

ANNALI DI STORIA BRESCIANA

a cura di

Pietro Gibellini, Sergio Onger e Valerio Terraroli

6



Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Ritratto di Fortunato Martinengo*, 1540-42 ca.,
olio su tela, 114x94,4 cm. London, National Gallery, inv. NG299.

ANNALI DI STORIA BRESCIANA 6

Fortunato Martinengo
Un gentiluomo del Rinascimento
fra arti, lettere e musica

a cura di Marco Bizzarini e Elisabetta Selmi



Ateneo di Brescia
Accademia di Scienze Lettere ed Arti

Morcelliana

© 2018 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2018

Redazione a cura di Marco Bizzarini ed Enrico Valseriati
Indice dei nomi a cura di Paolo Maria Amighetti

Crediti fotografici:

Archivio Storico Privato Martinengo Cesaresco
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
London, National Gallery

Gli *Annali di storia bresciana*, promossi dall'Ateneo di Brescia,
sono realizzati con il contributo della

UBI Fondazione CAB

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

ISBN 978-88-372-3267-2

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei, 15/1 - 38015 Lavis (TN)

L'evoluzione del gusto musicale di un gentiluomo dubbioso

Un solo anno separa la pubblicazione, presso il medesimo stampatore veneziano Girolamo Scotto, di due singolari opere rivolte a cultori di musica del medio Cinquecento: il *Dialogo della musica* (1544) di Anton Francesco Doni e il *Lucidario in musica* (1545) di Pietro Aaron¹. Malgrado l'editore in comune e l'origine fiorentina di entrambi gli autori, le due stampe appartengono a generi di musicografia completamente diversi. Il volume di Doni rappresenta un curioso e isolato tentativo di calare un eterogeneo florilegio di composizioni polifoniche di vari autori entro una cornice letteraria che si presenta come un dialogo disimpegnato, informale, apparentemente estemporaneo, non privo, talora, di esuberanze scherzose e perfino priapesche². Al contrario, il trattato di Aaron sviluppa sottili e serissime questioni di teoria musicale in forma dialettica, nella rigorosa alternanza di «Oppenione-Oppositione-Resolutione». Parrebbe non sussistere alcun motivo, al di fuori di una generica contemporaneità, per esaminare congiuntamente il *Dialogo* e il *Lucidario*. Tuttavia la prospettiva muta all'improvviso se s'intende far luce sul mecenatismo musicale del conte Fortunato Martinengo e della sua cerchia. Si deve a recenti studi di Bonnie Blackburn e di Pino Marchetti il merito di aver dischiuso nuove vie di ricerca per una più approfondita comprensione delle due opere sopra citate e dei retroscena che, probabilmente, ne influenzarono le rispettive genesi³.

¹ Anton Francesco Doni, *Dialogo della musica di M. Antonfrancesco Doni fiorentino*, Girolamo Scotto, Venezia 1544; Pietro Aaron, *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne con le loro oppositioni et resolutioni, con molti altri secreti appresso et questioni da altrui anchora non dichiarati, composto dall'eccellente et consumato musico Pietro Aron del Ordine de' Crosachieri et della città di Firenze*, Girolamo Scotto, Venezia 1545.

² Sul *Dialogo* del Doni si vedano i seguenti contributi: Alfred Einstein, *The 'Dialogo della musica' of Messer Antonio Francesco Doni*, «Music & Letters», xv/3 (1934), pp. 244-253; James Haar, *Notes on the 'Dialogo della Musica' of Antonfrancesco Doni*, «Music & Letters», XLVII/3 (1966), pp. 198-224; Mario Giuseppe Genesi, *Episodi di storia musicale in epoca prefarnesiana a Piacenza: "L'Accademia degli Ortolani" e il "Dialogo della musica" di Anton Francesco Doni*, estratto dagli Atti del convegno *I Gesuiti e la Musica. Il simposio* (Milano, 26-27 settembre 1989), s.d.

³ Bonnie J. Blackburn, *Cipriano de Rore's Early Italian Years: The Brescian Connection*, in *Cipriano de Rore: New Perspectives on his Life and Music*, ed. by Jessie Ann Owens - Katerlize Schiltz, Brepols, Turnhout 2016, pp. 29-74; Pino Marchetti, «*Alli spiriti armonici, et gen-*

Mentre il *Lucidario* venne dedicato al conte Fortunato, per il *Dialogo* doniano mancano dichiarazioni esplicite che lo ricolleghino ad ambienti bresciani. Sappiamo che Doni elogiò ripetutamente il Martinengo in diverse sue opere apparse negli anni successivi al 1550⁴, ma ci troviamo in difficoltà nel documentare gli eventuali rapporti intercorsi tra i due uomini nella prima metà del decennio precedente, soprattutto all'epoca in cui fiorì l'Accademia degli Ortolani di Piacenza a cui pare strettamente legata la genesi dell'operetta letteraria e musicale del poligrafo fiorentino⁵. Pino Marchetti ha comunque enucleato alcuni indizi interessanti. Anzitutto Doni, nella dedicatoria a Lodovico Domenichi delle sue *Lettere* (edite sempre nel 1544), fece un'esplicita e lusinghiera menzione di Iacopo Bonfadio, all'epoca in stretto contatto con Fortunato⁶. In secondo luogo, gli ambienti di Piacenza e di Brescia potevano benissimo essere comunicanti tra loro per mezzo di eminenti personaggi della città emiliana tra cui il musicista e poeta Girolamo Parabosco, figlio dell'organista del duomo di Brescia, oppure il letterato Ortensio Lando⁷ che – oltre ad avere dedicato a Fortunato il controverso *Desiderii Erasmi Roterodami Funus* (1540) – nel 1545 soggiornò a Brescia per più di tre mesi in casa di Marcantonio da Mula⁸, all'epoca capitano della città e successivamente dedicatario delle *Dodici Giornate* tradizionalmente attribuite a Silvan Cattaneo, opera in cui lo stesso Martinengo era annoverato tra gli interlocutori⁹. Ulteriori dettagli, su cui ci soffermeremo tra breve, sono stati precisati da Bonnie Blackburn.

In ogni caso, anche a prescindere da eventuali pezze giustificative documentarie, si possono individuare alcuni tratti in comune tra il *Dialo-*

tili». *Fortunato Martinengo e il Lucidario in musica di Pietro Aaron*, «Philomusica on-line», xv/1 (2016), pp. 329-352.

