

Il database 'Arti sorelle'. Letteratura e arti tra Cinque e Seicento
Clizia Carminati

[saggio pubblicato in *Digital Humanities 2022. Per un confronto interdisciplinare tra saperi umanistici a 30 anni dalla nascita del World Wide Web*, a cura di Maria Di Maro, Valeria Merola, Teresa Nocita, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2023, pp. 93-104]

Si presenta qui¹ la base dati (in costruzione) *Arti sorelle*, presto disponibile all'url www.artisorelle.it.

Il progetto digitale si collega al PRIN 2017 *Mecenatismo, lettere e arti 1590-1620: Roma, Siena, Milano, Torino*, in corso dal 2020 con scadenza luglio 2024, diretto da Carlo Caruso (Università di Siena, PI), Clizia Carminati (Università di Bergamo), Roberta Ferro (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano). Al centro dello studio è il *patronage*, inteso come stimolo per varie forme d'arte: poesia, prosa, teatro, arti figurative, musica, danza, arti minori, moda. Il progetto, costruito intorno alla *Galeria* di Giovan Battista Marino (Marino 1620), intende prendere in esame, seguendo i percorsi biografici mariniani, diversi contesti mecenateschi: dalla Roma cardinalizia alla Siena del balì, sino al mecenatismo di corte sabauda, passando per la Milano spagnola, ove si incrociano le iniziative di *patronage* della nobiltà e della ricca borghesia, in rapporto più o meno antagonistico con la corte del viceré iberico. In tutti i contesti, la parola scritta e pronunciata è necessaria non soltanto nelle occasioni locali, private e pubbliche (celebrazioni di nascite, matrimoni, funerali, feste, danze – e ancora, inaugurazioni di opere d'arte e di edifici, rappresentazioni teatrali e musicali, apparati effimeri), ma anche e soprattutto nel momento in cui di quelle occasioni si desidera conservare memoria, diffondendone notizia, nello spazio e nel tempo, ben al di là dei contesti locali. La parola, che già assume durante le occasioni valore performativo, è ciò che resta quando l'effimero finisce, e ciò che rende il locale globale. L'obiettivo del progetto è stato dunque quello di cogliere l'intreccio tra parola e arti, seguendo il percorso che dall'*hic et nunc* dell'occasione conduce alla trasmissione e alla potenziale immortalità del suo racconto. In tal modo, i testi assumono valore insieme celebrativo e documentario, diventano espressione di comunità culturali oltre che di un codice linguistico e stilistico specifico.

¹ Questo contributo, cui è demandata la presentazione generale del *database* entro un convegno specifico sulle *Digital Humanities*, si affianca ad altri più specifici, dedicati a testi e autori e alle implicazioni culturali del censimento effettuato in occasione della costruzione del sito: cfr. FERRO i.c.s., LIGUORI-OLIVADESE-SACCHINI i.c.s., SACCHINI 2022, SACCHINI 2023. Si giova inoltre di precedenti presentazioni del *database*: *Arti sorelle. Letteratura e arti tra Rinascimento e Barocco* (Bergamo, Università degli Studi, 15 dicembre 2021, a cura di C. Carminati); *Pinger cantando* (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 16 maggio 2022, atti in FERRO i.c.s.); *Arts, Genre and Gender: Intersections in the Italian Baroque* (Dublino, University College, 8 dicembre 2022, a cura di Serena Laiena, presentazione di Marianna Liguori). Mi sia consentito ringraziare qui non soltanto i molti collaboratori *senior*, tra cui gli autori appena menzionati, ma anche i numerosissimi studenti e laureandi che hanno partecipato al progetto, svolgendo il tirocinio in *Letteratura italiana e Digital Humanities* dell'Università di Bergamo, in collegamento con le Università di Siena e Cattolica di Milano, oppure scrivendo la propria tesi di laurea su argomenti legati al progetto.

