



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



**Università
di Genova**

Comitato Scientifico

Giuseppe Dardanello
Clario Di Fabio
Maria Clelia Galassi
Chiara Gauna
Lauro Magnani
Alessandro Morandotti
Daniele Sanguineti
Gelsomina Spione
Laura Stagno

Referenze fotografiche

- © Geoffroy Moufflet, Archives du Palais Princier de Monaco
- © Antonio Mazza, Lodi
- © Paolo e Federico Manusardi, Milano
- © Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (già), Milano
- © Su concessione del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale
- © The Trustees of the British Museum
- © Museo Accademia Ligustica di Belle Arti
- © Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- © G.A.VE Archivio fotografico – su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo-Gallerie dell'Accademia di Venezia
- © Archivio dell'arte / Pedicini fotografi, Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Napoli
- © Claudio Giusti, Firenze
- © London, The National Gallery
- © Cardiff, National Museum Wales
- © Su gentile concessione della Curia Arcivescovile di Napoli, Ufficio Beni Culturali
- © Mattia Boero, Torino
- © Per cortese concessione Galleria Giambianco
- © Publifoto di Enzo Brai, Palermo
- © Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Abbreviazioni

ACCNSR: Genova, Archivio Capitolare della Collegiata di Nostra Signora del Rimedio
ADGGe: Genova, Archivio Durazzo Giustiniani
ADP: Roma, Archivio Doria Landi Pamphilj
APMo: Monaco, Archives Palais Princier
APPT: Napoli, Archivio parrocchiale della Pietà dei Turchini
ASABMi: Milano, Archivio Storico, Accademia di Brera
ASCGe: Genova, Archivio Storico del Comune
ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
ASDNa: Napoli, Archivio Storico Diocesano
ASFBNa: Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli
ASGe: Genova, Archivio di Stato
ASMa: Massa, Archivio di Stato
ASMi: Milano, Archivio di Stato
ASMo: Modena, Archivio di Stato
ASNa: Napoli, Archivio di Stato
ASPFLGe: Genova, Archivio Storico della Provincia Franciscana Ligure dei Frati Minori
BAMi: Milano, Biblioteca Ambrosiana
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
BCCo: Como, Biblioteca Comunale
BUGe: Genova, Biblioteca Universitaria

Ringraziamenti

Grazie a Intesa Sanpaolo Arte Cultura e Beni Storici e in particolare a:
Michele Coppola, direttore; Silvia Foschi, Patrimonio Storico Artistico e Attività Culturali; Laura Felicciotti, Patrimonio Artistico; Antonio Ernesto Denunzio, Iniziative culturali e Progetti Espositivi.
Per l'ospitalità a Torino grazie alla Fondazione Einaudi e in particolare al collega Paolo Soddu.
Per la generosa partecipazione, grazie a Franco Boggero e ai musicisti Federico Bagnasco, Marco Spiccio e per l'aiuto nell'organizzazione del concerto Alessandro Bavo.
Un particolare ringraziamento ai Marchesi Marcello e Sandra Cattaneo Adorno.

Il volume è stato edito grazie a

INTESA  SANPAOLO

Con il contributo di

NAPOLI, GENOVA, MILANO

SCAMBI ARTISTICI E CULTURALI TRA CITTÀ LEGATE ALLA SPAGNA (1610-1640)

Atti del convegno di studi

Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018

Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018

a cura di

Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno

con la collaborazione di

Francesca Romana Gaja, Elisabetta Silvello

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	13
TAVOLE	15
CONTESTO STORICO	
<i>Identità politica e spazi urbani nelle città capitali dell'Italia spagnola. 1610-1640</i> Giovanni Muto	35
LETTERATI E ARTISTI	
<i>Percorsi di ricerca per Marino e le arti</i> Emilio Russo	49
<i>Per Marino a Napoli: una prima congiuntura genovese</i> Andrea Zezza	59
<i>Passione letteraria, collezionismo e militanza politica. La formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano</i> Giacomo Montanari	65
<i>Narrare il sacro: sante e martiri tra Genova e Milano, tra Pindaro e Callimaco</i> Simona Morando	75
<i>Girolamo Borsieri, Giovan Battista Marino e i pittori lombardi e genovesi</i> Paolo Vanoli	87
COMMITTENZA E COLLEZIONISMO	
<i>I Grimaldi e i Trivulzio lungo l'asse Milano-Genova-Roma-Napoli (e Principato di Monaco)</i> Tiziana Zennaro	95

<i>La collezione Ordoño de Rosales: primi indizi per la ricostruzione di una quadreria tra Milano, Napoli e Genova</i> Roberto Santamaria	107
<i>Elmi piumati e lance spezzate: segni e testimonianze di un linguaggio comune della spettacolarità cavalleresca tra Genova, Napoli e Milano</i> Simone Castino	123
<i>I palazzi dell'aristocrazia genovese a Milano e Napoli: committenze, modelli architettonici e strategie urbane</i> Sara Rulli	133
<i>La nazione genovese a Napoli nel Seicento. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi</i> Francesca Romana Gaja	145
GEOGRAFIA DELLE DEVOZIONI	
<i>La devozione per l'Immacolata Concezione: un ponte fra la Monarquía Católica e le città italiane del "sistema spagnolo"</i> Paolo Cozzo	161
<i>Caratteri, significati e utilizzo civico delle iconografie immacoliste: casi di studio tra la Repubblica di Genova, la Spagna e Napoli</i> Laura Stagno	169
<i>Ordini religiosi femminili tra Genova, Milano e Napoli: relazioni, artisti e committenti</i> Valentina Fiore	185
<i>San Carlo Borromeo a Genova: fortuna iconografica all'inizio del XVII secolo</i> Gianluca Zanelli	197
INDAGINI SUGLI ARTISTI	
<i>Dopo la mostra di Milano</i> Lauro Magnani	215
<i>Azzolino e Ribera all'incrocio tra Napoli e Genova</i> Giuseppe Porzio	229
<i>Qualche nota sulla ricezione del Martirio di sant'Orsola di Caravaggio tra Genova e Napoli, e una triangolazione Genova-Palermo-Napoli: il caso di Geronimo Gerardi</i> Riccardo Lattuada	237