⁴ Sulle opere letterarie del Doni in cui è espressamente citato Fortunato Martinengo – tra cui ricordiamo almeno *I Marmi*, *la Zucca*, *gli Inferni* e *gli Umori* – cfr. Marco Faini, *Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia*, in *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), II, a cura di Paolo Marini - Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2012, pp. 455-519. Si legga inoltre il contributo di Sonia Maffei in questo volume.

⁵ Il curioso nome dell'accademia piacentina rinvia a Priapo, dio degli orti. Su questo cenacolo si leggano Alessandra Del Fante, *L'Accademia degli Ortolani (rendiconto di una ricerca in corso)*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622). Forme e istituzioni della produzione culturale*, a cura di Marzio Achille Romani - Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma 1978, pp. 149-170; M.G. Genesi, *Episodi di storia musicale, passim*.

⁶ P. Marchetti, «*Alli spiriti armonici, et gentili*», p. 340. La lettera del Doni era stata inviata da Venezia, il 9 maggio 1544 a Lodovico Domenichi, in funzione di dedicatoria dell'intero epistolario; Anton Francesco Doni, *Lettere di m. Antonfrancesco Doni*, Girolamo Scotto, Venezia 1544, c. IVr.

⁷ Ortensio Lando nacque a Milano, ma suo padre era originario di Piacenza; cfr. Simonetta Adorni Braccesi - Simone Ragagli, *Lando, Ortensio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 63, 2004, voce *online*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Su quest'opera in dettaglio, cfr. il saggio di Bonnie Blackburn in questo volume.

go e il *Lucidario*. Scarsa attenzione è stata finora rivolta alla dedicatoria del Doni al vescovo di Piacenza Catelano Trivulzio (firmata da Venezia, 29 marzo 1544), ma la frase di apertura, oltre ad assolvere nello sviluppo della prosa un enfatico e convenzionale ruolo encomiastico, potrebbe caricarsi di un sottile significato simbolico:

«L'ITALIA con mirabile stupore riserba in sé molti fiumi, di lode e di memoria eterna degni: Po, Tevere, Arno e molti altri infiniti»¹⁰.

Tale *exordium* sembra riecheggiare la celebre *Canzone all'Italia* del Petrarca (*RVF CXXVIII*) nei cui primi versi sono appunto citati «l Tevero, et l'Arno e 'l Po», qui però riordinati in modo diverso, con l'intento di mettere in primo piano il fiume di Piacenza. Ma l'occhio del lettore cade subito su quella parola «Italia» stampata a lettere capitali. Un'Italia culla della musica, in cui si distinguevano le città di Roma, di Firenze e i principali centri della Val Padana, fino ad abbracciare Venezia, ove lo stesso Doni, esule fiorentino, avrebbe cercato protezione dopo la precipitosa chiusura dell'Accademia degli Ortolani. Si è spesso associata la prima parte del *Dialogo*, esclusivamente maschile, all'ambiente di Piacenza e la seconda, con presenze femminili, a quello di Venezia¹¹, ma i luoghi in cui furono attivi i diciassette «musicisti compositori» che scrissero le musiche quivi antologizzate, rimanda anche ad altre città della Penisola, a cominciare appunto da Roma e Firenze – rappresentate da Leonardo Barré, Arcadelt e Verdelot – senza trascurare possibili altri apporti, come quello di Brescia.

Anche nel *Lucidario* di Aaron, nel primo capitolo del quarto libro, compare all'improvviso, in modo invero alquanto pretestuoso, una digressione sull'Italia della musica tesa a controbattere con sdegno la dice-ria secondo cui nel Bel Paese si era soliti cantare bestialmente, al modo di capre (dove il verbo «caprezzare»). Scrive dunque Aaron:

«A torto adunque questi tali tal nome di impertettione danno a gli italiani, con ciò sia cosa che già molti così huomini, come donne degni et eccellenti cantori siano stati et hora siano in Italia, de' quali alcuni che lungo fora a raccontargli tutti, parte per non defraudarli di quello che loro meritamente si conviene, et parte per dar a dividedere a questi tali quanto sia falsa la loro oppenione, et il giuditio che fanno de gli Italiani, danno saranno ricordati et celebrati, et primieramente non è niuno che non sappia di quanta eccellenza sia stato et siano»¹².

Segue un triplice elenco di eccellenti «Cantori a libro», «Cantori al liuto», «Donne a liuto et a libro», già oggetto di un approfondito com-

¹⁰ A.F. Doni, *Dialogo della musica*, libro-parte del Canto, p. 2. La stessa missiva al vescovo Trivulzio è riportata anche in A.F. Doni, *Lettere*, c. CVIII.

¹¹ J. Haar, *Notes*, pp. 204-205.

¹² P. Aaron, *Lucidario*, pp. 31r-31v.

mento da parte di Pino Marchetti, suggellato dalla plausibile conclusione che potrebbe essere stato lo stesso conte Martinengo a chiedere di annoverare tra gli esempi di eccellenza italiana le virtù musicali di alcuni dei suoi stessi congiunti, come il fratello Ludovico Martinengo o il suocero Nicolò d'Arco¹³. Si tratterebbe insomma di un inserto voluto direttamente dal mecenate del *Lucidario* anche per una sorta di glorificazione artistica della sua prosapia. Invero è troppo grande lo scarto tra le disquisizioni tecniche affrontate da Aaron nelle altre parti del trattato e questa divagazione che parrebbe concepita da un'altra mente e scritta da un'altra penna.

Anzitutto si osserva che la distinzione dei cantori «a libro» e «al liuto» sembra essere un calco di ciò che nel latino umanistico del XV secolo si definiva «cantus ad librum» (implicante la capacità di leggere una parte polifonica) e «cantus ad lyram» (cioè l'esecuzione solistica di un componimento polifonico con un accompagnamento strumentale, intendendosi per «lyra» non solo la «lira da braccio», come oggi per lo più si tende a credere, bensì, estensivamente, altri strumenti a corda, incluso il liuto). L'accento è posto in modo significativo sul momento esecutivo, che appare dunque in posizione privilegiata rispetto a quello compositivo. Si può forse intuirne la ragione: se in un elenco di cantori del primo Cinquecento potevano benissimo figurare anche vari compositori (nel *Lucidario* ricorrono Costanzo Festa, Marchetto Cara e Bartolomeo Tromboncino), d'altra parte sarebbe stato disagiata annoverare tra gli autori veri e propri aristocratici che potevano tutt'al più vantare buone qualità performative.

