

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)

Le virtù degli “spiriti gentili” secondo Baldassarre Castiglione e le arti figurative nel Cinquecento

Il teorico della musica Pietro Aaron, nel trattato *Lucidario in musica* dedicato al conte Fortunato Martinengo, include una lettera introduttiva rivolta «alli spiriti armonici et gentili»¹. Per quanto le sottili argomentazioni rinascimentali sull’armonia possano sembrare troppo astratte rispetto alle coeve teorie della pittura, la suddetta espressione sembra molto adatta a uno studio dedicato a Baldassarre Castiglione e al suo *speculum* delle personalità modello.

Senza dubbio *Il libro del cortegiano* di Castiglione si può annoverare tra i più importanti e fortunati testi del suo tempo: nel solo Cinquecento ebbe traduzioni in tedesco, spagnolo, polacco e francese che ne favorirono la diffusione in gran parte dell’Europa². Ancora a diversi anni di distanza dalla prima stampa del 1528 quest’opera poteva contare su numerosi e appassionati lettori e divulgatori, anche tra monarchi come Francesco I di Francia e Sigismondo Augusto – sovrano di due Paesi uniti, in quanto eletto re polacco della dinastia Jagellonica e duca ereditario di Lituania – anche se avrebbe certamente avuto una risonanza ancora più ampia nel secolo successivo.

Se da un lato Castiglione nei suoi scritti mostrò un vivo interesse per le arti figurative, annoverando anche la pittura tra gli impegni adatti all’uomo di corte, dall’altro rimane sempre aperta la questione di quanto il suo pensiero abbia influenzato (o meno) alcuni dei principali artisti dell’epoca. Bisognerebbe esaminare – compito che trascende le limitate possibilità della presente relazione – sia l’influsso diretto, cioè intenzionalmente provocato da Castiglione durante la sua vita, sia quello indiretto, avvenuto in seguito alla lettura del suo testo e riferibile tanto ai pittori quanto ai committenti.

Senza alcun dubbio il rapporto d’amicizia tra Baldassarre Castiglione e Raffaello Sanzio è ben noto: esso si concretizzò, fra l’altro, nella loro

¹ Pietro Aaron, *Lucidario in musica*, Girolamo Scotto, Venezia 1545, senza indicazione di pagina.

² La prima traduzione in castigliano del *Cortegiano*, a cura di Juan Boscán, risale al 1534, quella francese di Jacques Colin è del 1537, quella inglese di Thomas Hoby è del 1561, mentre la libera versione polacca di Łukasz Górnicki esce nel 1566. La prima traduzione in polacco completa e fedele è stata invece realizzata nel 2013 dall’autrice del presente articolo e rimane in attesa di stampa.

corrispondenza e in un celebre ritratto effigiante lo scrittore³. Del grande pittore urbinato si parla in diversi passi del *Cortegiano*, sempre nei termini della più alta ammirazione. Nella dedicatoria, con una significativa esibizione di modestia a fronte dell'esaltazione dei più celebrati artisti, il libro stesso viene paragonato a «un ritratto di pittura della corte d'Urbino non di mano di Raffaello o Michel Angelo ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali senza adornar la verità de' vaghi colori o far parere per arte di prospettiva quello che non è»⁴. La profonda autoconsapevolezza dello scrittore, che rende chiare le proprie scelte a livello della struttura del testo e di poetica, è straordinaria anche alla luce della teoria della letteratura: non solamente egli adotta certe soluzioni, ma si rende pienamente conto degli effetti di tali operazioni stilistiche⁵.

Nel capitolo XXXVII del primo libro, accanto a illustri esempi di musicisti, poeti e oratori, l'autore, anche se le sue notazioni possono oggi apparire non molto originali e tipiche dell'epoca, scrive che «nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vinciò, il Mantegna, Raffaello, Michel Angelo, Giorgio da Castel Franco: nientedimeno tutti son tra sé nel far dissimili; di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stilo essere perfettissimo»⁶. Più avanti, nei capitoli L e LI, a proposito dell'animata discussione sulla superiorità della pittura o della scultura, l'Urbinate viene ancora una volta affiancato a Michelangelo quale sommo maestro del colore⁷. Infine, nel capitolo LXXVI del secondo libro, si riporta sul pittore un gustoso aneddoto, ritenuto attendibile proprio per lo stretto rapporto d'amicizia col Castiglione:

