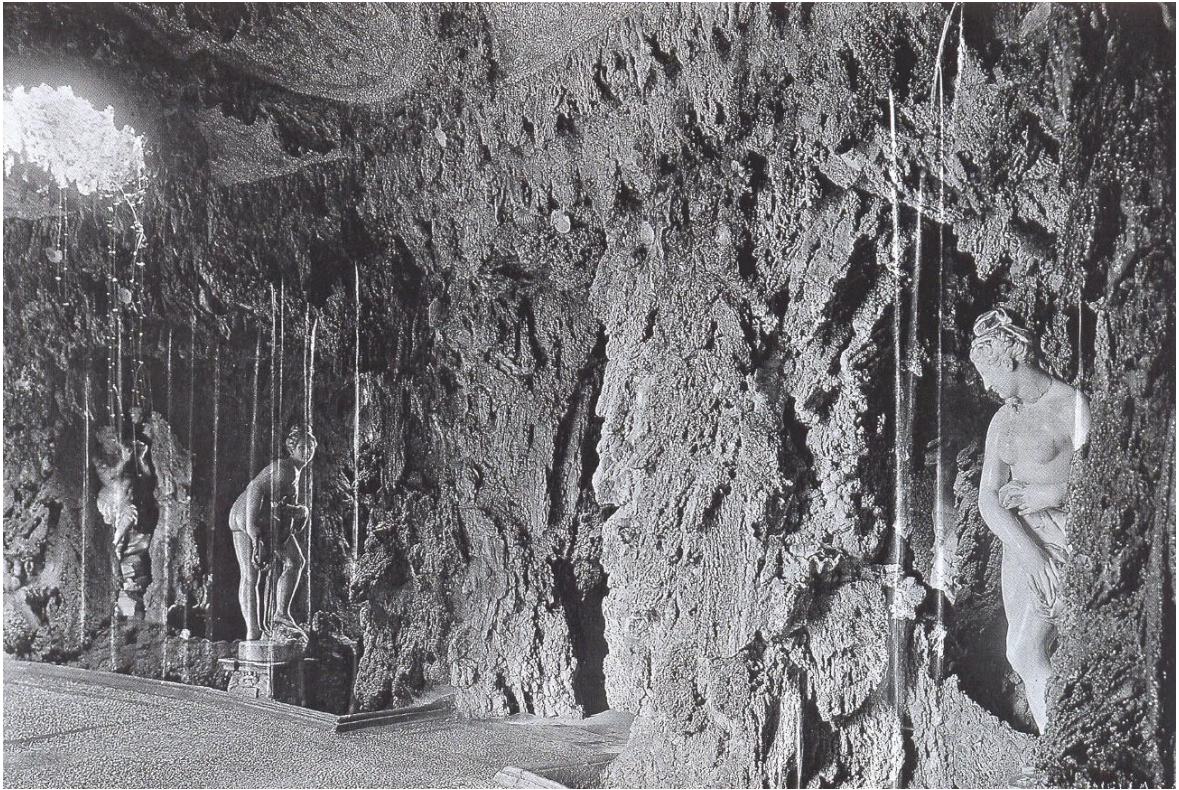


Fig. 3: La grotta grande del ninfeo di Lainate in una foto del 1935 ca. Lainate, Archivio storico del Comune, Album Toselli