Viene poi il sospetto che il regista occulto degli elenchi del *Lucidario* – quasi certamente lo stesso Martinengo, ma con la stretta consulenza del suocero Nicolò d'Arco – avesse ben presente, come archetipo intellettuale, *Il cortegiano* di Baldassarre Castiglione, dove non per caso, nel capitolo XIII del secondo libro, si parla del «cantar bene a libro» (in polifonia), del «cantare alla viola» (canto a voce sola con accompagnamento strumentale, equivalente al «cantus ad lyram» e al «canto al liuto»)¹⁴, infine del «cantare alla viola per recitare» (con riferimento alla pratica verosimilmente improvvisata di intonare o declamare versi, per esempio in ottava rima, con accompagnamento strumentale), tutte tipologie esecutive all'epoca largamente diffuse e attestate anche nelle *Dodici giornate* di Silvan Cattaneo¹⁵. Inoltre, due dei musicisti citati nel *Lucidario* – Marchetto Cara e Iacopo da San Secondo – erano stati elogiati anche nel *Cortegiano*¹⁶.

¹³ P. Marchetti, «*Alli spiriti armonici, et gentili*», p. 334.

¹⁴ All'epoca, nelle corti dell'Italia settentrionale, i termini «liuto» e «viola» (nel senso di «viola da mano a pizzico») potevano essere interscambiabili; cfr. Stefano Lorenzetti, «*Viola da Mano*» e «*Viola d'Arco*»: testimonianze terminologiche nel «*Cortegiano*» (1528) di Baldassar Castiglione, «*Liuteria, Musica e Cultura*», IV (1996), pp. 2-23.

¹⁵ Cfr. il saggio di Bonnie Blackburn nel presente volume e i rimandi bibliografici ivi citati alla nota 35.

¹⁶ Nel capitolo XXXVII del primo libro (Marchetto Cara) e nel XV del secondo («Iacomo

Un possibile *trait d'union* fra Castiglione e l'*entourage* di Fortunato è rappresentato dal letterato mantovano Ludovico Strozzi, secondo nella lista dei cantori a libro di Aaron, figlio di una sorella dell'autore del *Cortegiano* e amico del poeta Lelio Capilupi. Del resto, l'ambiente culturale e artistico di Mantova era ben noto al conte Nicolò d'Arco, marito di Giulia Gonzaga da Novellara.

Di tutt'altra natura l'elenco dei musicisti riportati nel *Dialogo della musica*. In questo caso si tratta di veri e propri compositori al cui interno lo stesso Doni, non del tutto digiuno dell'arte dei suoni¹⁷, ebbe la compiacenza e la vanità d'inserirsi. Dunque prevale nettamente la musica scritta polifonica, «a libro», ma non è neppure esclusa quella non scritta o improvvisata che fa capolino al termine della pubblicazione. I criteri di selezione applicati dal Doni sembrano dipendere anzitutto dai suoi rapporti personali con singoli musicisti (ciò vale soprattutto per il gruppo piacentino), ma altri compositori appaiono presumibilmente in ragione della loro considerevole fama, né si può escludere che altri ancora – o pure alcuni dei gruppi precedenti – fossero della partita sostanzialmente perché l'autore del *Dialogo* aveva l'intento di ingraziarsi i rispettivi protettori. Ed è proprio a questo titolo che il *milieu* di Fortunato Martinengo e di Nicolò d'Arco potrebbe tornare ad aver svolto un ruolo importante, seppur indiretto, nell'orientare certe scelte di Doni.

Bonnie Blackburn ha recentemente ipotizzato che proprio il collegamento bresciano di almeno tre compositori – il celebre Cipriano de Rore accanto ai meno noti Nolet e Palazzo – avrebbe motivato la loro inclusione nel *Dialogo*¹⁸. Nolet, un oscuro compositore, probabilmente proveniente dai Paesi Bassi, nel 1540 scrisse il madrigale a cinque voci *Non resse al colpo il core*¹⁹ su un testo poetico che quattordici anni più tardi, nel 1554 (nelle *Rime di diversi eccellenti autori bresciani* a cura di Girolamo Ruscelli) verrà attribuito a Fortunato Martinengo, nel frattempo scomparso da un paio d'anni²⁰. Sembra invece che Paolo Jacopo Palazzo,

Sansecondo»); cfr. Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, in *Opere di Baldassare Castiglione*, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, a cura di Carlo Cordié, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 64 e 144.

¹⁷ Doni, nella lettera di presentazione al duca di Firenze Cosimo I de' Medici (Piacenza, 27 marzo 1544), si qualificò anzitutto come «musicò», e poi come «scrittore» e «poeta» (A.F. Doni, *Lettere*, c. XXIVr). Ma in una successiva lettera a Paolo Ugone ridefinì con maggior sincerità la gerarchia delle proprie inclinazioni: «Hora la musica V. S. dee sapere che la mi diletta per capriccio, et mi piace saper fare quando e' bisogna qualche cosetta; ma che io sia innamorato di note, d'archetti e di tasti, Signor no. Son più inclinato alle lettere» (*ibi*, c. CVv).

¹⁸ B. Blackburn, *Cipriano*, pp. 34-43.

¹⁹ Per le fonti del pezzo, apparso in varie edizioni collettive (tra cui RISM 1540¹⁸), cfr. B. Blackburn, *Cipriano*, p. 40. Un'edizione moderna del madrigale di Nolet si trova *ibi*, pp. 70-74.