Studiare questo fenomeno, esploso già alla metà del Cinquecento² ma che conosce una intensificazione alla fine del Cinquecento e nel Seicento, significa tenere in considerazione una molteplicità di prospettive: da quella storico-politica e prosopografica, utile a illuminare le comunità culturali in relazione al territorio, a quella propriamente artistica e collezionistica, sino a quella linguistico-lessicale, che mutua e a sua volta crea, dopo la raccolta vasariana, le parole della storia dell'arte. Occorreva dunque un *database* estremamente agile, che consentisse il passaggio rapido dal testo, che è crocevia di tutte quelle prospettive, ai singoli sentieri, seguendo luoghi, nomi, soggetti, lessico, per osservarle poi di nuovo riunite in altri testi. E lo stesso per le opere d'arte. La commissione dell'applicazione web è stata affidata a Codex s.n.c. di Pavia (Cristiano Animosi e Simone Merli, che ringrazio per il costante supporto e gli innumerevoli aggiustamenti in corso d'opera, nonché per le indicazioni tecniche qui sotto riportate), secondo presupposti di interoperabilità che consentissero al nuovo progetto di interagire con altri già attivi per l'epoca rinascimentale e moderna (*Lyra, Epistulae, Archilet, Autografi dei letterati italiani*), e di confluire nell'aggregatore di risorse *Archivi del Rinascimento* (www.archivirinascimento.it). L'applicazione web è costituita da un'interfaccia di amministrazione (*back-end*), che consente ai ricercatori la creazione e la gestione dei dati, e da un sito pubblico (*front-end*), dove i dati prodotti vengono presentati nel modo che si ritiene più efficace per l'utente finale. L'applicazione è altamente personalizzata per soddisfare al meglio le esigenze dei ricercatori, ma è costruita con strumenti *open source* di largo impiego industriale e riconosciuta qualità, che garantiscono un buon grado di stabilità e durata nel tempo: PostgreSQL, quanto al formato di *database*; Ruby on Rails, quanto al *framework* di sviluppo.

Il *database* si presenta nell'*homepage* con due pannelli che si fronteggiano, uno per i testi, uno per le opere d'arte, intese in senso largo (dal dipinto all'oreficeria, dalla musica alla moda); le singole schede presentano, poi, i due elementi in compresenza (in calce alla scheda-testo si trovano le immagini delle opere d'arte collegate, e in calce alla scheda-opera d'arte i testi collegati). I menu permettono di cercare e scorrere in elenco nomi (degli autori, degli artisti, dei mecenati, dei possessori, dei committenti, dei dedicatari, ecc.), luoghi, bibliografia. Degno di nota è soprattutto il soggettario, diviso in più ampie categorie (storia antica, miti pagani, narrazioni bibliche, descrizione edificio, ecc. per i testi; pittura, scultura, abbigliamento, numismatica, strumenti musicali, ecc. per le arti) e poi in soggetti, anch'essi intesi in senso ampio: comprendono non soltanto i soggetti veri e propri (*Venere e Marte, Amore dormiente, Fontana dell'Acqua Paola*), ma anche il lessico che gli autori associano all'arte, da «pennello» e «colori» ad «affetti», «mirare», «grazia», «maniera», ecc. Durante la ricerca, sono stati identificati e isolati in categorie a sé stanti alcuni motivi topici, come l'encomio d'artista, il paragone tra le arti o la descrizione di un manufatto di per sé non identificabile («orologio di mortella», «Amor di cera»). I criteri sono derivati dai testi stessi, secondo un principio biunivoco che da un *research-driven database* conduce a una *data-driven research*, e viceversa. Il campo di ricerca libera su tutto il *database* consente la massima flessibilità. Farò qualche esempio, cercando di mettere in evidenza alcune caratteristiche costanti di questa peculiare produzione letteraria.

Il dato più rilevante per concreti sviluppi di ricerca emerge senz'altro dalla possibilità di ricerca libera e dal soggettario. Andrà anzitutto ricordato, per quanto diremo *infra* a proposito del 'concetto poetico', che la realizzazione di indici e soggettari è già presente nelle raccolte antiche, per

² Mi limito, per evitare lunghi elenchi bibliografici, a segnalare un'iniziativa recente, innovativa e solida, che esamina la letteratura encomiastica, e i risvolti artistici, relativi ai Farnese: *Occasioni farnesiane. Forme e situazioni della lirica d'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di Martina Dal Cengio, Rosario Lancellotti, Andrea Torre, convegno svoltosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 13-14 ottobre 2022. In collegamento, si veda il portale <https://farnese.org/> ideato da Paolo Procaccioli, presentato, oltre che durante il convegno pisano, a Viterbo nella giornata di studi *Enciclopedia Farnesiana. Un filo d'Arianna per i Farnese signori e committenti*, 25 ottobre 2022.

consentire al lettore, nei decenni in cui il libro di poesia muta profondamente natura³ e le poesie acquisiscono una 'rubrica' (titolo), la constatazione rapida della *varietà* e della *variazione*. Un indice dei *Soggetti contenuti in questa terza parte* è presente, per esempio, in calce alla parte intitolata *Le immagini ovvero madrigali morali, & heroici de' più illustri, e celebri poeti italiani*, della raccolta collettiva *Il gareggiamento poetico* (Venezia, Barezzi Barezzi, 1611), coordinata da Carlo Fiamma.