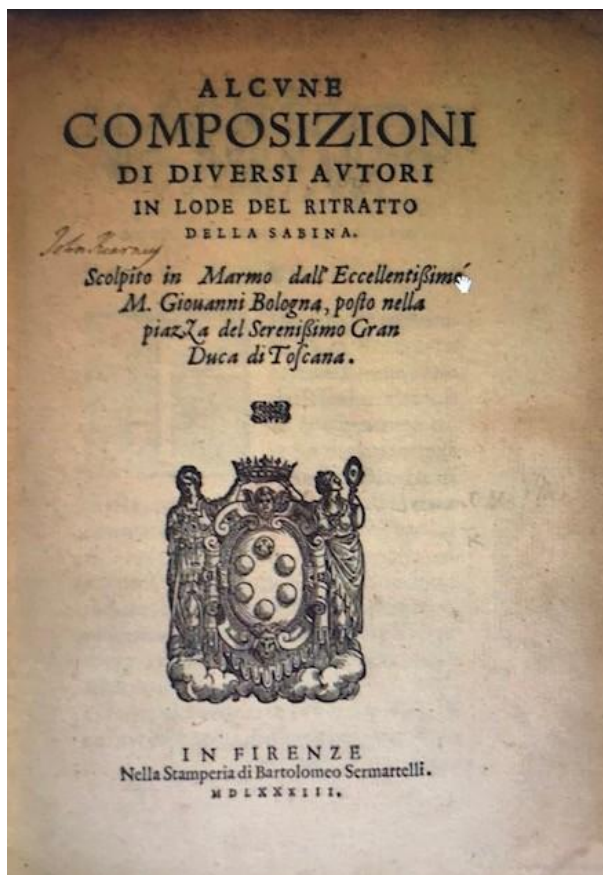


Fig. 4: *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina*, Firenze 1583



Fig. 5: *Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune composizioni [...] a' gloria d'un Ratto d'Elena di Guido*, Venezia 1633



Fig. 6: Guido Reni, *Rapimento di Elena*, 1628-1629, olio su tela, 235x265 cm. Parigi, Musée du Louvre, inv. 539



Fig. 7: *Lodi al Signor Guido Reni*, Bologna 1632

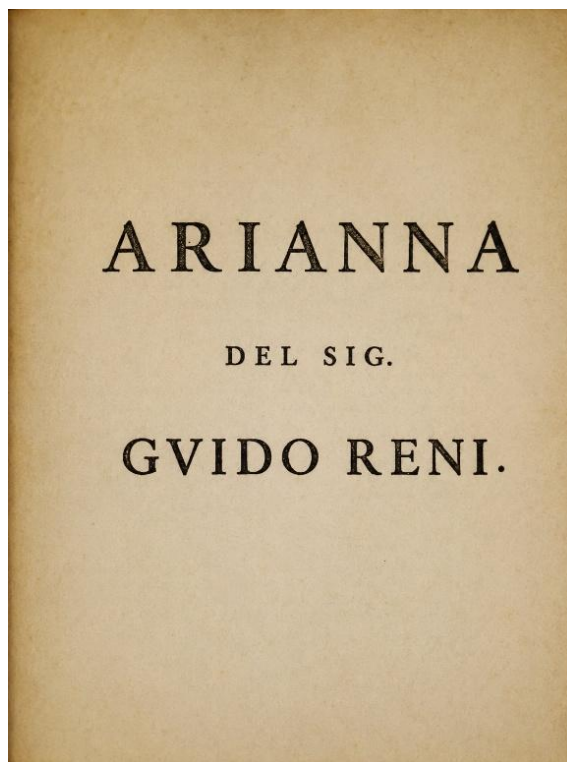


Fig. 8: Giuseppe Maria Grimaldi, *L'Arianna del Sig. Guido Reni*, Bologna 1640

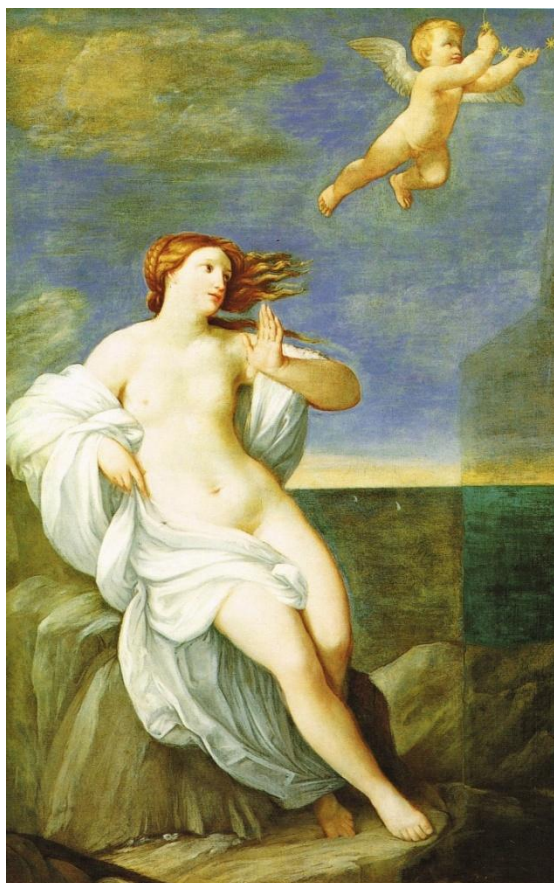


Fig. 9: Guido Reni (scuola), *Arianna* (frammento di una replica dal perduto *Bacco e Arianna* di Guido Reni), 1640-1650, olio su tela, 220x150 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale (in deposito dalla Fondazione del Monte, Bologna)