«Di questo modo [con detto mordace] rispose ancor Raffaello pittore a dui cardinali suoi domestici, i quali, per farlo dire, tassavano in presenza sua una tavola che egli avea fatta, dove erano san Pietro e san Paulo, dicendo che quelle due figure eran troppo rosse nel viso. Allora Raffaello subito disse: “Signori, non vi maravigliate; ché io questi ho fatti a sommo studio, perché è da credere che san Pietro e san Paulo siano, come qui gli vedete, ancor in cielo così rossi per vergogna che la Chiesa sua sia governata da tali omini come siete voi”»⁸.

³ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, circa 1514-1515, olio su tela, 82x67 cm, Lens, Louvre-Lens.

⁴ Baldassarre Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di Carlo Cordiè, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, p. 8 (dedicatoria).

⁵ Vengono spesso citati dagli storici della letteratura italiana i passi del Castiglione, dal libro primo, dedicati alla questione della lingua con la proposta di espressioni miste, che attingono anche a parlate locali, dunque lontane dal fiorentinismo letterario del Bembo, autore, fra l'altro degli *Asolani*.

⁶ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 64.

⁷ *Ibi*, pp. 83-84.

⁸ *Ibi*, p. 178.

Pare che il dipinto in oggetto sia identificabile nella *Pala Colonna*⁹, raffigurante una sacra conversazione della Madonna con quattro santi, tra cui Pietro e Paolo, in origine destinata alle monache di Sant’Antonio di Perugia. Sull’amicizia tra Castiglione e Raffaello, particolarmente stretta negli ultimi anni di vita del pittore, viene sovente citata la lettera che il conte mantovano, trovandosi a Roma nel 1520, tre mesi dopo la prematura scomparsa dell’Urbinate, scrisse alla madre: «Io sono sano, ma non mi pare essere a Roma perché non vi è più il mio poveretto Raffaello; che Dio abbia quell’anima benedetta»¹⁰. Inoltre è stata alternativamente attribuita all’artista o al letterato la celebre lettera adespota a Leone X del 1519, in cui viene descritto il progetto di una pianta di Roma antica; fin dal XVIII secolo la si ritiene opera del Castiglione, pur senza escludere possibili apporti del pittore¹¹.

Fra gli ideali artistici descritti da Castiglione, verosimilmente condivisi dallo stesso Raffaello, spicca il concetto-chiave di «sprezzatura», esposto dal cortigiano Lodovico da Canossa al capitolo XXVI del primo libro:

«Avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quegli che dalle stelle l’hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra: e cioè fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione: e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l’arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia, e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia [...]»¹².

⁹ Raffaello Sanzio, *Pala Colonna*, olio su tavola, 242x169,5 cm, circa 1503-1505, New York, Metropolitan Museum.

¹⁰ *Lettere del conte Baldessar Castiglione*, a cura di Pierantonio Serassi, Giuseppe Comino, Padova 1769, II, p. 74. In questa pubblicazione sono contenute anche le lettere scambiate direttamente fra Castiglione e Raffaello.

¹¹ Cfr., fra l’altro, Daniele Francesconi, *Congettura che una lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello*, Brazzini, Firenze 1799, pp. 11-12: «Non parrà dunque incredibile che una cosa di un amico si trovasse nelle mani dell’altro: e qualora venga reso probabile, che così fosse in fatti, si potrà imaginare che Raffaello, assai più dotto ed ingegnoso che felice scrittore, trovandosi nell’impegno di comporre una scrittura da essere presentata ad un Leone Decimo, e probabilmente destinata ancora alla luce delle Stampe (onde soddisfare alla pubblica ed universale curiosità ed aspettazione, se immaturamente non foss’Egli stato rapito nel ben mezzo di quell’impresa, la qual era d’illustrare le ruine e le reliquie dell’antica Roma) abbia voluto gentilmente prevalersi dell’amico Castiglione, scrittore di professione, il quale gli rifacesse il suo scritto, con libertà ancora di amplificarlo ed ornarlo alla di Lui foggia. O chi vuole, potrà anche imaginare (almeno per la nostra questione egli è indifferente) che viceversa il Castiglione, avendo l’avventurosa opportunità di gustare secretamente, e prima d’ogni altro, di somigliante preziosissima produzione di quel divino Genio delle Belle Arti, abbia amato di tenerla trascritta di proprio pugno».