Soggettari come questo mostrano appunto una sorta di *gareggiamento*: la produzione letteraria sulle arti dialoga con sé stessa lungo gli anni, e grazie al *database* è possibile offrire un decisivo supporto per il commento intertestuale. Si apprende, per esempio, che alcuni soggetti sono esito di una tradizione precedente, che – risalendo sino all'epigrammatica classica – conosce fortunati o isolati episodi nel Cinquecento: ma il censimento e la raccolta massiva di testi ne rivela la fortuna, permettendo di ricostruire anche una tradizione lessicale dedicata alle arti, entro la costruzione di un codice uniforme. È stato il caso, per esempio, del peculiare soggetto «nido di rondine su una statua di Medea», che già in una prima ricognizione risulta attestato ben 12 volte (da Stigliani a G.B. Strozzi, da Fiamma a Borsieri). Risalente all'*Antologia Palatina* (IX, 346), il motivo transita attraverso gli *Emblemata* di Andrea Alciati, con la mediazione della traduzione latina di Poliziano. Gli autori giocano sull'arguzia che collega Medea e la rondine in quanto madri: il poeta di solito invita la rondine a cambiare luogo in cui posizionare il nido, perché Medea, che uccise i propri figli, potrebbe essere un pericolo per i piccoli⁴. La collocazione di tutti i testi nel medesimo *database* consente, come diremo, di apprezzare il dialogo che gli autori instaurano l'uno con l'altro, nonché le diverse interpretazioni argute del motivo.

Il censimento e lo studio della tradizione permettono anche di superare le difficoltà derivanti dalla scelta, da parte degli autori, di soggetti non immediatamente identificabili con manufatti precisi, o del tutto fittizi: è il caso, per esempio, della moda. L'«abito verde ondato», soggetto trattato da Ottavio Tronsarelli e da Giovan Francesco Maia Materdona, deve indurre il ricercatore a comprendere quale effettivo manufatto potesse avere in mente l'autore, e a cercare di conseguenza nel *corpus* artistico un possibile, benché non certo, referente. Nel nostro caso, è stato reperito un dipinto di Bartolomeo Veneto (*Ritratto di donna vestita di verde*), risalente al 1530 e conservato al Timken Museum di San Diego. Le schede-testo sono entrambe collegate congetturalmente con la scheda dedicata a quest'opera d'arte, in modo da offrire a chi consulta il sito un ipotetico riferimento figurativo che aiuti a cogliere l'immagine mentale dell'autore⁵.

La quantità dei dati raccolti permette di spiegarne insieme la natura e la fortuna in quella particolare area cronologica. Con circa 1500 testi, per ora limitati alla poesia⁶, e 1400 opere d'arte presenti al momento nel *database*, siamo già in grado di offrire alcuni risultati validi per tracciare anche efficaci linee di storia letteraria. Riprendendo la distinzione che faceva già Leonardo⁷ tra tempo necessario per la lettura e immediatezza dell'arte figurativa, diremo che – benché la poesia si proponga di estendere nello spazio e nel tempo la durata dell'opera d'arte – quell'immediatezza rientra per così dire dalla finestra: anche il poeta cerca di avvicinare per approssimazione

³ Cfr. MARTINI 2002.

⁴ Cfr. la scheda del soggetto, con incisioni che lo raffigurano e rinvii puntuali alle fonti: <https://www.artisorelle.it/admin/artworks/785>.

⁵ Testo di Tronsarelli: <https://www.artisorelle.it/testi/1243>; testo di Maia Materdona: <https://www.artisorelle.it/testi/1625>; dipinto: <https://www.artisorelle.it/opere-arte/1606>.

⁶ Il *database* comprenderà anche prose e poesie in lingue diverse dall'italiano, segnatamente il latino: l'epigrammatica costituisce infatti un *corpus* notevole per quantità e qualità.

⁷ LEONARDO 1993, pp. 105-107, p. 120.

quell'elemento fulmineo. Si tratta, infatti, in larghissima parte, di componimenti brevi o brevissimi: madrigali e sonetti, con alcune importanti eccezioni (il sito permette la ricerca per metro). Gli autori cercano di riassumere in poche parole il significato, non l'aspetto, dell'opera d'arte. Ciò consente un collegamento con i presupposti di poetica della nuova poesia barocca: concettosità, arguzia, e serialità. Gli autori compongono, spesso in serie sul medesimo soggetto, per il piacere di mostrare come l'ingegno possa interpretare in molti modi diversi quel significato dell'opera d'arte. Ho usato le parole *interpretazione* e *significato*, ma avrei potuto usare le parole *effetto* e *riflessione*. Assistiamo infatti nei testi a un coinvolgimento pressoché costante dell'autore-spettatore e del lettore, che rivela un'attenzione preponderante agli affetti, alle emozioni suscitate dall'arte. Si assiste a un progressivo allontanamento dall'ecfrasi: non si descrive, si *scherza* sull'opera d'arte (come dirà Marino nelle pagine introduttive *A chi legge della Galeria*)⁸, in linea con la natura riflessiva e raziocinante della poesia barocca. Più facile, dunque, intendere anche la presenza numericamente cospicua di componimenti non collegabili a un'opera d'arte reale, ma solo immaginata: in quel caso la poesia diviene scherzo di secondo grado, riflessione non su un'immagine ma su un'immagine immaginata, andando ben al di là della distinzione proposta da John Hollander già nel 1988 (nel saggio *The poetics of ekphrasis*, cfr. HOLLANDER 1988) tra *actual ekphrasis* e *notional ekphrasis*.