Fig. 10: Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Morte di Didone*, 1631, olio su tela, 287x335 cm. Roma, Galleria Spada, inv. 135



Fig. 11: Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Davide e Abigail*, 1636, olio su tela, misure sconosciute. Già Londra, Bridgewater House (distrutto nel 1941)

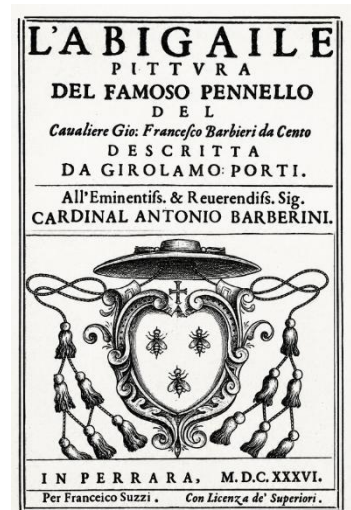


Fig. 12: Girolamo Porti, *L'Abigaile pittura del famoso pennello dei Cavalieri Gio. Francesco Barbieri da Cento*, Ferrara 1636



Fig. 13: Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano; Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone; Giulio Cesare Procaccini, *Il martirio delle sante Rufina e Seconda* (il 'quadro delle tre mani'), 1619-1620, olio su tela, 192x192 cm. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 381