<i>Genovesi a Milano, Milanesi a Genova: fatti noti e meno noti</i> Alessandro Morandotti	243
<i>Giulio Cesare Procaccini e Genova</i> Odette D'Albo	255
<i>Intorno all'anonimo Maestro di Nostra Signora del Rimedio: prime ipotesi sugli allievi di Giulio Cesare Procaccini</i> Federico Cavalieri	269
<i>Spunti di naturalismo per gli esordi di Domenico Bissoni a Genova</i> Daniele Sanguineti	279
<i>Morazzone fra Milano e Genova: una presenza nodale</i> Andrea Spiriti	289
<i>Luciano Borzone: da Genova a Milano e ritorno</i> Anna Manzitti	299
<i>Luciano Borzone ritrattista tra la Genova repubblicana e la Milano spagnola. Nuovi elementi per un catalogo e una cronologia</i> Anna Orlando	309
<i>Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)</i> Gelsomina Spione	321
L'ULTIMA CENA DEL PROCACCINI AL VASTATO	
<i>Il Cenacolo per l'Annunziata di Genova e il suo bozzetto (autonomo o funzionale?) di palazzo Spinola. Osservazioni sulle modalità progettuali di Giulio Cesare Procaccini</i> Maria Clelia Galassi	341
<i>L'Ultima Cena di Procaccini: problemi di conservazione di una tela monumentale</i> Vito Ferrante, Valerio Garofalo	351
<i>Bibliografia generale</i>	363
<i>Indice dei nomi</i>	404



Simona Morando

Il 27 dicembre 1619 Gabriello Chiabrera inviava al cardinale Federico Borromeo una lettera da Savona che faceva seguito ad un'altra, inviata da Firenze un anno e mezzo prima, il 25 maggio 1618¹. Proprio a Firenze Chiabrera aveva conosciuto Antonio Giggi, tra i primi dottori dell'Ambrosiana, il quale aveva subito avvertito il Borromeo di questo piacevole incontro, soprattutto perché Chiabrera risultava «poeta al giudizio del signor Gio. Battista Strozzi, gentilissimo»². Ed ecco la mossa seguente: una missiva che si preoccupava di consegnare al cardinale un inno e soprattutto alcune riflessioni di poetica su come tradurre il sacro in poesia. Argomento di gran peso, soprattutto in riferimento al destinatario e al contesto in cui il poeta, ben avvertito sulla temperie culturale, decideva di intervenire. Leggiamo dunque un estratto significativo della lettera³:

Emmi finalmente paruto non mal consiglio inviarle questi versi, quasi tanti testimoni di osservanza, e di reverenza; et essi, come parole non parlate alla maniera comune, potranno forse stimarsi in qualche modo non indegne di V.S. Ill.ma a cui si deono cose peregrine: et io molto desidero che così sia. Ella ottimamente sa che Pindaro compose inni e similmente Callimaco, e ambedue egregiamente, tutto che per diverse vie, perciò che uno poco narrò delle azioni degli celebrati da lui e molto cercò d'aggrandirle, ma l'altro molto narrò e fu parco in aggrandirle e ciascuno è accompagnato da viva ragione.

Hora io avendo preso a rappresentare, ma con infinita distanza, la maniera di Pindaro, ho voluto affaticarmi alquanto nella maniera di Callimaco piacendomi specialmente il suo pensiero di travagliare per le lodi degli immortali. Vedrà pertanto V.S. Ill.ma questo *Inno per Santa Lucia*; ed egli non è solo ma mandolo solo per temenza di occupare un personaggio di tanto grado e ubligato a sacro governo di moltissimi popoli, i quali amano e bramano a ciascuna ora i suoi consigli ed i suoi comandamenti. E qui umilmente inchinandomi al suo cospetto le fo riverenza e le prego somma felicità. Di Savona li 27 dicembre 1619.

Si tratta di un documento per cui è opportuno interrogarsi nuovamente, proprio nella prospettiva di vagliare le riflessioni che intorno alla «rappresentazione» (parola che anche Chiabrera usa per intendere l'adesione a un modello) dei santi, viaggiano sull'asse Genova-Milano, qui deviato prevedibilmente da Firenze. Si tratta di una tematica nodale sia della letteratura sia del collezionismo, come si è potuto evincere dalle collezioni Doria presenti nella mostra *L'ultimo Caravaggio* e dalla magnifica tela caravaggesca del *Martirio di sant'Orsola*. Inoltre il biennio 1618-1619 in cui Chiabrera entra in contatto diretto con Borromeo è ricco di implicazioni su questo tema, per quanto la mostra ci ha illustrato e per quanto si agita intorno al dialogo tra poesia e pittura tra Genova e Milano: la presenza di Giulio Cesare Procaccini a Genova, l'esecuzione della *Sant'Orsola* di Bernardo Strozzi dal preciso carattere narrativo⁴, l'avvio della Pinacoteca Ambrosiana, la *Galeria* di Marino dedicata a Giovan Carlo Doria. Se allarghiamo poi lo sguardo verso la direzione di Firenze, dove vive Strozzi, grazie al quale Chia-

1 Le due lettere di Gabriello Chiabrera a Federico Borromeo sono conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano con queste segnature: G. 228bis inf., c. 201r e G. 229bis inf., cc. 287r-287v. Sono state pubblicate da Vazzoler 1969 e in Chiabrera-Morando 2003, p. 267, n. 340, e pp. 276-277, n. 356. L'inno *Per Santa Lucia* appare per la prima volta tra le *Rime* di Chiabrera nel 1841, poi in Barera 1931, pp. 88-90. Si conserva presso la Biblioteca Ambrosiana, G. 229 bis inf., cc. 275, 542-543, 564, si legge oggi in Chiabrera-Donnini 2005, IV, pp. 51-54.

2 Così Antonio Giggi a Borromeo il 16 novembre 1616 (Chiabrera-Morando 2003, p. 267, n. 1). Ma sui rapporti tra lo Strozzi e Borromeo ci illumina oggi interamente Ferro 2018^a, pp. 41-158 e su Giggi cfr. p. 135, n. 205.

3 Approfitto per ammodernare la grafia della lettera, che nel 2003 era più conservativa. Intervengo soprattutto nella punteggiatura, sui nessi -ti- più vocale trasformati in -zi- più vocale, su et > e/ed; sulla cancellazione della h etimologica; e la normalizzazione delle doppie.

4 A. Morandotti, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, p. 104, n. 2.

brera contatta Borromeo, le linee di indagine sulla rappresentazione dei santi si possono anche complicare. Non solo per la presenza a Firenze di Giovanni Ciampoli, prossimo a divenire l'interprete della poetica sacra barberiniana, ma anche perché da Strozzi partono versi pii e regolari alla volta del Borromeo⁵. Prove di intonazione narrativa sacra, poi, appartengono anche all'opera per musica: non posso non ricordare, in un'occasione che ruota intorno a un quadro di Caravaggio, come a Firenze si conti l'unica opera letteraria significativa sullo stesso soggetto, la *Sant'Orsola* di Andrea Salvadori del 1625, la quale si fregia di un componimento di Chiabrera, che chiude un ideale cerchio⁶. L'opera, riuscita simbiosi tra musica e poesia, folgora il momento della morte della santa non seguendo il modello dei quadri di Caravaggio, di Strozzi e di Procaccini, che pongono ravvicinati irrealmente carnefice e vittima e comprimono la traiettoria della mortale e velocissima freccia, amplificando di contro le passioni dello spettatore. Quella stessa freccia compie invece in Salvadori un percorso ampio e aereo, anche se lungo solo un verso (una memoria ridondante e rovesciata della freccia innocua scagliata da Armida contro Rinaldo in *Gerusalemme liberata*, XX, 64) che riga l'aria fino a immergersi nel candido seno di Orsola:

Amici, udissi allora
Sonar l'orribil arco
E per l'aria volar l'acuto strale
Che su le rapid'ale
Giunto al candido sen, ivi s'immerse
E'l puro core aperse⁷.