¹² B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 47. Su questo passo di fondamentale importan-

Più avanti, al capitolo XXVIII, il lettore arriva a conoscere altri aspetti d'interesse artistico, in relazione con il celebre "non finito" di Michelangelo e di Leonardo¹³:

«Dicesi ancor esser stato proverbio presso ad alcuni eccellentissimi pittori antichi troppo diligenza esser nociva ed esser stato biasmato Protogene da Apelle che non sapea levar le mani dalla tavola¹⁴ [...] Voleva dire Apelle che Protogene nella pittura non conoscea quel che bastava; il che non era altro che riprenderlo d'essere affettato nelle opere sue. Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltre che ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta ancor seco un altro ornamento, il quale, accompagnando qualsivoglia azione umana per minima che ella sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma spesso lo fa estimar molto maggior di quello che è in effetto; perché nelli animi delli circostanti imprime opinione che chi così facilmente fa bene sappia molto di più di quello che fa e, se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio. [...] Nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell'artefice [...]»¹⁵.

All'elogio della pittura, intesa come un'arte in tutto degna di essere coltivata anche dai gentiluomini, è dedicato il capitolo IL del primo libro, dove – ancora una volta con un implicito riferimento a Raffaello e ai grandi maestri nel contesto della famosa *querelle* sul primato della pittura sulla scultura – si legge:

«E veramente, chi non estima questa arte, parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata, e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta: la qual chi po imitare, parmi esser di gran laude degno: né a questo pervenir si po senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova»¹⁶.

Nonostante le grandi carriere e l'ammirazione diffusa di cui godevano nel Cinquecento i più grandi maestri del colore, la pittura aveva ancora

za si legga Jennifer Richards, *Assumed Simplicity and the Critique of Nobility: or how Castiglione read Cicero*, «Renaissance Quarterly», LIV/2 (2001), pp. 460-486.

¹³ Anche se fin dal 1553 Ascanio Condivi, allievo di Michelangelo, espresse le idee del suo maestro a proposito del monumento funebre nella Capella medicea: «È vero che nessuna di queste ha avuta l'ultima mano; sono però condotte a tal grado, che molto bene si può veder l'eccellenza dell'artefice; né lo sbozzo impedisce la perfezione e la bellezza dell'opera». Cfr. Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Emma Spina Barelli, Rizzoli, Milano 1964, pp. 58-59.

¹⁴ La fonte di Castiglione è Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.*, xxxv, 10, 80.

¹⁵ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 50.

¹⁶ *Ibi*, p. 82.

bisogno di essere nobilitata rispetto alla vecchia tradizione che la collocava tra le arti meccaniche, di rango inferiore rispetto alle arti liberali.

Quando invece vorremmo passare a indicazioni, legate all'ideale del personaggio, e dunque a quello che potrebbe essere “rappresentato” nel quadro, cercando riferimenti al gusto nel vestire, Castiglione, al di là di alcuni principi di base, sembra lasciare ampi margini alla libertà individuale. In ogni caso, al di sopra di tutto, come risulta dalla lettura di tutti i quattro libri del *Cortegiano*, devono regnare il «buon gusto», la «sprezzatura» e le doti intellettuali e morali della persona. Perché, come tra altro nota Jakub Zdzisław Lichański, studioso polacco di storia della letteratura, Castiglione richiama la nostra attenzione sulla retorica e sui suoi rapporti con i concetti del “vero” e del “bello”¹⁷. Per quanto sia per noi difficile capire (o soltanto descrivere il motivo della nostra opinione) se un soggetto ritratto possieda alte doti morali, tuttavia possiamo almeno accertare se si veste secondo la moda descritta dallo scrittore:

«[...] però ben sarà dir degli abiti del nostro cortegiano; i quali io estimo che, pur che non siano fuor della consuetudine né contrarii alla professione, possano per lo resto tutti star bene, purché satisfacciano a chi gli porta. Vero è ch'io per me amerei che non fossero estremi in alcuna parte, come talor sol essere il franzese in troppo grandezza e 'l tedesco in troppo piccolezza, ma come sono e l'uno e l'altro corretti e ridutti in miglior forma dagli Italiani. Piacemi ancor sempre che tendano un poco più al grave e riposato che al vano: però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero che alcun altro; e, se pur non è nero, che almen tenda al scuro: e questo intendo del vestir ordinario, perché non è dubio che sopra l'arme più si convengano colori aperti ed allegri, ed ancor gli abiti festivi, trinzati, pomposi e superbi. Medesimamente nei spettacoli pubblici di feste, di giochi, di mascare e di tai cose; perché così divisati portan seco una certa vivezza ed alacrità, che in vero ben s'accompagna con l'armi e giochi: ma, nel resto, vorrei che mostrassino quel riposo che molto serve la nazione spagnola, perché le cose estrinseche spesso fan testimonio delle intrinseche»¹⁸.

¹⁷ Jakub Zdzisław Lichański, *Lukasz Górnicki – Sarmacki Castiglione*, Wydawnictwo DiG, Varsavia 1998. Questo libro dedicato a Górnicki (1527-1603) – “cortegiano”, politico e grande scrittore polacco del Cinquecento – esamina molti aspetti dei suoi scritti, soffermandosi in particolare anche sui legami di pensiero dei grandi scrittori polacchi del tempo con le correnti protestanti. La Polonia era all'epoca l'unico Paese europeo in cui regnava la tolleranza religiosa, tanto che accanto alle università cattoliche venivano edificate scuole protestanti e le persone dell'altra confessione godevano della pubblica stima potendo esercitare anche alti incarichi.

¹⁸ *Ibi*, p. 123 (libro secondo, capitolo XXVII). Si tengano presenti anche le annotazioni nel *Galateo* (1558) di monsignor Giovanni Della Casa: «E non solamente vogliono i vestimenti essere di fini panni, ma si dèe l'uomo sforzare di ritrarsi più che può al costume degli altri cittadini, e lasciarsi volgere alle usanze» (Giovanni Della Casa, *Galateo ovvero de' costumi*, a cura di Carlo Cordié, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, capitolo VII, p. 378); «Et alcuni si truovano, i quali, non essendo però di roba più agiati degli altri, hanno d'intorno al collo tante collane d'oro e tante anella in dito e tanti fermagli in capo e su per li vestimenti appiccati di qua e di là che si disdirebbe al Sire di Castiglione» (*ibi*, capitolo XIII, p. 389).

A questo proposito si può aggiungere un'ulteriore osservazione: ideali molto simili, anche se fondati su questioni morali e religiose, saranno espressi dai futuri Puritani. Un'interessante pista di ricerca riguarda le idee, per molti aspetti non lontane da Castiglione, dell'influente teologo puritano William Perkins (1558-1602)¹⁹. In una certa misura i suddetti principi, dopo essere stati respinti dalla critica controriformistica con il trionfo del manierismo e del barocco, hanno trovato una certa adozione nell'arte dei pittori dei Paesi Bassi e dell'Inghilterra²⁰.

Tornando ora all'inizio del Cinquecento, per ricostruire gli ideali estetici del Castiglione possiamo esaminare da vicino alcuni ritratti eseguiti da pittori del suo tempo, tra i quali il primato spetta al più volte citato Raffaello. Si può presumere che almeno tre opere dell'Urbinate abbiano rappresentato per il letterato mantovano *exempla* sommi di questo genere pittorico. Al primo posto si pone senza dubbio il già menzionato ritratto dello stesso Castiglione, presumibilmente dipinto dall'artista tenendo conto dei desiderata del committente riguardanti lo sguardo, la gestualità, l'atteggiamento, gli affetti, ma anche il taglio e il colore degli abiti, secondo la moda da lui scelta. Il soggetto è ritratto a mezza figura, con una postura di tre quarti verso sinistra, ma con il volto quasi frontale, i cui occhi azzurri penetranti sembrano voler fortemente interagire con lo spettatore. Nello sfondo disadorno di una parete domestica, si distingue soltanto l'ombra dell'effigiato sul lato destro: di conseguenza l'attenzione dell'osservatore ricade anzitutto sull'espressivo volto ovale incorniciato da una barba lunga e da un vistoso copricapo scuro, quindi sul raffinato abbigliamento con camicia bianca, giacca scura e maniche di pelliccia. Siamo in presenza di una rappresentazione in cui l'eleganza esterna si coniuga perfettamente con l'interiorità di una persona avveduta (Castiglione, nel *Cortegiano*, avrebbe usato l'aggettivo "discretissima"), intelligente e dall'animo quieto. Un vero "spirito gentile".