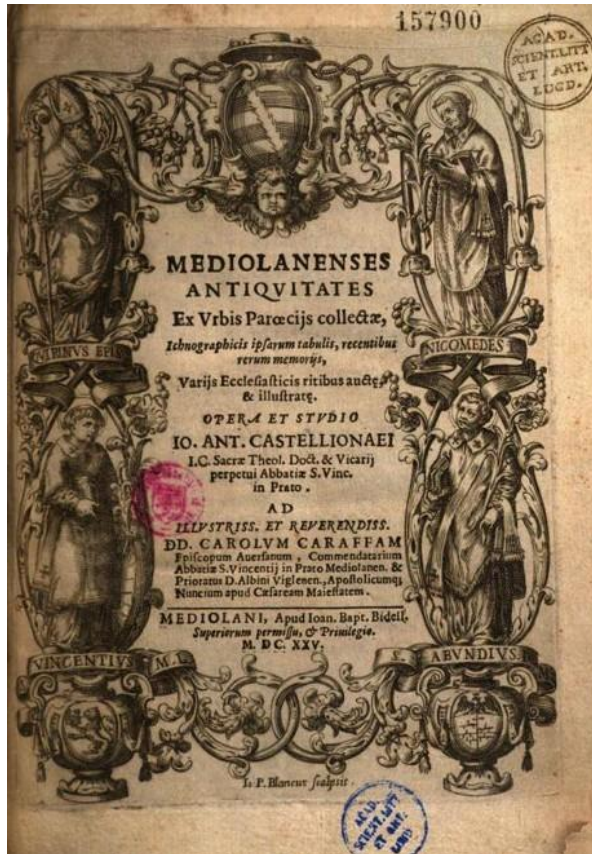


Fig. 14: Giovanni Antonio Castiglioni, *Mediolanenses antiquitates*, Milano 1625

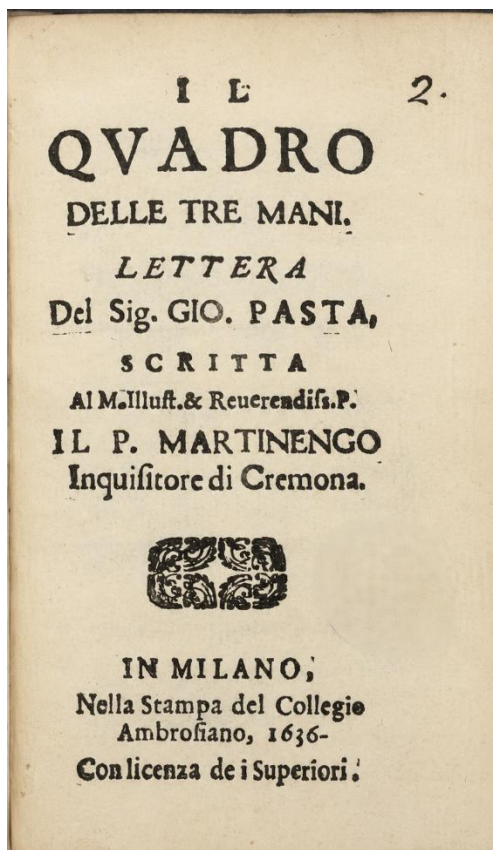


Fig.15: Giovanni Pasta, *Il quadro delle tre mani*, Milano 1636



Fig. 16: Il 'quadro delle tre mani' (Fig. 13), dettaglio



Fig. 17: Il 'quadro delle tre mani' (Fig. 13), dettaglio



Fig. 18: Il 'quadro delle tre mani' (Fig. 13), dettaglio



Fig. 19: Il 'quadro delle tre mani' (Fig. 13), dettaglio

BIBLIOGRAFIA

ANTOLOGIA SU LONGHI 1973

Antologia su Longhi scrittore, a cura di R. Contini, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973, pp. XXXIX-LVII.

ARCANGELI 1956

F. Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, «Paragone», VII, 79, 1956, pp. 17-48.

BACCHI 2017

A. BACCHI, *Denis Mabon*, Studies in Seicento Art and Theory, 1947, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 45-59.

BAROCCHI 1979

P. BAROCCHI, *Introduzione*, in *Convegno nazionale su lessici tecnici delle arti e dei mestieri*, atti del convegno (Cortona, Il Palazzone 28-30 maggio 1979), a cura di M. Fileti, Firenze 1979, pp. 15-19.

BAROCCHI 1981

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1°-3 dicembre 1980), a cura di G. Cantini Guidotti, I-II, Firenze 1981, I, pp. 1-37.

BELLOSI 1971

L. BELLOSI, *Linguaggio della critica d'arte*, voce in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte 2*, I-II, a cura di G. Previtali, Milano 1971, I, pp. 267-324.

BONFAIT 2004

O. BONFAIT, *Méthodes et enjeux de la description en France et en Italie au XVII^e siècle*, in *LA DESCRIPTION DE L'OEUVRE D'ART* 2004, pp. 21-44.

BOSCHINI 1674

M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.

BRIGSTOCKE-D'ALBO 2020

H. BRIGSTOCKE, O. D'ALBO, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work*, Torino 2020.

BROGI 2001

A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, I-II, Ozzano Emilia 2001.

CARAMEL 1966

L. CARAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, in *Contributi dell'istituto di storia dell'arte medievale e moderna dell'Università Cattolica*, Milano, I, 1966, pp. 91-253.

CARUSO 2009

C. CARUSO, *Orrore & Diletto: G.B. Marino's La strage degli Innocenti di Guido Reni*, «Letteratura & Arte», VII, 2009, pp. 101-115.

CASTIGLIONI 1625

G.A. CASTIGLIONI, *Mediolanenses antiquitates*, Milano 1625.

CICOGNARA 1821

L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, I-II, Pisa 1821.

COMPOSIZIONI 1583

Composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina scolpito in marmo dall'eccellentissimo M. Giovanni Bologna, Firenze 1583.

CONTINI 1973

R. CONTINI, *Prefazione*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973. pp. XI-XX.

FULCO 2011

G. FULCO, *Marino e la tradizione figurativa* (1996), «Critica e Filologia», XXXVI, 3, 2011, pp. 413-433.

FULCO 1997

G. FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, a cura di E. Malato, Roma 1997, pp. 597-652.

GINZBURG 2016

C. GINZBURG, *On small differences. Ekphrasis and Connoisseurship*, «Visual History», II, 2016, pp. 11-25.

GINZBURG 2020

C. GINZBURG, *Piccole differenze. Ekphrasis and Connoisseurship*, «Paragone. Arte», s. III, LXXI, 153-154, 2020, pp. 98-116.