²⁰ La morte di Fortunato Martinengo, avvenuta a Vienna, risale all'11 giugno 1552. Ringrazio la prof.ssa F. Charlotte Vallino per avermi comunicato la data precisa, indicata nei documenti dell'Archivio Storico Privato Martinengo Cesaresco.

presente nel *Dialogo* come autore del madrigale *Maledetto sia Amor*²¹, sia stato attivo a Piacenza per almeno una decina d'anni. Secondo Bonnie Blackburn quest'ultimo compositore sarebbe identificabile nel Palazzo da Fano che nei primi anni '40 citò più volte Cipriano de Rore, all'epoca attivo a Brescia, nella propria corrispondenza con l'esule fiorentino Ruberto Strozzi²². Inoltre, il medesimo personaggio, indicato come «Paulus Cantor de Palatio» sarebbe stato accusato di «eresia luterana» nel 1553²³; d'altronde, anche il suo collega e sodale Girolamo Parabosco sarebbe entrato nelle mire dell'Inquisizione²⁴, a conferma della possibile vicinanza (se non appartenenza) di non pochi di questi musicisti – oltre, ben inteso, allo stesso Fortunato Martinengo – a circoli filoriformati²⁵. Aggiungiamo che un ramo della famiglia Palazzi, oltre che a Fano, risiedeva a Brescia e si distinse come una dinastia di cronisti attivi nei secoli XV e XVI: per l'esattezza si trattava di un antico casato feudale originario di Brescia che nel primo Quattrocento sostenne Pandolfo III Malatesta in funzione anti-viscontea ottenendo in compenso vaste possessioni nelle terre malatestiane di Cesena e Fano (si spiegherebbe così il Palazzo da Fano)²⁶. Riassumendo, il Paolo Jacopo Palazzo citato da Doni sembra un discendente della famiglia bresciana, pare essere stato in contatto con Cipriano de Rore, e infine invischiato in pericolosi contatti con ambienti eterodossi italiani. Infine, se Nolet ricevette direttamente da Fortunato Martinengo il testo del madrigale da porre in musica, anche il cantore Palazzo, amico di Cipriano, potrebbe avere condiviso lo stesso retroterra.

Vorremmo ora aggiungere nuove considerazioni sulla presenza di Cipriano de Rore nel *Dialogo* di Doni. Il famoso musicista oltremontano appare nella raccolta con un sofisticato mottetto latino a sei voci, *Quis tuos praesul*, in lode del principe-vescovo di Trento, Cristoforo Madruzzo, nominato cardinale *in pectore* nel 1542 e pubblicamente all'inizio del 1545²⁷. Nel *tenor* del componimento, che presenta un'intonazione musicale “cavata” dalle sillabe del testo, si legge: «Felix o vivas princeps

²¹ Edizione moderna, *ibi*, pp. 67-69.

²² *Ibi*, pp. 34-40.

²³ *Ibi*, p. 38

²⁴ Il nome di Parabosco figura nell'appendice di libri di musica dell'Indice di Parma (1580): cfr. Manuel Bartolini, *Parabosco, Girolamo*, in *Dizionario storico dell'inquisizione*, a cura di Adriano Prosperi, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 1168-1169: «Nella vita e nelle opere di Parabosco non emergono segnali di eterodossia. Nondimeno, alcune frequentazioni – per esempio quella di Pier Paolo Vergerio – e l'inserimento nella realtà editoriale veneziana, rendono arduo considerarlo estraneo alla circolazione delle idee riformate».

²⁵ Un altro compositore in contatto con Doni, il fiammingo Jacques Buus, era di probabili inclinazioni calviniste e nel 1543 aveva dedicato alla protestante Renata di Francia, consorte del duca di Ferrara Ercole II d'Este, il *Primo libro di canzoni francese* a sei voci.

²⁶ Enrico Valseriati, *Tra Venezia e l'Impero: dissenso e conflitto politico a Brescia nell'età di Carlo V*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 50.

²⁷ Il testo latino è trascritto in B. Blackburn, *Cipriano*, p. 62.

presulque Tridenti». In proposito Bonnie Blackburn ha scritto: «There seems to be no Brescian connection with Madruzzo, presuming de Rore set the poem while in Brescia; however the text is reminiscent of a poem by Nicolò d'Arco in honour of Madruzzo»²⁸. Concordiamo: Nicolò d'Arco, dalla fine del 1545 suocero del conte Fortunato²⁹, ebbe molto probabilmente un ruolo-chiave nel commissionare il mottetto all'epoca del soggiorno di Cipriano nella città lombarda. Ma il cardinal Madruzzo risulta legato a Brescia anche per altre ragioni: come ha evidenziato un recente studio di Enrico Valseriati, il presule tridentino aveva instaurato all'epoca una fitta rete di relazioni con personaggi bresciani e gardesani³⁰. Fra l'altro, uomo di fiducia del Madruzzo era il patrizio bresciano Nicolò Secco d'Aragona, suo segretario dal 1541 e successivamente capitano di giustizia a Milano, dunque in contatto con l'imperatore Carlo V³¹. Pur non esponendosi in prima persona, è possibile che uomini come il Madruzzo o il Secco abbiano agito da registi occulti della fallita congiura di Cornelio Bonini (luglio 1547) che mirava a strappare il territorio bresciano dalla Repubblica di Venezia per farlo entrare nel dominio dell'Impero (una congiura di successo sarà invece quella ordita a Piacenza da Ferrante Gonzaga e Giovanni Anguissola nel settembre 1547, che porterà all'assassinio di Pier Luigi Farnese)³².

In campo strettamente musicale, non è certo privo di significato che il cardinal Madruzzo sia stato il principale mecenate del compositore bresciano Giovanni Contino, musico di riferimento per l'Accademia degli Occulti che costituì un ideale proseguimento dei programmi culturali di Fortunato Martinengo; non per caso Barbara Calini, madrina degli Occulti, era figlia di una sorella di Fortunato, Laura, coniugata con il cavalier Vincenzo Calini³³. Madruzzo, negli anni '70 del Cinquecento, sarà anche il primo protettore del sommo Luca Marenzio, a sua volta discepolo del Contino e in stretto contatto anche con la corte dei Gonzaga, a dimostrazione del fatto che gli scambi artistici fra Mantova, Brescia e Trento furono frequenti e tutt'altro che occasionali.

Finora abbiamo visto che sia il *Dialogo* del Doni, sia il *Lucidario* di Aaron rivelano non trascurabili tracce di possibili interventi – a livello

²⁸ *Ibi*, pp. 62-63.

²⁹ Sul matrimonio di Fortunato Martinengo con Livia d'Arco, figlia di Nicolò, e anche sui preesistenti rapporti tra le due famiglie si vedano i documenti riportati in Augusto Goletti - Francesco Negri Arnoldi - F. Charlotte Vallino, *Fortunato Martinengo: informazioni tratte dall'Archivio storico della famiglia* in questo volume.