Quest'ultimo aspetto (concettosità e serialità) emerge in particolare nelle raccolte monografiche, ossia dedicate a una sola opera d'arte, ma anche nelle sezioni seriali delle raccolte d'autore o collettive. Se le prime sono più immediatamente collegabili a un'occasione, spesso pubblica, le seconde permettono invece di seguire i percorsi di un autore o di una comunità culturale: colpisce che, entro volumi di tipologia molto diversa, si riscontrino linee costanti riunite da quell'attitudine allo scherzo concettoso sul fenomeno o manufatto artistico. Per questa ragione, una sezione imprescindibile di ciascuna scheda-testo è il campo «Descrizione», ove il ricercatore dà una spiegazione del testo con l'intenzione non di parafrasarlo o non solo di chiarirne i riferimenti eruditi o intertestuali, ma di renderne nel modo più rapido e chiaro possibile il 'concetto', che è come dire il perno del componimento, nella convinzione che questa letteratura poggi soprattutto sull'*inventio*.

Per il primo tipo risulta significativa, anche per la data alta, la raccolta di *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina. Scolpito in Marmo dall'Eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, pubblicata a Firenze per l'editore Sermartelli nel 1583. La raccolta, coordinata da Bartolomeo Vecchietti che è anche autore di alcune delle poesie, è corredata da tavole: due incisioni mostrano la statua, una la sua collocazione nella piazza, in prospettiva. Della raccolta risulta sorprendente per il lettore l'attenzione alla varietà con cui il medesimo soggetto viene trattato nei singoli componimenti: ecco perché il campo «Descrizione» risulta decisivo, per cogliere tutte le sfumature delle 'variazioni sul tema'. Prendendo a campione i primi 13 componimenti, noteremo che soltanto uno (*Dentr'una viva pietra* di Vincenzo Alamanni) è una vera e propria ecfrasi: gli altri *scherzano* sulla statua del Giambologna in modi tutti diversi che spesso si allontanano molto dal referente figurativo. Vecchietti, che apre la raccolta, costruisce un paragone tra Firenze e le città antiche (*Tra' più famosi, più graditi e rari*), seguito da un sorprendente madrigale costruito su un arguto paragone con la contigua statua del *Perseo* di Cellini: le figure del Giambologna erano vive, ma sono diventate di marmo per aver guardato la testa di Medusa lì vicino. Si prosegue con un'allocuzione al marmo (Vecchietti, *Felice marmo, avventuroso e raro*), per continuare con un'allocuzione all'artista (Alamanni, *Mentre io miro il bel marmo e scorgo in esso*), arrivando poi a costruire la lode del gruppo scultoreo attraverso un dialogo tra Firenze e Giambologna (Vecchietti, *Qual premio or tu da me chiaro scultore*). Nel seguente madrigale del medesimo Vecchietti, *Canti il mio gran vicin*, viene chiamato in causa Dante, che si immagina dialogare con l'autore e lodare Giambologna: i versi 4-6 del madrigale riproducono i vv. 94-96 del canto X del *Purgatorio*, attribuendo così a Giambologna

⁸ MARINO 1620, c. a5v.