¹⁹ Per le sue idee sulle convenienze nel vestire e sul modo di comportarsi, cfr. William Perkins, *A Case of Conscience: the Greatest That Euer Was; How a Man May Know Whether He Be the Child of God or No. Resolved by the Word of God. Whereunto is Added a Briefe Discourse, Taken Out of Hier. Zanchius*, Thomas Man - Iohn Porter, London 1592. Saranno altresì da prendere in considerazione i legami con il pensiero protestante in coloro che diffusero il pensiero di Castiglione nella cultura polacca, come il già ricordato Łukasz Górnicki.

²⁰ Si pensi ai dipinti di Antoon van Dyck (1599-1641) e in particolare ai suoi ritratti come quello di Cornelius van der Geest del 1620 (olio su tela, Londra, National Gallery) e di Suzanne Fourment con la figlia del 1621 (olio su tela, Washington, National Gallery of Art). Qualche lontano riflesso, memore dei doppi ritratti di Raffaello, si coglie anche nell'autoritratto, risalente al 1635, dello stesso van Dyck con Sir Endymion Porter (olio su tela, Madrid, Museo del Prado), magari più nella persona del pittore che non in quella dell'uomo politico inglese e importante agente d'arte di re Carlo I d'Inghilterra. Si possono ricordare anche i ritratti (e gli autoritratti) di Pieter Paul Rubens: nonostante la risaputa appartenenza dell'artista al barocco, queste opere non risultano del tutto estranee al concetto di sprezzatura. Per non parlare di tutta quella corrente ritrattistica del Nord Europa in cui vengono esaminati ed evidenziati l'intelletto e il carattere costante di forti personalità.

Alcune delle medesime caratteristiche si possono in parte ritrovare nel ritratto di Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, oggi conservato agli Uffizi di Firenze e datato attorno al 1504, la cui attribuzione a Raffaello, pur non certificata, è comunque tradizionale. Questa gentildonna, moglie di Guidobaldo I da Montefeltro, tante volte prende la parola nelle pagine del *Cortegiano*. Rispetto al ritratto del Castiglione, si nota qui uno sfondo con un paesaggio memore di soluzioni leonardesche. La posizione dell'effigiata è singolarmente frontale, a metà figura, con una staticità accentuata. Alla compostezza del volto con i capelli raccolti in una lunga treccia che scende dietro le spalle si aggiunge il particolare ricercato del gioiello a forma di scorpione sulla fronte, che parrebbe menzionato nei discorsi del *Libro del Cortegiano* e anche in altre testimonianze letterarie d'epoca²¹. Notevole l'abito indossato dalla duchessa: una veste di tessuto scuro, animato da inserti decorativi orizzontali e verticali. Lo scollo rettangolare è ampio e percorso da una lunga catena, annodata al centro e sciolta ai lati.

Anche nel testo del Castiglione troveremo descrizioni della donna ideale, per quanto la Duchessa, come esempio elevatissimo, per non dire angelicato (sulla scia della tradizione dantesca), non possa essere avvicinata alle altre donne. Le norme per una “donna di palazzo”, descritte nel famoso terzo libro, hanno tratti in comune con quelli dell'uomo-cortegiano, ma con sottili distinguo:

«Rispose il Magnifico: - Poi ch'io posso formar questa donna a modo mio, non solamente non voglio ch'ella usi questi esercizi virili così robusti ed asperi [giocare alla palla, maneggiar l'arme, cavalcare, andare a caccia e far quasi tutti gli esercizi che possa fare un cavaliere], ma voglio che quegli ancora che son convenienti a donna faccia con riguardo e con quella molle delicatezza che avemo detto convenirsele; e però nel danzar non vorrei vederla usar movimenti troppo gagliardi e sforzati, né meno, nel cantar o sonar, quelle diminuzioni forti e replicate che mostrano più arte che dolcezza: medesimamente gli instrumenti di musica che ella usa, secondo me, debbono esser conformi a questa intenzione. [...] Deve ancor accommodar gli abiti a questa intenzione e vestirsi di sorte che non paia vana e leggera. Ma, perché alle donne è licito e debito aver più cura della bellezza che agli omini e diverse sorti sono di bellezza, deve questa donna aver iudicio di conoscer quai sono quegli abiti che le accrescon grazia [...]»²².