³⁰ E. Valseriati, *Tra Venezia e l'Impero*, p. 83.

³¹ *Ibi*, pp. 89-90.

³² *Ibi*, p. 91.

³³ Marco Bizzarini, *La vera identità di Barbara Calini e i madrigali a cinque voci di Giovanni Contino*, «Philomusica on-line», xv/1 (2016), pp. 575-598, in particolare pp. 586-587. Nell'Archivio Storico Privato Martinengo Cesaresco, come da gentile comunicazione della prof.ssa F. Charlotte Vallino, esistono molti documenti che attestano la parentela con Barbara Calini.

di scelte dei musicisti e anche di testi da intonare – da parte di Fortunato Martinengo, di Nicolò d'Arco e della rispettiva cerchia, non limitata alla sola area bresciana, ma con significative estensioni mantovane e tridentine. Ciò nonostante, non si può certo dire che Aaron e Doni condividesero le stesse idee musicali. Mentre Aaron sembrava schierarsi sul fronte della tradizione, tanto che la stessa lista dei cantori eccellenti, per quanto orientata dai committenti, è rivolta al passato, Doni era senza dubbio un progressista, convinto che nell'arte della musica i compositori delle nuove generazioni fossero superiori rispetto ai predecessori³⁴. Se Aaron parlava con un certo distacco della recente innovazione di «un certo modo di comporre [...] a note nere»³⁵, al contrario Doni, pur facendosi beffe di siffatti componimenti chiamandoli «canti turchi», di fatto li accoglieva nella propria selezione, da un lato pubblicando il madrigale *Maledetto sia l'Amor* di Palazzo, dall'altro, a livello implicito, dimostrando di stimare due campioni di quel genere madrigalesco quali Cipriano de Rore e Vincenzo Ruffo su cui torneremo fra breve.

Su quale dei due fronti collocare le predilezioni musicali di Fortunato Martinengo? E si può forse parlare di un'evoluzione del suo gusto?

Per rispondere a quest'ultima domanda dovremmo conoscere quali musiche amasse il conte nella prima giovinezza e poi nella maturità. Nato il 9 luglio 1512, Fortunato Martinengo, malgrado la sua breve vita già conclusa a quarant'anni, ebbe comunque modo di assistere a un periodo di rapidi cambiamenti nella storia della musica italiana. Dopo i fasti del «canto al liuto», di cui il repertorio frottolistico rappresentava una delle testimonianze più rilevanti, con la voce solista posta in primo piano sullo sfondo strumentale secondo i modelli dell'antichità classica cari agli umanisti, ecco che s'impose la diffusione del madrigale moderno, ideale punto d'incontro fra il linguaggio polifonico dei maestri franco-fiamminghi e lo stile «arioso» – dunque attento alla piacevolezza dell'ascolto – dei compositori della Penisola. A sua volta il madrigale, coltivato con risultati eccelsi anche da autori oltralpini, era soggetto a continue trasformazioni, passando dalle dolcezze di Arcadelt alle conturbanti novità espressive di Cipriano.

Pino Marchetti, pur con tutte le cautele del caso, ha recentemente avanzato l'ipotesi che il celebre *Ritratto di gentiluomo con flauto* di Gi-

³⁴ L'amore per il nuovo e la noia per il vecchio traspaiono in vari luoghi del *Dialogo*: «Questo [madrigale di Arcadelt] è troppo vecchio» (libro-parte del Canto, p. 9v); «[Oggi] la musica è al colmo. Iosquino [Josquin Desprez, morto nel 1521], sel risuscitasse, si farebbe le croci perché troverebbe de' Musici che intendono le parole, la musica per ragione [dal punto di vista teorico], per pratica, et fanno dolcissimi concetti, mirabil fughe, ottime inventioni et divinissimo aere; et son ultimamente perfetti in tutto» (*ibi*, p. 15r); «[...] anche Ysach [Heinrich Isaac, eccellente compositore delle precedenti generazioni] faceva que' suoi canti et era maestro; hora sarebbe scolare a gran pena» (*ibi*, p. 16v). I predetti passi sono commentati in A. Einstein, *The 'Dialogo della musica'*, pp. 250-251.

³⁵ P. Aaron, *Lucidario*, Libro III, capitolo XV, p. 30.

rolamo Savoldo, oggi conservato nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, possa riferirsi a un Fortunato Martinengo sedicenne. Secondo lo studioso, confrontando la tela del Savoldo con quella del Moretto alla National Gallery di Londra, in cui il personaggio effigiato è stato ormai con certezza identificato nel nostro gentiluomo³⁶, «il taglio delle labbra, il colore chiaro degli occhi, le proporzioni del naso e dell'orecchio», elementi a cui si può aggiungere il teatrale copricapo, risulterebbero simili in entrambe le opere pittoriche³⁷. Ma al di là della supposta somiglianza dei due soggetti, è proprio la documentata passione per la musica del conte Martinengo ad avvicinare idealmente il flautista ritratto dal Savoldo all'uomo contemplativo del Moretto. In quest'ottica, il quadro raffigurante il flautista potrebbe risalire agli anni 1527-28, epoca in cui il giovinetto Fortunato aveva perso improvvisamente il padre Cesare³⁸: «Il foglio di musica quasi sospeso sulla parete – conclude Marchetti – e la mestizia del sonatore potrebbero riferirsi a quella situazione»³⁹.

Alcuni anni fa il frammento musicale riprodotto con precisione dal Savoldo è stato prodigiosamente riconosciuto dal musicologo Colin Slim come la parte di Tenore del dialogo a quattro voci *O morte. Olà* di Francesco Patavino Santacroce⁴⁰. Si tratta di per sé di un componimento molto interessante che aveva già attirato l'attenzione, in epoche diverse, di Fausto Torrefranca e di Francesco Luisi⁴¹. Pur risalendo con ogni probabilità agli anni '20 del Cinquecento (ne sopravvive una versione a stampa ne *Il Secondo libro della Croce*, Dorico, Roma 1531 – ristampa di un'edizione perduta, databile attorno al 1524 – e un'altra redazione

³⁶ Per le prove documentarie si rinvia al citato saggio di A. Goletti - F. Negri Arnoldi - F.Ch. Vallino incluso in questo volume.