le lodi sul «visibile parlare» nella *Commedia* dedicate a Dio. La citazione mostra anche la presenza agli autori cinque-secenteschi dei testi cardinali della tradizione ecfraistica (pure frequentemente citati sono i sonetti 77-78 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, dedicati al ritratto di Laura realizzato da Simone Martini). Nel componimento successivo (Bernardo Davanzati, *Rapir pien di desire e di sospetto*), dopo un passaggio sull'inganno dei sensi, si costruisce una complessa allegoria (definita «alto concetto», come nel v. 1 del sonetto 78 di Petrarca): la Sabina è l'Arte, Giambologna è il giovane che, ardendo per lei, l'ha rapita al padre; il vecchio padre è il «lungo studio» che lo ha consumato ma cui infine l'artista è riuscito a strappare l'opera. La medesima allegoria è ben più distesamente spiegata nella lunga egloga di Cosimo Gaci che conclude il libro. Il sonetto di Davanzati è seguito da due componimenti costruiti sul paragone con l'antico: il primo, *Questa è la preda onde gli egregi e degni* di Lorenzo Franceschi, ricorda la Roma antica e la gloria che proprio il ratto le diede; il secondo, *Se lo scultor che 'n gentil marmo finse*, del Gaci, si sposta nel campo artistico e riprende il paragone tradizionale dell'artista moderno con Fidia e quello meno ovvio con Prometeo. Nell'undicesimo componimento, *Il gran FRANCESCO, in cui la gloria siede*, sempre del Gaci, entra in scena il Granduca di Toscana (Francesco I de' Medici), in un dialogo con l'Arte che vede dunque sullo sfondo dell'opera il suo ruolo politico-istituzionale, entro i meccanismi del *patronage* e della celebrazione del territorio abbellito dall'opera d'arte. Nei due componimenti successivi, per concludere questa breve rassegna, sono le figure stesse del gruppo scultoreo a prendere vita e parola. Nel sonetto *Giove, la tua pietà dall'empia mano* di Pietro Paolo Gualtieri, la Sabina chiede aiuto a Giove, seguita dal padre che si lamenta disperato per non poter salvare la fanciulla: lo spettatore viene chiamato in causa, perché grazie all'arte di Giambologna potrà udire quelle voci. Ancor più complesso il concetto del sonetto *Non questo ratto o quello il fabro elesse* di Piero di Gherardo Capponi, in cui viene narrato un aneddoto sulla nascita dell'opera: il poeta immagina che inizialmente lo scultore volesse solo rappresentare una bella fanciulla; la scultura però destò il desiderio di un giovane che, come Pigmalione, fu aiutato da Venere a realizzare il suo sogno di unione. La dea rese viva la fanciulla, ma le figure vennero poi pietrificate dai rispettivi sentimenti: timore, dolore, stupore. Così lo spettatore può ammirare, bloccate nella pietra, figure vive che sembrano vere. Da questa breve disamina appare chiaro che al centro dell'interesse dei poeti per l'arte non vi sono né la descrizione né la trita ripetizione di concetti basilari della tradizione ecfraistica («pare vivo»), ma un'*inventio* sempre nuova e diversa, che conosce gradi di arguzia sorprendenti e in qualche caso arditi.

Sarà ora chiaro come i campi «Categorie» e «Soggetti» siano tutt'altro che esaustivi, se non accompagnati da uno studio di prima mano del 'concetto poetico' che, grazie al campo «Descrizione» e all'aggiunta di termini e soggetti ricavati dal ricercatore, permetta all'utente del sito di apprezzare quella varietà e quella complessità ingegnosa. Del pari, sarà più facile comprendere nella sua stratigrafia il madrigale dedicato poi dal Marino, nelle *Sculture della Galeria* (sezione *Rilievi, modelli e medaglie*), al *Ratto delle Sabine*. Marino sceglie di dedicare il componimento non al gruppo scultoreo, ma a un bassorilievo, sulla cui identificazione non v'è certezza poiché Marino non ne indica l'autore. Secondo il poeta, il bassorilievo esercita maggior violenza sugli affetti degli osservatori di quanto non facciano i Romani sulle «ignude» Sabine; ma è dubbio decidere chi eserciti maggior effetto: se la vittima o il reo, se la pietà o il furore. Probabile che Marino si riferisca, con scelta originale, al bassorilievo in bronzo dello stesso Giambologna, posto sul basamento del gruppo scultoreo in marmo celebrato nella raccolta del 1583, che aggiunge alle tre figure del marmo altre figure e dettagli, in una rappresentazione concitata, ricca di movimento e di *pathos*; ma potrebbe trattarsi anche del celebre bassorilievo antico di un sarcofago d'età adrianea, conservato a Firenze e in replica a Roma, poi identificato con il ratto delle Leucippidi ma ai tempi di Marino creduto il ratto delle Sabine».

⁹ Si veda la scheda del madrigale *Fanno forza maggiore* all'url <https://www.artisorelle.it/testi/612>. Per il bassorilievo antico, cfr. BOBER-RUBINSTEIN 1991, num. 126.