Anche questo tipo di scrittura su fonte agiografica gioca un ruolo nel dibattito del tempo, soprattutto vista l'approvazione di Chiabrera, che però, nella lettera del 1619 avanza un'ipotesi ben diversa e certamente non melodrammatica. Le questioni esplicite sono infatti due: porre il problema della differenza stilistica tra i modelli di Pindaro e di Callimaco nella lode dei mortali e degli immortali; inviare l'inno *Per Santa Lucia* come esempio di poesia *à la maniere* di Callimaco. La questione implicita è però più importante: si tratta infatti, per il savonese, di intercettare un'ampia e spinosa discussione che intorno alla scrittura del sacro si è accesa negli stessi anni e che ha visto implicate posizioni difformi. Questa è la militante sua risposta.

Pindaro e Callimaco

Che il nome di Chiabrera sia associato a quello di Pindaro⁸ è cosa risaputa e del tutto auspicata dallo stesso poeta nell'esordio delle *Canzoni* del 1586, in cui rivendicava, nella dedica ad Ambrogio Salinero, l'intento di lodare gli uomini celebri d'Italia con lo stesso impeto con cui Pindaro aveva lodato i principi greci⁹. Il pindarismo di Chiabrera, di ascendenza anche francese, declinava dunque un nuovo encomio per i viventi, i defunti eroi e infine i santi, lodati nelle *Canzoni* del 1588, prima tappa della sua poesia sacra, precedente la misura epico-narrativa dei *Poemetti* fiorentini del 1598 e del 1602 con la *Narrazione della morte di S. Giovanni Battista*¹⁰: testi che verranno riscritti e riproposti nella *ne varietur* delle *Poesie* fiorentine del 1627-1628.

La prima fase pindarica di Chiabrera opta per le canzoni a stanze, per l'encomio storico, per la ricezione dell'ardimento e della oscurità attribuiti storicamente a Pindaro. Poi la sua poesia prende strade più leggere (canzonette, maniere, scherzi), lasciando al grande cantiere dell'*Amedeide* il pondo dell'epico e dello stile grave. Ma poco tempo dopo, proprio sulla traiettoria Genova-Milano, il nome di Pindaro viene speso a corredo di una

⁵ Ferro 2018^a, pp. 140-143 in allegato alla lettera di Strozzi del 3 luglio 1618.

⁶ Chiabrera-Donnini 2005, III, p. 455.

⁷ Salvadori 1625.

⁸ Castagna 1993. Ma si veda anche Cerisola 1990, pp. 25 ss.

⁹ Chiabrera-Donnini 2005, p. 5.

¹⁰ Cfr. Chiabrera-Morando, Beltrami 2007.

significativa operazione editoriale che interessa un poeta su cui sarebbe bene riprendere gli studi¹¹, il genovese Scipione Della Cella. Nel 1609¹², infatti, a Milano in una sede importante, la Corte Regia per lo stampatore Malatesta, escono le sue *Rime*, a un anno dalla morte e a due dall'esilio che lo aveva bandito da Genova¹³. Il volume, stampato altre due volte, e cioè nel 1623 e nel 1674¹⁴, testimonia di un poeta su cui Marino aveva mosso indagini curiose, su cui si informa alacramente lo stesso Chiabrera: poeta arguto, moderno, coevo a Giovanni Vincenzo Imperiale, amato dagli Affidati di Pavia e in grado di scalfire la Milano borromaica come un corpo estraneo ma non rigettato, almeno negli anni a cavaliere tra Cinque e Seicento e per tutto il primo decennio del secolo (il secondo decennio mi pare si giochi a Milano un'altra più austera partita). Poeta figurativo, capace di ecfraresi rispetto alla *Strage degli innocenti* di Giovan Battista Paggi e, credo, anche rispetto ai quadri *L'attentato con l'archibugio* e *Durante la peste, san Carlo porta in processione il Santo Chiodo* di Giovanni Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino allestiti per il duomo nel 1602 e descritti nella bina di componimenti sulla vita di Carlo Borromeo, *Sopra l'archibugiata da cui miracolosamente restò illeso il beato Carlo, Cardinal Borromeo* (incipit: *Quando terrestre fulmine tonante*) e *Per l'istesso Beato, mentre in tempo di peste portò per Milano il S. Chiodo, che è in forma di Freno, e guastosi un piede, volse ad ogni modo fornire il viaggio* (incipit: *Arsa il cor l'empia Greggia, e infetta l'alma*)¹⁵, si fregia di una dedica alla marchesa di Morsasco Maddalena Centurione, moglie di Luigi Centurione (celato sotto il nome Lidio), poi dedicatario delle *Sculture della Galeria* di Marino; la cura del volume è di Gio. Bernardino Sessa, cancelliere del consiglio segreto di Milano e nipote di Francesco Bernardino Sessa, poeta familiare di Carlo Borromeo, le cui rime si trovano in calce all'edizione 1623; il libro infine testimonia di una fitta rete di rapporti nobiliari tra Genova e Milano ancora da studiare.

Da Sessa la poesia di Della Cella è definita piena di «spiriti e vivezze», di «pellegrini traslati, da luminose figure, e in particolare da certi antitesi o contrapposti [...] arditi e felici» e relata a Pindaro: «Così Pindaro, et Orazio Principi della Poesia Lirica Greca e Latina non si lasciano in una occhiata conoscere, ma ti fermano a mirar le bellezze, a trovare il midollo dei lor poemi». Nel corpo delle poesie non si ravvisa una cifra così artificiosa, in verità, essendo la sua una poesia autobiografica, profana più che sacra. L'argomento sacro è infatti occasionale e per nulla nelle sue corde: tuttavia forgia un manipolo di componimenti interessante costituito dal sonetto *Dietro l'orme del cor movendo il piede* (il poeta si reca alla Madonna di Loreto), le due stanze della canzone incompiuta *Per Santa Catherina da Siena*, il sonetto *Perché tua dolce vista il cor console*, in cui si rivolge all'Isola Madre in occasione della visita del cardinale Federico Borromeo a suo fratello Renato¹⁶.