³⁷ Marco Bizzarini, *Nel flautista di Savoldo i tratti di Fortunato Martinengo. L'ipotesi del prof. Pino Marchetti*, «Giornale di Brescia», 18 ottobre 2016, p. 39.

³⁸ La scomparsa di Cesare Martinengo, padre di Fortunato, avvenne il 13 ottobre 1527; cfr. A. Goletti - F. Negri Arnoldi - F.Ch. Vallino, *Fortunato Martinengo*.

³⁹ Intervista a Pino Marchetti in M. Bizzarini, *Nel flautista di Savoldo*, p. 39. Va osservato che la datazione del dipinto del Savoldo al 1539, suggerita per la prima volta in C.E. Gilbert sulla base di un presunto anno riportato nel quasi illeggibile libro musicale alla sinistra del dipinto (*Lo stile nelle firme del Savoldo*, in *Giovanni Girolamo Savoldo pittore bresciano*, a cura di Gaetano Panazza, Edizioni del Moretto, Brescia 1985 pp. 21-28, in particolare p. 25), benché generalmente non oppugnata dagli specialisti, è tutt'altro che sicura, avendo in precedenza gli studiosi proposto, in base a comparazioni stilistiche, l'anno 1527. Sulla datazione della composizione musicale cfr. *infra*.

⁴⁰ H. Colin Slim, *Giovanni Girolamo Savoldo's Portrait of a Man with a Recorder*, «Early Music», XIII (1985), pp. 398-406.

⁴¹ Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1939, pp. 166-167 (trascrizione e ricostruzione metrica del testo poetico), pp. 510-513 (trascrizione del componimento musicale); Francesco Luisi, *Apografo miscellaneo marciano*, Fondazione Levi, Venezia 1979, pp. 15 e ss. (edizione musicale). Sulla datazione delle fonti, cfr. anche H.C. Slim, *Giovanni Girolamo Savoldo's Portrait*, pp. 401-402. Slim, in base all'osservazione di alcune varianti, ritiene che nessuna delle due fonti musicali giunte fino a noi costituisca l'antigrafo di Savoldo.

manoscritta nel codice della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia Mss. Ital. Cl. IV 1795, anch'essa risalente al 1524 circa)⁴², mostra non solo tratti protomadrigaleschi, dunque progressivi, ma anche, mediante la struttura dialogica a coppie di voci, embrionali tecniche policorali⁴³: non per caso, il Santacroce è oggi considerato un pioniere in questo ambito, avendo anticipato i cori spezzati di Adrian Willaert assieme al concittadino Gasparo Alberti, maestro di cappella in Santa Maria Maggiore a Bergamo proprio all'epoca in cui Pietro Aaron si trasferì in un monastero della città orobica. L'origine padovana del Santacroce, la sua nomina a maestro di cappella del duomo di Treviso (città dove per un certo periodo fu attivo anche Savoldo), l'origine bresciana dello stampatore Dorico attivo a Roma, rappresentano elementi che potrebbero fruttuosamente essere messi in relazione anche con la biografia di Fortunato Martinengo.

Quanto all'argomento del testo poetico – un sonetto di autore anonimo, senz'altro ispirato ai dialoghi con la morte di Serafino Aquilano – si può facilmente scorgere una corrispondenza tra l'aspetto malinconico del *Flautista* e l'esclamazione greca IOY ΛΙΑΝ ΠΙΟΘΩ («ahimé, troppo desidero») riprodotta sul cappello del ritratto del Moretto. Vale in ogni caso la pena di trascrivere, in base alle superstiti fonti musicali, almeno la prima quartina del sonetto in forma di dialogo:

«[POETA] O morte. [MORTE] Olà! [POETA] Perché mi fuggi? [MORTE] Hay, tristo, nol sai? [POETA] Nol so [MORTE] Il t[u]o cor mi dà terrore.
[POETA] Perché? [MORTE] Perché gli scripse un nome Amore,
ché dove è lui d'alcun non fo ma' aquisto».

La somiglianza con alcuni strambotti dell'Aquilano, nella scelta delle parole e perfino delle rime, è stringente:

«Io seguio Morte, et lei mi fugge, ahi lasso!
Non so, se 'l volto mio gli dà terrore;
Più presto la spaventa et toglie il passo
El nome tuo, che al cor mi scrisse Amore [...]»⁴⁴.

Pure l'incipit ricompare alla lettera nel seguente strambotto in dialogo:

«O Morte! – Olà. – Soccorri! – Ecco che arrivo.
A che pur chiami? – Ardo – Chi t'arde? – Amore. [...]»⁴⁵.

⁴² Cfr. F. Luisi, *Apografo, passim*.

⁴³ Fra l'altro, la struttura del componimento a "coppie" polifoniche renderebbe poco praticabile un'esecuzione a voce sola con accompagnamento strumentale («canto a liuto»), a differenza della maggior parte del repertorio frottolistico coevo.

⁴⁴ Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 2002, p. 118 (strambotto 87).

⁴⁵ *Ibi*, p. 119 (strambotto 88).

Ma ai fini della nostra indagine andrà messa in evidenza la sorprendente assonanza tematica fra il testo adespota della composizione di Francesco Patavino con il primo dei sonetti attribuiti allo stesso Fortunato Martinengo nelle *Rime di diversi eccellenti autori bresciani*:

«Quando de la mia dolce empia guerriera
chiamo l'altero nome che nel core
sì saldamente mi *descriosse Amore*,
ond'altri nol può trar che *Morte* fera [...]»⁴⁶.

Anche se non si ritenesse convincente l'identificazione del flautista con il giovane conte Fortunato, non bisognerebbe sottovalutare un possibile influsso della lirica di Serafino Aquilano sui versi del Martinengo, per quanto a loro volta memori di un verso petrarchesco (*RVF* 5,2: «e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore») ove tuttavia – ed è significativo – non si profila l'ombra della morte. D'altra parte, non dobbiamo neppure dimenticare che il quadro del Savoldo evita di riportare il testo del componimento di Patavino proprio per evocare un'esecuzione soltanto strumentale, con la presenza del flauto a becco in primo piano. È difficile immaginare che all'epoca un musicista di professione volesse (e potesse) farsi ritrarre in veste di flautista, mentre è assai più verosimile che un giovane aristocratico descritto come esperto di esecuzioni «fidibus et tibiis»⁴⁷ (cioè con strumenti a corda e a fiato) avesse optato proprio per quella rappresentazione di sé, incurante della tradizionale gerarchia che poneva gli aerofoni in posizione nettamente subordinata rispetto ai cordofoni.