Sul piano documentario, le potenzialità del *database* sono difficilmente misurabili. I testi spesso testimoniano l'esistenza di opere d'arte perdute, permettono di tracciare i percorsi del collezionismo, contribuiscono alla definizione della cronologia e delle attribuzioni, consentono di riflettere sulle effettive occasioni di fruizione da parte degli autori e di altri artisti: il dialogo con gli storici dell'arte, che infatti collaborano al progetto, è necessario e ne risulta insieme rinnovato. Anche sul piano della ricostruzione delle comunità culturali, il *database* risulta prezioso per esaminare i diversi ruoli delle singole persone (autore, artista, dedicatario, committente, ecc.) e per incrociare i dati ricostruendo in modo rapido ed efficace le reti di scambio dei protagonisti della cultura. Prendiamo a esempio la raccolta di *Rime* dell'attrice, cantatrice e poetessa Isabella Andreini, pubblicata postuma nel 1605 a Milano presso Girolamo Bordone e Pietro Martire Locarni. Essa è un esempio mirabile della poliedricità dell'autrice, che figura nel libro come poetessa e che compone un'ampia sezione di poesie in lode di altri poeti e artisti, nonché di opere d'arte; ma vi figura anche come comica e accademica, a sua volta lodata, con precisi riferimenti alle sue *performance*, negli ampi paratesti delle due parti in cui sono suddivise le poesie. Il volume è dedicato dagli stampatori a Cinzio Aldobrandini, cardinal nepote, rinviando dunque all'ambiente romano e a una delle più importanti figure del *patronage* artistico e letterario tra fine Cinque e inizio Seicento (Cinzio e il cardinal Pietro furono protettori di Tasso e poi di Marino, oltre che di innumerevoli artisti e musicisti, dal Cavalier d'Arpino ai fratelli Piccinini)¹⁰. Alla dedica fanno eco i sonetti encomiastici per Cinzio di Isabella stessa. Nel paratesto assume grande importanza la vita accademica milanese e pavese: Gherardo Borgogni, accademico Inquieto di Milano, loda Isabella, accademica Intenta di Pavia¹¹. Attraverso la ricerca nel *database*, è possibile ricollegare Borgogni alla rete della Milano degli Inquieti: Giacomo Antonio Tassoni, Ippolito Cerboni e soprattutto Cherubino Ferrari, tutti accademici Inquieti, partecipano a loro volta al paratesto. Il Ferrari, poeta di qualche valore, è al centro anche di altre iniziative: compone un madrigale in lode di Cesare Negri, detto il Trombone, che nel suo trattato *Le grazie d'Amore* ritrae con precisione e particolari la vita festiva milanese, descrivendo entrate di sovrani e rappresentazioni teatrali, balletti e concerti nella Milano del tardo Cinquecento¹². È inoltre a stretto contatto con Claudio Monteverdi, che pubblicò un suo componimento (*Chi l'armonia del ciel brama d'udire*) nel paratesto del *Quinto libro de li madrigali a cinque* (Venezia 1605), e con i musicisti milanesi fratelli Ardemagni¹³. Anche Marino, pure protetto all'epoca dagli Aldobrandini, pubblica componimenti suoi nel paratesto del libro di Isabella: due sonetti, uno nella prima e uno nella seconda parte, nei quali afferma di averla vista recitare una tragedia, così rinviando alle proprie esperienze di corte, tra Roma, Mantova, Torino, Parigi, con qualche passaggio milanese attestato per esempio da Girolamo Borsieri¹⁴, pure soggetto di punta della vita culturale nel *milanesado*.

Borgogni è anche elemento di spicco della vita artistica milanese: se non curatore in prima persona, certo egli ebbe gran parte nella raccolta poetica conservata nell'importante manoscritto

¹⁰ Mi limito a rinviare a ROBERTSON 2015, segnalando che è in corso di preparazione, grazie a un assegno di ricerca finanziato dal PRIN per la dott.ssa Elisabetta Olivadese, una monografia sul *patronage* letterario degli Aldobrandini in relazione anche alle arti figurative.

¹¹ Sui rapporti di Borgogni con Andreini, cfr. TAVIANI 1984 e BOSI 2003.

¹² NEGRI 1602.

¹³ Su Borgogni, Ferrari, Negri, gli Ardemagni si vedano i saggi di Lorenzo Sacchini, Clizia Carminati e Francesco Rossini in FERRO i.c.s.

¹⁴ Su Borsieri, ormai oggetto di una nutrita bibliografia, mi limito a segnalare un contributo recente specificamente dedicato all'intreccio tra poesia e arti figurative (e in particolare alle poesie per Figino): FERRO 2018, dove si potrà reperire la bibliografia precedente, specie in relazione a Marino.