La ricercatezza della sua poesia si pone come alternativa ad altre soluzioni che nel frattempo nel sacro e nel profano muovevano da Genova (fondamentale la vicenda di Angelo Grillo, di cui si testimoniano nel ricco epistolario molti contatti lombardi), ma non si pone in alternativa alla raffinatezza stilistica del pindarismo chiabreresco di fine secolo, di cui anzi rappresenta una variante meno epica e più amena, meno trattenuta dal classicismo del savonese.

Quello che Della Cella e Sessa non potevano sapere è che il pindarismo avrebbe avuto da lì a poco una nuova fiammata e in direzione diversa. Il cortocircuito è pur sempre riconducibile a Chiabrera e alle sue frequentazioni fiorentine, tra le quali va annoverato il futuro papa Maffeo Barberini. Egli, ancora cardinale, Giovanni Ciampoli e Virginio Cesarini, alla metà degli anni dieci del Seicento, si beano vicendevolmente della "scoperta" delle novità greche, incoraggiandosi l'un l'altro in parafrasi e imitazioni da Pindaro¹⁷. Probabilmente al 1615 risalgono le prove pindariche toscane del Barberini, tra cui un inno *In lode della Beata Vergine (Lungi da me la favolosa lira)* scritto con tripartizione pindarica, riprendendo dunque i modi di Trissino, di Alamanni e di Lampridio. Un Pindaro dunque assunto per la forma e declinato al sacro. Contemporaneamente Chiabrera andava affinando la lode degli eroi con odi medicee come le *Canzoni sulle galere toscane* del 1617 in cui le postille di Gio. Battista

11 Guglielminetti 1964; Cerutti 2002; Volpi 2002; Cerutti 2004.

12 Della Cella 1609. Si cita da questa edizione.

13 Curotto 1911, pp. 263-274, in particolare p. 266.

14 Della Cella 1623; Della Cella 1674.

15 Della Cella 1609, pp. 192-193.

16 Ivi, pp. 73-75.

17 Ricostruisce questa vicenda Vazzoler 1975.

Forzano riportavano puntuali passi di Pindaro¹⁸. Nuovamente, per Chiabrera Pindaro è assunto invece per la sostanza e non per la forma. E lo ribadisce con le *Canzoni per le galere della Religione di S. Stefano* nel 1619 per Cosimo II Medici con esplicita citazione di Pindaro nella dedica¹⁹. È del tutto evidente che il Tebano, a quest'altezza ancora, suggerisce a Chiabrera la lode dei viventi uomini di mondo, come nel circolo barberiniano suggerisce la sola lode dei santi. L'approdo è alla tripartizione pindarica, teorizzata poi nel dialogo *Il Geri*, e alla materia agiografica si ha solo nel 1624, con gli *Inni per alcuni Santi* dedicati al cardinale Francesco Barberini, a cui seguono le *Canzonette scritte alla maniera di Pindaro* del 1625 in onore di Urbano VIII.

Inni sono anche quelli per *San Carlo Borromeo* e per *San Francesco* pubblicati nel 1620 presso Pavoni a Genova, ma scritti in endecasillabi rimati a selva e non certo in tripartizione pindarica. Segno che l'innografia è, in questo biennio, e complice la duplice interlocuzione con l'ambito borromaico e quello barberiniano, al centro della ricerca chiabrerese. La proposta più originale e alternativa al pindarismo avviene infatti con la lettera a Borromeo del 1619. Perché Chiabrera ricorre però a Callimaco, pur avendo in corso così tante occasioni di ripensare Pindaro?

Callimaco non ha, come Pindaro, una grande fortuna critica nel Cinquecento. Però va ricordato, con Castagna, che l'aldina 1513 che offriva per la prima volta Pindaro ai moderni pubblicava anche gli *Inni* di Callimaco, l'*Alessandra* di Licofrone e la *Descrizione della terra* di Dionisio²⁰. Luigi Alamanni in una sua elegia degli anni venti del Cinquecento aveva esplicitamente additato Callimaco e Filete come modelli da seguire, insieme a Tibullo, per diventare quel novello poeta che Firenze meritava, ma è interessante notare però come questo componimento fosse rivolto a Renato Trivulzio di Milano, dedica di cui evidentemente Chiabrera, lettore dell'Alamanni, deve aver tenuto conto nell'ideazione dell'abbinamento di Callimaco e del contesto milanese²¹. Il modello di Alamanni suggerisce dunque a Chiabrera una misura innografica narrativa con un profondo retaggio elegiaco, fuori dall'eroico.

Questa posizione ci viene anche confermata dalle poetiche del Cinquecento che trattano anche del modello callimacheo. Antonio Minturno nella sua *Arte poetica* del 1564 tratta diffusamente dell'elegia con riferimento anche a Callimaco dicendo della grande varietà della materia trattata e della sua particolarità di narrare («propone e narra») con abbondanza di affetti, essendo «sovente passionevole»²²; Francesco Patrizi nella sua *Poetica* del 1586, definisce l'inno come componimento proprio della lode degli dei citando Callimaco²³, ma quest'ultimo riceve un'attenzione specifica soprattutto da Iacopo Mazzoni, *Ragioni delle cose dette*, del 1587²⁴, dove viene decisamente allontanato dal genere tragico ed eroico per definirlo solo elegiaco, al contrario di Pindaro, le cui odi sono assimilate al poema e allo stile eroico. L'elegia di Callimaco, tuttavia, non è sinonimo di stile umile, ma, concetto già chiaro a Poliziano nelle *Sylvae*, è in grado di combinare leggiadria e artificio al servizio di una *varietas* alta del poetare.

È tuttavia importante ciò che Chiabrera sente di dover significare maggiormente nella differenza tra i due modelli: Pindaro celebra poco narrando e molto aggrandendo, Callimaco celebra molto narrando e poco aggrandendo²⁵. La narrazione, e non tanto la lode, è al centro dell'imitazione, dunque. E per narrazione Chiabrera poteva intendere alcuni concetti importanti: intanto la ricollocazione del vincolo tassiano-aristotelico della poesia imitatrice del vero. Il vero è la fonte (storica, biblica, agiografica) su cui la narrazione si basa. Anche nei primi poemetti sacri di fine Cinquecento, in ottave, Chiabrera aveva rinunciato all'abbellimento dell'invenzione per restare fedele alle sue fonti bibliche o agiografiche, annoverando tra quest'ultime la *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine e soprattutto il *Leggendario della vita dei santi* del gesuita Pedro Ribadeneira. Nel momento in cui Chiabrera scrive a Borromeo non ci sono ragioni per supporre cambiamenti di rotta, anzi, ve ne sono a

18 Chiabrera-Donnini 2005, II, pp. 164 ss.

19 Ivi, p. 317.

20 *Pindarou. Olympia. Pythia* 1513; Castagna 1993, p. 146. Si veda anche Tissoni 2003.