Se invece dovessimo proporre un'ideale colonna sonora per il posteriore dipinto del Moretto sceglieremmo senza indugio il già citato madrigale a cinque voci di Nolet *Non resse al colpo il core* su versi dello stesso Fortunato. Non solo l'opera pittorica e il brano musicale risalgono alla medesima epoca (inizio anni '40 del Cinquecento), ma tra dipinto, testo e musica si possono cogliere reciproche analogie espressive all'insegna di quell'«humore maninconico» che pure Anton Francesco Doni riconosceva al Martinengo⁴⁸, anche se in verità questo umore potrebbe appartenere più alla dimensione della voluta rappresentazione di sé all'insegna del dubbio, che non al reale carattere di un uomo animato da forte vitalità, interesse per le arti e passione per gli abiti più raffinati e costosi. Un'analisi

⁴⁶ I corsivi sono miei; l'intero sonetto è riportato nel contributo di Valeria Di Iasio, in questo volume.

⁴⁷ Fortunato Martinengo, secondo la testimonianza del figlio Giorgio, «musica fidibus et tibiis oblectabatur»; cfr. Giorgio Martinengo, *Oratio Georgii Martinengi in adventu illust. et r. Hieronymi, abb. Leni, et co. Martinengi*, Vincenzo Conti, Cremona 1562, c. 18, citato in Baldassare Camillo Zamboni, *La libreria di S. E. il N. U. Signor Leopardo Martinengo*, Pietro Vescovi, Brescia 1778, p. 72.

⁴⁸ Cfr. il saggio di Sonia Maffei, con citazione dalla *Zucca* del Doni, in questo volume.

del componimento musicale è già stata proposta da Bonnie Blackburn⁴⁹; ci limiteremo qui a osservare la modernità del medium sonoro a cinque voci, che diventerà predominante nei madrigali della seconda metà del XVI secolo. Come il pezzo del Patavino Santacroce, pur riconducibile al genere arcaico di una villotta (comunque decisamente atipica) includeva stilemi progressivi, così *Non resse al colpo il core* rivela un gusto aggiornato per la sua epoca. Inoltre, la fiducia concessa dal Martinengo a un musicista come Nolet, di chiara provenienza oltremontana, sembra ancora una volta allinearli su una posizione di apertura musicale internazionale condivisa dal *Dialogo* del Doni, senza per questo rinnegare l'orgoglio di appartenenza alla cultura italiana, evidente negli elenchi di cantori dell'Aaron e, del resto, non del tutto assente neppure negli scritti dell'autore de *I marmi*.

Un altro compositore italiano, presente nel *Dialogo della musica*, che potrebbe essere stato in contatto con il conte Fortunato è il veronese Vincenzo Ruffo. Ci sia consentito avanzare in breve una nuova ipotesi. Sappiamo che Ruffo in epoca ben più tarda, nel 1564, dedicherà a Marc'Antonio Martinengo di Villachiarà i *Capricci in musica a tre voci*. Ma già nel 1553, a un solo anno dalla scomparsa di Fortunato, troviamo nel suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci* un componimento che richiama la nostra attenzione: *O fortunato e avventuroso lago*. Ci sono buone probabilità che il testo poetico, adespota, alluda a una gita sul lago di Garda. Questa raccolta di Ruffo è dedicata al conte veronese Giovambattista della Torre, ma tra i poeti prescelti, tanto per rimarcare la vicinanza ad ambienti bresciani, figura anche Veronica Gambara⁵⁰. Osserveremo che Giovambattista della Torre era amico del celebre medico ed erudito Girolamo Fracastoro, a sua volta incluso tra gli interlocutori de *La barca di Padova* di Silvan Cattaneo, intimo del conte Fortunato nonché sedicente autore delle *Dodici giornate* ambientate sul Benaco⁵¹. Se nel madrigale di Ruffo questo lago veniva definito «fortunato», forse si intendeva rendere omaggio al nostro gentiluomo.

Su altre importanti questioni, per non perderci in un pelago di congetture, necessiteremmo di una documentazione molto più ricca e dettagliata. Vista l'attenzione al tema dell'eccellenza delle donne riscontrabile nella cerchia di Fortunato, si può credere che la pratica del canto femminile, come d'altronde confermano le liste di Aaron, fosse altamente apprezzata. Non sappiamo invece se il conte bresciano, dal punto di vista

⁴⁹ B. Blackburn, *Cipriano*, p. 42.

⁵⁰ *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, a cura di Emil Vogel - Alfred Einstein - François Lesure - Claudio Sartori, II, Staderini-Minkoff, Pomezia 1977, scheda 2482.

⁵¹ Bonnie Blackburn, nel saggio compreso nel presente volume, argomenta che il Cattaneo nelle *Dodici giornate* potrebbe aver agito come semplice prestanome per un'opera forse concepita e scritta dallo stesso Fortunato Martinengo.

delle gerarchie dei generi musicali, privilegiasse il «canto al liuto» (erede di una tradizione tipicamente umanistica, in quanto derivato dal canto a voce sola degli antichi) rispetto al «canto a libro» (discendente dalla tradizione polifonica franco-fiamminga, poi perfettamente assimilata anche dai musicisti italiani). Tra i teorici della musica del secondo Cinquecento non solo Vincenzo Galilei, com'è risaputo, darà la precedenza al primo genere, ma così farà lo stesso Gioseffo Zarlino⁵², nonostante la visione storiografica tradizionale tenda a collocarlo univocamente sull'opposto versante dei cultori della polifonia. Vorremmo pure saperne di più riguardo all'interesse di Fortunato per la musica strumentale, ma su questo punto, per ora, dovremo accontentarci della già ricordata testimonianza del figlio Giorgio. Si può prudentemente supporre che all'interno di gruppi di strumenti a corda e a fiato egli fosse solito eseguire anche pagine del repertorio vocale coevo.