GREGORI 1973

M. GREGORI, *Note storiche sulla Lombardia tra Cinque e Seicento*, in *Il Seicento lombardo. Saggi introduttivi*, catalogo della mostra, I-III, Milano 1973, I, pp. 17-46.

GRIMALDI 1640

G.M. GRIMALDI, *L'Arianna del Sig. Guido Reni*, Bologna 1640.

HASKELL 1989

F. HASKELL, *La difficile nascita del libro d'arte* (1987), in ID., *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989, pp. 52-103.

IL GUERCINO 1968

Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti, catalogo della mostra, a cura di D. Mahon, Bologna 1968.

IL MORAZZONE 1962

Il Morazzone, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano 1962.

IL TRIONFO DEL PENNELLO 1633

Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune compositioni [...] a' gloria d'un Ratto d'Elena di Guido, Venezia 1633.

LA DESCRIPTION DE L'OEUVRE D'ART 2004

La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13-15 giugno 2001), a cura di O. Bonfait, Parigi 2004.

LA FAVOLA DI ATALANTA 2024

La favola di Atalanta. Guido Reni e i poeti, a cura di R. Morselli, G. Iseppi, Cinisello Balsamo 2024.

LA PEINTURE EN LOMBARDIE 2014

La peinture en Lombardie au XVII siècle. La violence des passions et l'idéal de beauté, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Cinisello Balsamo 2014.

L'ARIANNA 2002

L'Arianna di Guido Reni, catalogo della mostra, a cura di S. Guarino, Roma 2002.

LODI 1632

Lodi al Signor Guido Reni, Bologna 1632.

LONGHI 1980

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte* (1950), in Id. *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, XIII, Firenze 1980, pp. 9-20 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice, Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.

MARINI-VOLPI 2002

Q. MARINI, M. VOLPI, *Poesia lirica, encomiastica e giocosa*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo della mostra, Pavia 2002, pp. 185-241.

MENGALDO 1996

P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi* (1970), ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino 1996, pp. 274-316.

MENGALDO 2005

P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

MONTAGNANI 1989

C. MONTAGNANI, *Glossario Longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Ospedaletto 1989.

MONTANARI 2004

T. MONTANARI, *Contributo ad una sociologia dell'ecfrasis. La 'Dichiarazione morale' sul bassorilievo di Théodon al Monte di Pietà in Roma*, in *LA DESCRIPTION DE L'OEUVRE D'ART* 2004, pp. 45-54.

MONTANARI 2013

T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma 2013.

MORANDOTTI 1985

A. MORANDOTTI, *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: il ninfeo-museo della Villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere Filosofia», XV, 1, 1985, pp. 129-185.

MORANDOTTI 2005

A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.

MORANDOTTI 2008

A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008.

MORANDOTTI 2021a

A. MORANDOTTI, *Il collezionismo pubblico e privato nei libri d'arte di età napoleonica*, in *La Milano di Napoleone. Un laboratorio di idee rivoluzionarie, 1790-1821*, catalogo della mostra, a cura di G. Panizza, G. Raboni, Milano 2021, pp. 63-66.

MORANDOTTI 2021b

A. MORANDOTTI, *Bellori, l'Idea del Bello e il Novecento: il caso di Roberto Longhi e Denis Mahon*, in *La tradizione dell'“ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 17-32.

NATALE 1993

M. NATALE, *Tecniche del conoscitore e strumenti della promozione: le “Expertises”*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, E. Manca e M. Panzeri, I-III, Bergamo 1993, I, pp. 93-104.

PASTA 1636

G. PASTA, *Il quadro delle tre mani. Lettera del Sig. Gio. Pasta*, Milano 1636.

PERINI 1989

G. PERINI, *L'arte di descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 3, 1989, pp. 175-206.

PINACOTECA DI BRERA 1989

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese, 1535-1796, direzione scientifica di F. Zeri, Milano 1989.