21 «*Amor mi scorge, e con lui Cintia e Flora*» leggibile sulla piattaforma www.bibliotecaitaliana.it secondo l'edizione Firenze 1859.

22 Minturno 1725, p. 271.

23 Patrizi 1586, I, p. 160.

24 Mazzoni (1587) 1588, pp. 14-15.

25 L'«aggrandimento», come lo chiama il poeta, appartiene anche alle traduzioni di Pindaro nel primo Seicento, di cui le parafrasi di Ciampoli e l'*Ode di Pindaro* di Alessandro Adimari del 1631 sono eloquenti esempi, tutti all'insegna di una «costante dilatazione del testo di Pindaro compiuta dal traduttore»: Vazzoler 1975, p. 264.

supporto di una conferma che radichi ancora più fermamente la poesia al terreno del vero. Chiabrera sa infatti perfettamente con chi sta parlando, esattamente come lo sapeva Giovan Battista Strozzi che infatti si peritava di affermare che «La Poesia buona s'io non m'inganno vuol essere fondata sul vero», nel marzo 1620, inviando al cardinale un suo componimento²⁶. Nel 1618 Borromeo aveva del resto dato alle stampe *De vita Catharinae senensis monacae conversae* «con cui – scrive Martini – volle offrire un esempio di esatta osservazione dei precetti storiografici, di “narrare simpliciter”, in consapevole opposizione a certa troppo libera letteratura agiografica del suo tempo, esplicitata anche nel *De moribus beatae Verginis Mariae* dell'anno seguente»²⁷.

Il “narrare *simpliciter*” è un'indicazione importante, che si abbina a quella specificità callimachea evidenziata da Chiabrera che «molto narrò» e non “aggrandì” le azioni, cioè non le dilatò, o per stare nel fuoco della poetica tassiano-chiabrerresca, non le ampliò con azioni secondarie, mantenendo unitaria la principale. Nell'ottica chiabrerresca e borromaica il narrare semplicemente è imitazione della scrittura evangelica: proprio nell'inno gemello a quello per santa Lucia, l'inno *Per S. Luca*, nel verso 17 ben due volte è sottolineato il valore testamentario della scrittura dell'evangelista: «Tu raccontasti; e ci narrasti come»²⁸.

Ma l'inno *Per S. Luca*, dedicato a Francesco Rasi, edito nel 1841, non è il solo gemello: esiste infatti un gruppo di componimenti rinvenuti nel ms. Vaticano Ferrajoli 698 sotto il titolo *Altri sollazzi. Hanno simiglianza con gl'inni di Callimaco*, in cui è compreso l'*Inno per S. Carlo Borromeo* dedicato a Riccardo Benedetto Riccardi, edito a Genova da Pavoni nel 1620, come l'*Inno per S. Francesco* dedicato a Giovan Battista Strozzi (si capisce dunque come il nome di Borromeo era per Chiabrera da spendersi all'interno dei circuiti genovesi e fiorentini). Nel ms. Ferrajoli si trova anche *Per S. Margarita*, dedicato a Margarita Madrucci Altemps, *Per S. Agnese* (dedicata a Gio. Battista Serrato), entrambi pubblicati nelle *Poesie* del 1627²⁹. Tra le carte di un manoscritto della Biblioteca Civica Berio di Genova Andrea Donnini ha infine recuperato un *Inno per S. Caterina* dedicato a Marco Antonio Doria, nome assai importante considerando che la *Sant'Orsola* di Caravaggio era fortemente voluta da lui. Mi pare dunque bene ricordare che il nobile genovese è destinatario di lettere di Chiabrera almeno dal 1613³⁰ e soprattutto di una, del 7 febbraio 1623³¹, dove si propone come intenditore di arte, segno che la loro familiarità, anche complici Ansaldo Cebà, scomparso nel 1622, e Luciano Borzone³², era alta.

Ciò che qui importa è che Marco Antonio e Federico Borromeo sono, per Chiabrera, destinatari di un medesimo progetto letterario che prevede l'esercizio callimacheo, mentre tiene su un diverso piano i Barberini, destinatari della poesia pindarica.

Il “narrare *simpliciter*” incluso nell'opzione callimachea prevede, a mio avviso, una selezione di temi e modi in parte coincidenti con i *Sermoni* (anch'essi nel ms. Ferrajoli 698) che però sono solo profani. I temi sono: il rispetto verso il vero che prende abbrivio biografico e la sottolineatura della Costanza, che è la virtù morale più utile a supporto delle cardinali Fortezza e Giustizia («farsi costante» leggiamo nell'inno a santa Caterina; «alma costante» è detta quella di Margarita, di sant'Agnese si indica l'anima «ferma» e «forte», Lucia disprezzò «costante» le fiamme del martirio). La Costanza serve a rivendicare un preciso pensiero sobriamente stoico che sostiene tutta l'operazione degli inni callimachei, proprio in virtù degli interlocutori prescelti. Nell'inno a santa Caterina dedicato al Doria, infatti, si dice chiaramente che questa poesia nasce laddove si spengono i rumori del mondo: «Io lungo il mormorio d'alpestre fiume / Cercando giva erbose piagge e monti / In che le Muse han d'abitar costume»³³.

26 Ferro 2018^a, p. 145.

27 Martini 1974, p. 176.

28 Chiabrera-Donnini 2005, IV, p. 222. Cfr. anche al v. 33 («Di Dio grandi a narrarsi alti giudici!»).

29 Ivi, III, p. 122.

30 Donnini 2007, pp. 259-313 con lettere al Doria alle pp. 306-311: del 12 dicembre 1613, l'inizio dei loro rapporti, dell'11 febbraio 1616, del 3 giugno 1617 e del 26 dicembre 1619.

31 Si legge in Chiabrera-Morando 2003, pp. 294-295, n. 379. L'oggetto della lettera è riposto in ventiquattro «lavori d'oro» che il Doria dovrebbe acquistare. Chiabrera rivendica fieramente «Io in Roma e in Firenze e in Genova, e in altre città ho tanto praticato con pittori familiarmente, che parmi di dovermi intendermi di queste arti».

32 Donnini 2007, pp. 311-313, dove si pubblica una lettera di Chiabrera a Luciano Borzone del 20 ottobre 1622 in cui scrive appunto del «trapasso» del Cebà.