In conclusione, bisogna prendere coscienza del fatto che il titolo del presente contributo, per quanto suggestivo, rappresenta comunque un azzardo: anzitutto, sono in certi casi piuttosto labili gli indizi che ci conducono ai componimenti presumibilmente amati dal conte; in secondo luogo non è automatico che tra i suddetti pezzi riordinati cronologicamente si possa riconoscere un vero e proprio percorso evolutivo. Tuttavia la rete di connessioni che si è cercato di mettere qui in evidenza può affidare ai futuri studiosi qualche spunto non del tutto banale o scontato, in attesa di nuovi approfondimenti.

⁵² Vincenzo Galilei sosteneva che la musica polifonica praticata dai compositori del suo tempo, ostacolando la comprensione delle parole, fosse di scarsa efficacia nella commozione dell'animo: «La continova delicatezza degli accordi, mescolata con quel poco di aspro e amaro delle varie dissonanze, oltre a mille altre soverchie maniere d'artificio, che con tanta industria sono andati cercando i contrapuntisti de' nostri tempi per allettare le orecchie [...] sono [...] di sommo impedimento a commuovere l'animo ad affezione alcuna, il quale, occupato e quasi legato principalmente con questi lacci di così fatto piacere, non gli danno tempo di intendere nonché di considerare le mal profferite parole»; cfr. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Marescotti, Firenze 1581, p. 87. Zarlino, pur difendendo la perfezione della musica moderna, scriveva: «E che sia vero che la musica più diletta universalmente quando è semplice che quando è recitata con tanto arteficio e cantata con molte parti, si può comprender da questo, che con maggior dilettaazione si ode cantare un solo al suono dell'organo, della lira, del leuto o d'un altro simile istrumento [«canto al liuto»], che non si ode molti [canto polifonico o «a libro»]», cfr. Gioseffo Zarlino, *L'istituzioni armoniche*, a cura di Silvia Urbani, Diastema, Treviso 2011, p. 171 (parte II, capitolo IX).

Sommario

SERGIO ONGER, <i>Presentazione</i>	5
MARCO BIZZARINI - ELISABETTA SELMI, <i>Premessa</i>	7
AUGUSTO GOLETTI - FRANCESCO NEGRI ARNOLDI - F. CHARLOTTE VALLINO, <i>Fortunato Martinengo. Informazioni tratte dall'Archivio Storico della famiglia</i>	17
ALFREDO VIGGIANO - ENRICO VALSERIATI, <i>Venezia in Lombardia. Rapporti di potere e ideologie di parte (secc. XV-XVI)</i>	51
1. Fra Venezia e Brescia. Mediazioni e conflitti (1426-1520), 51 -	
2. Il rapporto tra Venezia e la nobiltà lombarda dall'espansione in Terraferma alle Guerre d'Italia, 64	
MARCO FAINI, <i>Fortunato Martinengo e Ortensio Lando. Dubbi e dubbiosi alla metà del Cinquecento</i>	75
1. Due (probabili) Accademici Dubbiosi: Francesco Maccasciola e Daniele Barbaro, 77 - 2. Fortunato Martinengo attraverso Ortensio Lando, 84 - 3. Un approdo radicale? Il triennio 1550-1552, 89	
PINO MARCHETTI, <i>Philosophia picta. Motivi stoici, passione per le arti e impegno civile in Fortunato Martinengo</i>	99
1. Solo e lordo come un furfante, 100 - 2. Medicina del corpo: il consulto del Vittori, 106 - 3. Fortunato nella stampa?, 108 - 4. «Loro considerano alle virtù, et non al habito...», 109 - 5. La <i>Tavola di Cebete</i> nella cerchia di Fortunato, 112 - 6. <i>Philosophia picta</i> : due ipotesi, 115 - 7. A mo' di conclusione, 120	
VALERIA DI IASIO, <i>Le Rime di diversi eccellenti autori bresciani di Girolamo Ruscelli. Le ragioni (varie) di un'antologia</i>	123
Appendice, 143	
MARCO BIZZARINI, <i>L'evoluzione del gusto musicale di un gentiluomo dubbioso</i>	151
AGNESE PUDLIS, <i>Le virtù degli "spiriti gentili" secondo Baldassarre Castiglione e le arti figurative nel Cinquecento</i>	165
BONNIE J. BLACKBURN, <i>Fortunato Martinengo and his Musical Tour around Lake Garda. The Place of Music and Poetry in Silvan</i>	

<i>Cattaneo's Dodici giornate</i>	179
Appendix, 204	
FRANCESCO LUCIOLI, « <i>Darsi non meno a ogni essercitio di cavalleria, che delle lettere</i> ». <i>La giostra bresciana del 20 maggio 1548</i> ..	211
SONIA MAFFEI, <i>Fortunato Martinengo e l'impresa della Fortuna di Anton Francesco Doni</i>	227
EVELIEN CHAYES, <i>Réforme, messianisme et divination dans les marges vénitiennes. Empreintes et emprunts orientaux dans la production littéraire de Brescia, XVI^e-XVII^e siècle</i>	243
1. Une continuité: Dubbiosi - Occulti - Palesi - Occulti - Francesco Leopardò Martinengo, 248 - 2. Les soins de l'âme au-delà de Platon, 250 - 3. Remonter aux noms, 253 - 4. <i>Circa li libri hebrei</i> entre Brescia et le Levant, 255 - 5. Lumière parmi les nations: Moïse, David, Diogène Laërce, 257 - 6. Corps d'ombre et de lumière: Hercule et Apollon, 262 - 7. Kabbale et divination dans les collections de Brescia, 268	
ELISABETTA SELMI, <i>Tendenze erasmiane e calviniste tra i Martinengo nel Cinquecento</i>	273
1. Girolamo Martinengo, 279 - 2. Un carteggio inedito di Ulisse Martinengo, 286	
ESTER PIETROBON, <i>Tra visione e teologia: il Trionfo della Fede e dei Santi Martiri di Lucillo Martinengo</i>	295
Appendice, 313	
<i>Indice dei nomi</i>	323

Annali di storia bresciana

1. *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger
2. *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari
3. *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di M. Piotti
4. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza e E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala
5. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T. Rosa Barezzani e M. Sala
6. *Fortunato Martinengo. Un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarini e E. Selmi
7. *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di C. Cappelletti e R. Antonioli [in preparazione]