PLEBANI 2014

P. PLEBANI, *Le Seicento lombardo entre littérature artistique et collectionnisme (XVIIe-XIXe siècles)*, in *LA PEINTURE EN LOMBARDIE* 2014, pp. 209-227.

POESIA E PITTURA NEL SEICENTO 2024

Poesia e pittura nel Seicento. Giovan Battista Marino e la «meravigliosa» passione, catalogo della mostra, a cura di E. Russo, P. Tosini e A. Zezza, Roma 2024.

PORTI 1636

G. PORTI, *L'Abigaile pittura del famoso pennello del Cavaliere Gio. Francesco Barbieri da Cento*, Ferrara 1636.

PREVITALI 1971

G. PREVITALI, *Attribuzione*, voce in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte* 2, I-II, a cura di G. Previtali, Milano 1971, I, pp. 56-60.

RAIMONDI 1995

E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna 1995.

RAIMONDI 2010

E. RAIMONDI, *La virtù dell'occhio*, in *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di G. Fenocchio e G. Zanetti, Bologna 2010, pp. 29-41.

ROSENBERG 2004

R. ROSENBERG, *André Félibien et la description des tableaux. Naissance d'un genre et professionalisation d'un discours*, in *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720*, atti del convegno (Nanterre settembre 1996), numero speciale di «Revue d'esthétique», 31/32, 1997 pp. 149-159.

ROSSI 1998

M. ROSSI, *Lo spettatore, il testo e la storia*, in *Colore, parola, immagine*, a cura di E. Raimondi, numero speciale di «Intersezioni», XVIII, 1, 1998, pp. 131-151.

SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura* (1657), a cura di E. MONACA, con un'introduzione di C. OCCHIPINTI, Roma 2015.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1996

J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La Letteratura Artistica. Manuale delle Fonti della Storia dell'arte Moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Scandicci 1996 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch Zur Quellenkunde Der Neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

SOHM 2015

P. SOHM, *Painting together: "a terrestrial trinity" of painters in the Quadro delle tre mani*, in *Artistic practices and cultural transfer in early modern Italy. Essays in memory of Deborah Howard*, a cura di N. Avcioglu, A. Sherman, Farnham 2015, pp. 131-141.

STIGLIANI 1601

T. STIGLIANI, *Rime*, Venezia 1601.

STOPPA 2003

J. STOPPA, *Il Morazzone*, Milano 2003.

TEZI/FAEDO–FRANGENBERG 2005

G. TEZI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. FAEDO e T. FRANGENBERG, Pisa 2005.

TURNER 1971

N. TURNER, *Ferrante Carlo's "Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio. Lanfranchi": a Source for Bellori's Description Method*, in «Storia dell'Arte», 12, 1971, pp. 297-325.

VANOLI 2015

P. VANOLI, *Il libro di lettere di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano 2015.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

ABSTRACT

Nella consapevolezza che l'ecfrasi sia un esercizio fondamentale nel lavoro degli storici dell'arte, il testo si interroga sulle radici della lingua adottata dagli scrittori d'arte nel corso del tempo. Distinguendo tra un lessico tecnico e classificatorio spesso codificato per convenzione e una lingua più soggettiva e creativa, nobilmente letteraria, il saggio indaga particolarmente una letteratura un poco sfuggente da qualche tempo al centro dell'attenzione degli studi. Si tratta di scritti d'occasione tra Manierismo e Barocco destinati a presentare e a descrivere opere d'arte in volumetti di diverse pagine o anche solo in componimenti poetici brevi, dove, a margine della promozione di un artista o della celebrazione dei possessori delle realizzazioni artistiche al centro della prova descrittiva, si attiva il corpo a corpo con le opere.

Recognizing that the verbal interpretation of works of art is a fundamental exercise in the work of art historians, this essay explores the roots of the language adopted by art writers over time. Distinguishing between a technical and classificatory lexicon – often codified by convention – and a more subjective and creative, nobly literary language, the essay focuses in particular on a body of literature that has been somewhat overlooked in recent scholarship. These are occasional writings from the Mannerist to the Baroque periods intended to present and describe works of art in small volumes of varying lengths or even in short poetic compositions, where – beyond the promotion of an artist or the celebration of the owners of the artistic works at the center of the descriptive account – a direct engagement with the works takes place.