33 Chiabrera-Donnini 2005, IV, p. 48.

L'inno Per Santa Lucia

Ma è bene vedere da vicino l'inno inviato al Borromeo (*Per così lunga usanza oggi i cantori*)³⁴. Intanto corre l'obbligo ricordare che il soggetto ha profondi nessi con la privata devozione del poeta, che proprio accanto alla chiesetta di Santa Lucia a Savona colloca la sua piccola dimora, la "sua Siracusa", chiedendo a Bernardo Castello e a Luciano Borzone di affrescarla. A santa Lucia Chiabrera aveva dedicato due poesie già nel 1588, offrendole al Panigarola: *Muse, che Pindo et Elicona insano* e *Deh chi viole nate a par col giorno*. La distanza con quelle è rimarchevole, per l'assenza di ogni appiglio narrativo e la presenza di una cifra artificiosa volutamente oscura.

Non così l'inno per Borromeo. Il cardinale è subito chiamato in causa, peraltro, («Fulgido specchio del bon tempo antico, / Ch'a Dio ne chiami e di Milan correggi / I sacri imperi») come nume tutelare della poesia sacra in un'Italia in cui si sprezza «ogni carta ove non regni Amore». La poesia sacra si pone dunque come alternativa radicale alla rimeria erotica, le sante («Agata, Agnese, Dorotea, Giustina») si pongono come alternative alle donne terrene. E qui comincia la narrazione della vita e del martirio di Lucia (vv. 33-51):

[...] ella cresciuta a pena
Fuor de l'acerba etate, ebbe in dispregio
Mortal consorte; et al gran Dio conversa,
Solo bramò di puritate il pregio,
E sua carne calcò come nemica,
Coprendo il petto d'uno etereo smalto;
Né fralemente incontra lei s'armaro
Squadre d'inferno, o di Cocito sorse
Male esperta milizia a darle assalto;
Né di tiranni scelerati in terra
Con picciola ira s'inasprì l'orgoglio
A contrastarla, o di vaghezze avverse
Con poca pena ebbe trionfo in guerra;
Mirabile a contarsi: aspri legami
Su le tenere membra ella sofferse,
Né si pentì de la pudica impresa;
Anzi ricinta di terribil foco,
Serbò suo voto, e dispregzò costante
L'orride vampe de la fiamma accesa.

La narrazione, davvero *simpliciter*, nel senso che non vi sono gli anacronismi su cui si è ragionato in ordine alla poesia e alle arti figurative del tempo³⁵, si snoda secondo una fonte certa e ufficiale: il già citato *Flos sanctorum* di Ribadeneira, tradotto e pubblicato nel 1604-1605. La vita della santa è certamente succinta nell'inno: non ci sono l'incontro con il sepolcro di sant'Agata a Catania, l'apparizione della santa in sogno a Lucia, la guarigione della madre Eutitia. Ma i versi «ebbe in dispregio / Mortal consorte» a cui si aggiunge «E sua carne calcò come nemica» e che si completano in «Sebasti fede a l'immortal consorte» sono una ripresa del passo: «et la santa figliuola pregò la madre a non ragionarle di sposo, né di marito carnale, et a darle la dote, che maritandola con uomo mortale, e terreno le doveva dare»³⁶. La «maravigliosa costanza»³⁷ di Lucia, individuata dalla fonte, si

34 Tralascio volutamente qui una questione non da poco. Chiabrera non aveva probabilmente intenzione di pubblicare l'inno se alcuni suoi versi si trovano nel poemetto *Le feste dell'anno cristiano*, dedicato nel 1628 a Giovanni Ciampoli. Su questo ha fatto il punto a suo tempo Vazzoler 1969.

35 Tomasi Velli 2007, pp. 143 ss.

36 Ribadeneira 1604-1605, p. 334, col. 1.

37 Ivi, p. 334, col. 2.

riverbera nell'efficace immagine «ben ferma / fosti qual torre» (vv. 68-69) e anima il martirio affrontato senza «dare un crollo, e non cangiare aspetto» (v. 76).

Nessun riferimento agli occhi tipici della sua iconografia. Ribadeneira non ne fa cenno e come è noto anche il cardinale Borromeo in *Della pittura sacra* è molto netto ristabilendo, nel capitolo X, il vero e la storia contro le credenze infondate: «Alcuni dubitarono se nel dipingere la santa martire Lucia mentre sostiene e presenta essa stessa sulla mano gli occhi, la si debba effigiare con le palpebre abbassate o coperte e le occhiaie vuotate dalla ferocia dei carnefici. Io penso che così non la si debba mai effigiare, anche se si dipingesse tutta la vicenda del martirio. E non si dovrà neppure dipingere il modo tenuto dai carnefici per cavare gli occhi alla Vergine, poiché ciò sarebbe contrario alla verità e alla storia. A torto quindi le si pongono in mano gli occhi quasi segno del genere del martirio, allo stesso modo che a San Lorenzo si pone in mano la graticola e a San Sebastiano le frecce»³⁸.

L'altro elemento desunto dal modello callimacheo, secondo le riflessioni di Iacopo Mazzoni, è l'espressione degli affetti. Chiabrera non è un poeta particolarmente affettuoso, né quando scrive di amore, né quando si rivolge ai pittori (Castello, Borzone, Allori, Leoni), preferendo citarne orazianamente l'amicizia e la convivialità. Va quindi notata la pur sobria misura nell'inno per il Borromeo, anch'essa credo da intendersi in omaggio proprio al suo gusto (vv. 52-56; 68-82):

D'insolita pietà le turbe vinte
Parte piangean, parte, di ghiaccio il petto,
Isbiggottivan degl'immensi ardori.
Ma la dannata vergine gioconda
Non cangiò volto, et in pensier superno
Alto sapea gioir de' suoi dolori.
[...]
Contra percosse orribili ben ferma
Fosti qual torre, e t'esponesti a morte;
E per tal guisa in mezzo a dure angoscie
Serbasti fede a l'immortal consorte.
Deh che fu rimirar dal collo eburno
Largamente sgorgar fiumi di sangue
Su la neve del petto? E fra le crude
Pene a soffrir del sì vicino occaso
Non dare un crollo, e non cangiare aspetto?
Essa del popol pio l'alme secure
Facea di pace, e disgombrava il gielo
Sparso fra lor dal minacciar degli empi;
E per modo sì fatto al chiaro spirto
Vestì le piume e rivolossi al cielo
Immortalmente; or se di novo al Pindo [...].

Anche in questo caso però, Chiabrera dirige il tema degli affetti dove meglio si destreggia. Certamente lontano dall'esplorazione delle passioni del martirio condotta, sui versanti liguri e lombardi, da Angelo Grillo e Luca Pastrovicchi, autori di poesie lagrimistiche. Chiabrera invece risolve la questione a livello formale: nella retorica delle *callidae iuncturae* per cui «la dannata vergine gioconda» è un capolavoro concettista, nelle immagini pittoriche, che descrivono i fiumi di sangue rosso sul bianco del petto (senza alcuna tentazione erotica)³⁹, nella

38 Borromeo-Agosti 1994, pp. 103-104. Nel capitolo XI giustifica con qualche indulgenza l'iconografia popolare, pp. 64-65.