King's 323 della British Library, quasi tutta composta di poesie in lode del pittore Ambrogio Figino¹⁵. Nel sonetto di Orazio Navazzotti contenuto a c. 143r, *Gherardo, col Figin tu spesso miri*, Borgogni viene chiamato in causa come amico del Figino, uso a intrattenersi ammirato nella sua dimora ricca di opere d'arte, tra cui un ritratto del medesimo Borgogni (perduto). Attribuito al Figino da un componimento del manoscritto (c. 96r) è pure un ritratto del conte Andrea Manrique de Lara, imparentato con le famiglie Beccaria e Borromeo, cioè a dire due delle più influenti famiglie milanesi. Ma soprattutto, un sonetto adespoto del manoscritto (c. 28r), con altri di Borgogni (cc. 26r e 27r), si rivolge a Figino piangendo la morte dello scultore Annibale Fontana, il quale a sua volta ci ricollega a una delle figure più interessanti e poliedriche della Milano tardocinquecentesca, ovvero Giovan Paolo Lomazzo, dalla cui effigie Fontana realizzò una medaglia e da cui fu di rimando encomiato. Del Lomazzo il *database* registra per ora 70 testi e 14 opere d'arte, con la schedatura delle *Rime divise in sette libri*, edite a Milano per Paolo Gottardo Pontio nel 1587, e in particolare dell'eccezionale *Libro secondo de' Grotteschi*. In questa sezione tutta dedicata alle arti, Lomazzo esordisce con una significativa *Conferenza de' pittori antichi e moderni*, passando poi in rassegna i più importanti artisti dal primo Rinascimento in giù, sino naturalmente alle proprie opere, non senza attraversare i luoghi comuni della trattatistica come il *Paragon del scrivere co 'l dipingere* e il *Paragone de la pittura con la scoltura*. Giusto per fare un solo esempio, nominerò il componimento in lode dell'*Angelica e Medoro* di Simone Peterzano¹⁶. Esso incomincia con una citazione parodica del medesimo sonetto 78 di Petrarca: *Quando giunse a Simon l'alto capriccio*, dove si noti la sostituzione del petrarchesco «concetto» con «capriccio»; per il resto non va oltre una semplice efrasi, che ricorda anche i corpi degli altri personaggi uccisi presenti nel dipinto. Attraverso i collegamenti resi possibili dal *database* si scopre che il medesimo soggetto è al centro di altri tre componimenti, tra cui le due ottave mariniane su Angelica inserite nella *Galeria* tra i *Ritratti* di donne *Belle, impudiche e scelerate*¹⁷. Nelle due ottave Angelica è ritratta proprio nella scena, ad alto tasso figurativo, in cui cura Medoro ferito, venendo da lui a sua volta ferita d'amore. Il collegamento congetturale col dipinto di Peterzano non solo propone una plausibile ipotesi figurativa alla base delle ottave, benché Marino non faccia alcun riferimento a un dipinto reale, ma consente a chi consulta il sito di figurarne l'immagine mentale, di immaginare un referente figurativo storicamente coerente come stimolo alla fantasia del poeta.

Tornando alle poesie di Isabella, si noterà che anche l'attrice dedica alcuni componimenti al Giambologna. Non si tratta in questo caso del *Ratto delle Sabine*, bensì della statua equestre di Cosimo I de' Medici, in Piazza della Signoria, lodata in due madrigali, e del sepolcro del Giambologna stesso, realizzato dal medesimo e ubicato nella Basilica della Santissima Annunziata in Firenze. I due madrigali danno voce alla statua medesima – in particolare al cavallo, figura esemplare dell'abilità di un artista nell'imprimere alla statua vita e movimento –, ma di rimando lodano Cosimo stesso, ritraendolo in veste dinamica, militare, prima che di mecenate e politico. E in effetti questa produzione scandaglia tutte le pieghe dell'encomiastica rinascimentale e barocca, confermando lo strettissimo rapporto, come si diceva, tra letteratura d'encomio e cultura visiva e performativa, nelle due direzioni di encomio attraverso le reali manifestazioni artistiche del potere, e di figuratività intrinseca dell'encomio quand'anche non riferito a opere d'arte effettivamente esistite (si pensi, per esempio, al *Ritratto* e al *Tempio* di Marino rispettivamente per Carlo Emanuele di Savoia e per Maria de' Medici – il primo, tra l'altro, dedicato al Figino). Spostandosi da Milano e Firenze alla Roma da cui eravamo partiti osservando la dedica delle *Rime* di Isabella, noteremo come seguendo nel *database* la cronologia delle famiglie papali ci si imbatte, subito dopo gli Aldobrandini, nella Roma dei Borghese, e più tardi in quella dei Barberini (lodata, per esempio, da

¹⁵ Sul ms. si veda COLZANI 2021, alla quale verrà affidata la schedatura completa per il *database*.

¹⁶ <https://www.artisorelle.it/testi/1419>.