39 Simile effetto nell'inno *Per S. Margarita*: «E già dal collo e già dal petto eburneo / Più d'un rivo di sangue ampio correa; / Et ella, i fulgidi occhi al ciel conversi, / Sospir non scioglie, ma del duol sofferto / Al grandissimo Dio grazie rendea» (vv. 38-42) in Chiabrera-Donnini 2005, III, p. 123.

confezione del verso ardito per cui si noti l'ultimo avverbio «immortalmente» che, quinario, smezza l'endecasillabo 82, ma senza rallentare la corsa, senza impegnare una cesura, dovendo per forza entrare in elisione con la seconda metà del verso per ripristinarne la misura.

La clausola dell'inno è poi rivolta a un elemento (pre-manzoniano) su cui si muove allusivamente tutto il testo: gli effetti della devozione popolare intorno alla santa, la consunzione del suo esempio nella grande chiesa di Dio. La «turba» che assiste al martirio ammirata si allarga nei «popoli quagiuso» di v. 103 che ergono altari alla santa per la sua «alta franchezza» (v. 109).

Chiabrera nell'agone tra Preti, Campeggi e Ciampoli: una posizione alternativa e un pendant figurativo

Ma il vero fuoco dell'impresa callimachea di Chiabrera è un altro. Nell'inno *Per Santa Lucia* è contenuto nei vv. 58-59: «Qui s'io prendo a pesar del vil Parnaso / L'antichità, certo lo piglio a scherno». Si tratta cioè di rivendicare un cambio di rotta da parte del poeta: abbandonare il mondo dei riferimenti pagani (su cui peraltro aveva costruito la sua fortuna, tra Galatee e novelli Marte redivivi in terra) per abbracciare solo l'immaginario cristiano dove consistono luminosamente i santi. Il confronto dei due mondi, profano e sacro, si fa insistente. Sempre nello stesso inno, esplicitamente dice che se i poeti hanno celebrato Dafne e Siringa hanno sbagliato perché le ninfe altro non fecero che «schernire i preghi, indi fuggire» dal pericolo; per contro Lucia non scappò dal suo carnefice, ma affrontò la morte («Tu l'arte del fuggir non apprendesti, / Lucia sacrata: ma superbie ed ire, / Ma fier sembianti, e di tiranno infesto / La crudeltà sì come un gioco avesti», vv. 64-66). Nell'inno *Per S. Agnese* che entra anche nelle *Poesie* del 1627, come quello *Per S. Margarita*, la palinodia è anche più ampia:

O care e di Parnaso alme donzelle,
Sacrate Muse, non invan diceste
Ch'a l'antico Orion torbide nubi
Fallace imago a rimirar si diero
Sotto sembianza di Giunon celeste;
Io veramente in sul fiorir degli anni,
Età non saggia, in poetar sofferisi,
Or me ne avveggiò, così fatti inganni:
Alor credei mirar vostre bellezze
Veracemente e pure il guardo apersi
Non in voi, no, ma simulato aspetto
Ebbi a mirar nel vostro viso ardente,
Mercé ben degna de le mie sciocchezze⁴⁰.

Palinodia che va presa alla lettera a metà, perché è pur vero che dopo le *Poesie* fiorentine 1627-1628 Chiabrera dà vita solo a due importanti imprese poetiche (*Le feste dell'anno cristiano* e le *Canzoni per Urbano Ottavo*) di carattere sacro, ma è anche vero che nella stessa compagine dell'edizione fiorentina dopo gli inni sacri compaiono i poemetti profani dove l'immaginario mitologico è rimesso ampiamente in circolo; ed è pur vero che Chiabrera non perde occasione di sigillare libri altrui che lo imitano sul versante bacchico, come nel caso della quartina di omaggio alle *Poesie ditirambiche del Sig. Carlo Marucelli* del 1628⁴¹.

Nel frangente in cui Chiabrera invia la lettera e l'inno a Borromeo, però, certamente vuole dare una risposta pratica e teorica alla *querelle* che nel 1618 impegna i migliori letterati sul tema della conversione della poesia al sacro. In quell'anno, a Bologna, si ha infatti la riedizione delle *Lagrima di Maria* di Ridolfo Campeggi, premesse

40 Chiabrera-Donnini 2005, III, p. 126, vv. 1-13.

41 Ivi, p. 226.

da un'importante quanto abile nota di Girolamo Preti⁴². La soluzione prospettata da Campeggi per il poema sacro breve in ottave passa attraverso uno studio degli statuti artificiosi della poesia coeva (si ricorda ad esempio la sua attenzione per le *Rime* del Della Cella)⁴³ e rivendica un *ductus* grave e «lagrimevole», terribile negli affetti e nei moti di pietà.

Bisogna far dialogare, questa proposta, con il quadro articolato in cui vediamo contemporaneamente il cardinale Borromeo discutere di poesia sacra con Strozzi e con Ciampoli. Ma Ciampoli, come ci ha ricordato Eraldo Bellini (che voglio qui ricordare)⁴⁴, nel 1616 riprendeva i contatti con Borromeo proprio inviando un poemetto religioso, intonato ad una «santa armonia», il così intitolato *Il poemetto sacro*. Negli stessi anni anche Virginio Cesarini scriveva in versi al Borromeo omaggiando il santo Carlo, tre anni solo prima dell'*Inno per S. Carlo* di Chiabrera. L'esito di queste trame è anche nella *Poetica sacra* di Ciampoli, 1624, manifesto barberiniano ma anche, sempre secondo Bellini, testo che adotta principi borromaici. Il fermento vero però si consuma prima, proprio negli anni in cui tutti gli attori chiamati in causa si cimentano nel reperimento di una Musa sacra innovativa. La nota del Preti alle *Lagrime* di Campeggi rappresenta un testo intorno a cui apprendere quel fermento. Con questo, io credo, si deve essere misurato Chiabrera per la messa a punto della sua ipotesi callimachea, del tutto alternativa alle altre in campo.

Rispetto alla lettera del Preti, in due punti la soluzione degli inni alla maniera di Callimaco dissente fragorosamente: sul rifiuto dei modelli antichi e sul monito a posare ogni arguzia stilistica quando si scrive di cose sacre. Certamente Chiabrera non può accordare consenso a sentenze quali queste: «l'antichità, quantunque venerabile per altro, non de' esser tanto riverita che 'n lei eziandio i vizi esser debbano adorati», per cui gli antichi sono «somiglianti al cameleonte, di cui riferisce Plutarco che, quantunque egli si vesta di tutti i colori a cui s'avvicina, non può però giammai imitare il color bianco [Mor. 4, 9]»⁴⁵; così come, sul fronte dell'eloquenza non poteva piacergli il monito a limitare «gli scherzi de' poeti» e «i vaneggiamenti dell'arte». La scelta di rinvenire un modello classico, Callimaco, con la sua bella impronta narrativa e artificiosa, mi pare eloquente.