¹⁷ <https://www.artisorelle.it/testi/497>.

un'altra attrice, cantatrice e poetessa, Margherita Costa). I componimenti confermano quanto appena detto: il *database* registra non soltanto opere monografiche, come il poemetto di Lodovico Leporeo interamente consacrato alla descrizione di *Villa Borghese* (Roma, 1628, nella tipografia ufficiale della Reale Camera Apostolica) e dedicato a Scipione Caffarelli Borghese (cardinal nepote e segretario di Stato di Paolo V), ma anche veri e propri gioielli idillico-encomiastici come *Il fonte alsietino* di Ottavio Tronsarelli, poemetto di 64 ottave sulla Fontana dell'Acqua Paola, meglio nota come 'fontanone del Gianicolo', inserito nella raccolta (ricca di poesie efrastiche) di *Rime* dell'autore (Roma, Corbelletti, 1627). L'incipit, *Paolo, d'eroi Borghesi onor famoso*, già rivela la natura encomiastica del poemetto, rivolto a Paolo V in principio, e a Scipione in fine; gareggiando in fantasia col Marino del *Tebro festante*, scritto per il brevissimo papato di Leone XI de' Medici, Tronsarelli costruisce un vero e proprio epillio, dando la parola al nume del fonte che attraversa con il suo racconto tutta la storia di Roma, dal degrado post-imperiale al restauro vivificante e glorioso voluto da papa Borghese, novello Augusto e novello Colombo; all'interno, la descrizione accuratissima della fontana, con un indugio speciale sul simbolo araldico dei Borghese (draghi e aquile) e, in fine, sui lavori di ampliamento di Villa Borghese al Pincio, che l'ampia visuale dalla cima del Gianicolo, dove si trova il fonte, consente di ammirare¹⁸.

Il *database*, insomma, consente una rapida ed efficace percezione della natura multi-mediale della cultura tardorinascimentale e barocca, tra letteratura, arti, e mecenatismo, oltre che di riunire e di scandagliare in profondità testi poco o per nulla noti, proponendo innovative linee di ricerca storico-letterarie, artistiche e lessicali.

Riferimenti bibliografici

BOBER-RUBINSTEIN 1991 = P.P. BOBER – R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 1991³ [1986¹].

BOSI 2003 = K. BOSI, *Accolades for an Actress: On Some Literary and Musical Tributes for Isabella Andreini*, in *Recercare*, 15, 2003, pp. 73-117.

COLZANI 2021 = C. COLZANI, *Figino e i letterati: un'ipotesi per il Ms King's 323*, in *Studi secenteschi*, LXII, 2021, pp. 125-137.

D'ONOFRIO 1962 = C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma* [1957¹], Roma 1962².

FERRO 2018 = 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, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma 2018 (disponibile all'url [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/panel%20napoli%202016%203%20\(ferro\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/panel%20napoli%202016%203%20(ferro).pdf)).

FERRO i.c.s. = *Pinger cantando. Arti sorelle a Milano tra Cinque e Seicento (Atti della giornata di studi, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 16 maggio 2022)*, a cura di R. Ferro, Bologna i.c.s.

HOLLANDER 1988 = J. HOLLANDER, *The Poetics of Ekphrasis*, in *Word & Image*, 4, 1, pp. 209-219.

LEONARDO 1993 = LEONARDO DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano 1993.

¹⁸ Si veda la scheda: <https://www.artisorelle.it/testi/1380>. Le descrizioni di fontane costituiscono quasi un sottogenere efrastico, specie in ambito romano: cfr. D'ONOFRIO 1962.

LIGUORI-OLIVADESE-SACCHINI i.c.s. = M. LIGUORI, E. OLIVADESE, L. SACCHINI, 'Arti sorelle' tra Cinque e Seicento: letteratura e arti in un nuovo progetto digitale, in *Studi secenteschi*, LXV, 2024, i.c.s.

MARINO 1620 = G.B. MARINO, *La Galeria. Distinta in Pitture, e Sculture. Seconda impressione corretta dall'autore*, Venezia 1620 (edizione di riferimento per il database).

MARTINI 2022 = A. MARTINI, *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma 2002, pp. 199-226.

NEGRI 1602 = *Le gratie d'Amore di Cesare Negri Milanese, detto il Trombone, Professore di ballare. Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati. Al Potentissimo, et Catholico Filippo Terzo Re di Spagna, et Monarcha del Mondo Nuovo*, Milano 1602

ROBERTSON 2015 = C. ROBERTSON, *Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII*, New Haven, 2015.

SACCHINI 2022 = L. SACCHINI, «Donna vid'io là 've il gran Carlo siede»: le 'Rime' di Leandro Boverini tra omaggi encomiastici alla corte Sabauda ed inconsistenze amorose, in *La poesia umbra dell'età barocca*, a cura di J. Butcher, Città di Castello 2022, pp. 165-178.

SACCHINI 2023 = L. SACCHINI, *Da Alba a Milano. La 'Nuova Scielta di rime' (1592) di Gherardo Borgogni*, in *Studi secenteschi*, LXIV, 2023, pp. 37-76.

TAVIANI 1984 = F. TAVIANI, *Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in *Paragone/Letteratura*, 408, 1984, pp. 3-76.