Chiabrera può invece acconsentire alla necessità di fermarsi «non solamente sul verisimile, ma sul vero». La formula di Preti, quella di «formare una poetica teologia, ed una teologica poesia», non può essere invece la soluzione di Chiabrera, che ha sempre bene chiare e distinte le missioni della poesia rispetto a qualunque altra scienza o disciplina. Inoltre: se Carminati, giustamente, scrive a proposito del poema di Campeggi di «quadri statici», dove prevalgono «la figuratività e la melodrammaticità», ma dove scarseggiano volutamente le vaghezze⁴⁶, Chiabrera propone invece, dentro una *brevis* narrativa già di per sé significativa, una tenuta fluida e non statica della voce del poeta, sempre ben presente e consapevole dell'agiografia, che mai prende il sopravvento. Questa unità o armonia sono da intendersi poi al servizio di un intento oratorio che è la costruzione della fede di tutti, secondo il movimento popolare sollecitato dagli inni.

Infine credo che vadano pesate diversamente le presenze degli affetti nelle due proposte. Marino scrivendo a Campeggi loda delle sue *Lagrime* proprio tenerezza e affetti (riporta ancora Carminati), ma di fatto alla lettura il poema si manifesta sovrabbondante di lagrime, appunto, e di affetti forti. Chiabrera invece propone una variante affettuosa molto sobria e soprattutto corale (che riguarda gli spettatori dei martiri), ma certamente non lagrimista, intonata come è all'eroismo del ciglio asciutto con cui i santi e le sante affrontano la loro gloriosa ultima ora. La *Santa Cecilia* (fig. 1) di Giulio Cesare Procaccini oggi alla Pinacoteca di Brera⁴⁷, limitrofa per date di esecuzione all'*Ultima Cena* genovese, rappresenta un congeniale *pendant* figurativo alla soluzione poetica

42 Campeggi 1618. Si veda: Campeggi-Pedretti 2009; Preti-Chiodo 2000. Si vedano inoltre Fulco 2001^b, pp. 152-194; Selmi 2010 e Carminati 2013.

43 Fulco 2001^b, p. 186.

44 Bellini 1997, pp. 120-121 e note.

45 Preti-Chiodo 2000.

46 Carminati 2013, pp. 230-231.

47 Rosci 1993, pp. 130-131, riporta tra le altre una definizione di Longhi del carattere affettuoso del Procaccini: «languidezza e livori [...] fossette di grazia e ferite di crudeltà. Delicate acerbezze». E ancora di Testori: «la confusione stupenda che egli seppe compiere allora tra svenimento d'amore e svenimento di morte, fece dello sguardo delle sue martiri una specie di lungo e patetico ammiccamento, quasi volessero chiamare di più e più gioie anzi di più e più ferite; il sangue allora diventò come una gemma, e il suo zampillo gettito di rubini liquefatti».

chiabrerisca in terra lombarda. Distante dalle espressività macerate del Cerano e del Morazzone («vale a dire un modo di dipingere e di raccontare le storie sacre avendo in un certo senso sempre la peste negli occhi, con il suo carico di morte e sofferenza»)⁴⁸, i colori floridi della santa languente che guarda il cielo, mentre un angelo apre un lembo della sua veste intriso del sangue che spiccia dalla ferita sul collo, testimoniano di una risolta affettività eroica: il piacere dell'estetica armonia della composizione non lenisce l'esemplarità del martirio, la sua eroicità. Il sangue va mostrato, il sorriso sprezzante delle terrene cose va mantenuto leggero sulle labbra della santa, mentre la concitazione del momento è salvaguardata dal movimento dei capelli dell'angelo e proprio da quel sangue dipinto a tratti rapidi. Azione e stasi, morte ed estasi: una narrazione senza manomissioni o alterazioni, composta classicamente, proprio come i modelli aurei suggeriscono, ma con quell'eccesso di deliquio e di compiacimento nell'ostensione del sangue (appunto: «Ma la dannata vergine gioconda / Non cangiò volto, et in pensier superno / Alto sapea gioir de' suoi dolori») che anticipa, *per aspera*, i prossimi terreni crudi e mistici di Francesco Cairo⁴⁹, più incline a dir il vero a rappresentare i macilenti martiri maschili. L'«ambiguità della dolcezza»⁵⁰ di testoriana definizione, riferita a Procaccini, è prossima a sfaldarsi, commista a quel di più di stoico e drammatico eroismo che infondono quelle esperienze artistiche affini alla cifra chiabreriana. Solo così è possibile approdare, per citare il Cairo, alle scabre luminescenze della *Santa Caterina* su rame, vibrante nella scelta del martirio, e alla teatralità di una *Santa Cristina* (un tempo indicata come Diana, al Castello Sforzesco di Milano), pronta a sfidare lo sguardo dello spettatore, mentre un rivolo di sangue, ma senza dolore, scende dalla ferita sul collo. Nelle sue rotondità, memori delle Lucrezie suicide care al pittore, rifiorisce infatti quella vaghezza dell'arte che l'orrore di *San Francesco in estasi* (sempre al Castello Sforzesco) e di *Erodiade* folle che infierisce sulla testa del Battista (Pinacoteca di Vicenza) aveva eraso dalla narrazione del sacro. Chiabrera non può antivedere tanto sbigottimento, ma fremente protetto da pietà e misura, come sempre.

48 Frangi 2014, p. 60.

49 Su cui rimando a Frangi 1998.

50 Dell'Acqua 1983, p. 2. Su Cairo va tenuto presente in tal senso ovviamente Testori-Marani 1995.



1. Giulio Cesare Procaccini, *Santa Cecilia e angeli*,
1620-1625, Milano, Pinacoteca di Brera

Collana

Acta studiorum

In copertina e in quarta di copertina

Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618,
Genova, Santissima Annunziata del Vastato

*Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città
legate alla Spagna (1610-1640)*

© 2020, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-32203-70-7

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design, Milano

www.solchi.eu

Impaginazione e montaggio

Roberta Russo

Post produzione

Alberto Messina

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: novembre 2020

Finito di stampare nel mese di novembre 2020 a cura di
Scalpendi editore S.r.l.

Printed in Italy

Scalpendi editore S.r.l.

www.scalpendieditore.eu – info@scalpendieditore.eu

Sede legale e sede operativa

Piazza Antonio Gramsci 8

20154 Milano