«Voglio che questa donna abbia notizia di lettere, di musica, di pittura, e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona

²¹ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, olio su tavola, 52,5 x 37,3 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi. La tradizionale identificazione dell'ornamento a forma di S indossato dalla duchessa (come si legge nel *Cortegiano*, libro primo, capitolo IX) e il gioiello a forma di scorpione presente nel dipinto è stata messa in discussione in Uberto Motta, *Per Elisabetta. Il ritratto della duchessa di Urbino nel Cortegiano di Castiglione*, «Lettere italiane», LVI (2004), pp. 442-461. Si rimanda allo stesso saggio per una disamina di rilevanti fonti poetiche coeve.

²² B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 213 (terzo libro, capitolo VIII).

opinion di sé ancora le altre avvertenzie che son state insegnate al cortegiano. E così sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima»²³.

«Non sapete voi che in filosofia si tiene questa proposizione: che quelli, che sono molli di carne, sono atti della mente; perciò non è dubbio che le donne, per esser più molli di carne, sono ancor più atte della mente e de ingegno più accommodato alle speculazioni che gli omini»²⁴.

In sintesi, secondo la maggior parte dei personaggi che dialogano nel *Libro del cortegiano*, la vera gentildonna si caratterizza per grazia, «discreta modestia», versatilità degli interessi artistici e culturali (comprendenti lettere, musica, danza, pittura e perfino filosofia), capacità di brillare in società cercando sempre di «dar bona opinione di sé». Rispetto agli uomini le è naturalmente concessa una maggior cura della persona, in funzione della tipologia di bellezza che ella rappresenta, posto che «esistono diverse sorti di bellezza». Di conseguenza saranno assai varie anche le vesti, a seconda della sua personalità e delle sue caratteristiche fisiche, a condizione di evitare che appaia «vana e leggera». È pertanto sempre sottintesa una valorizzazione della bellezza esteriore che rifletta un adeguato ordine morale interiore.

Un altro dipinto raffaellesco è il ritratto del poeta Antonio Tebaldeo, oggi disperso o perduto, di cui rimane una fotografia anteriore alla prima guerra mondiale²⁵. Sappiamo che l'opera risale alla primavera del 1516. Si possono cogliere forti analogie con il ritratto di Castiglione, ma Pietro Bembo sosteneva che, quanto a rassomiglianza col soggetto, quello del Tebaldeo gli fosse perfino superiore. Importante risulta anche il ritratto "doppio", in cui Raffaello si autoritrae con un amico, quasi a riecheggiare la teoria di Castiglione secondo cui chi è spiritualmente vicino a un artista può esprimere un proprio giudizio aiutandolo a fare le scelte giuste²⁶.

Oltre a questi ritratti che ci introducono nel mondo delle arti visive prossime sia all'ambiente, sia al gusto, sia ai tempi di redazione del *Libro del cortegiano*, possiamo ricordare anche un altro quadro interessante, opera giovanile di Raffaello, collegato alla corte d'Urbino e alla persona di Baldassarre Castiglione. *San Giorgio e il drago*, una tela effettuata probabilmente nell'estate del 1506²⁷, viene donata da Guidobaldo da Montefeltro a Enrico VII d'Inghilterra quale ringraziamento

²³ *Ibi*, p. 214 (terzo libro, capitolo IX).

²⁴ *Ibi*, p. 217 (terzo libro, capitolo XIII).

²⁵ Questa fotografia è anche riprodotta in John Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Jaca Book, Milano 1995, p. 116.

²⁶ Raffaello Sanzio, *Autoritratto con un amico*, olio su tela, 99 x 83 cm, databile al 1518-1520, Parigi, Musée du Louvre.

²⁷ Raffaello Sanzio, *San Giorgio e il drago*, olio su tavola, 28,5 x 21,5 cm, Washington (D.C.), National Gallery of Art. Sul dipinto si veda U. Motta, *Per Elisabetta*, pp. 442-443.

per il conferimento dell'Ordine della Giarrettiera, ottenuto dal duca di Urbino nel 1504²⁸.

La scena del dipinto è ambientata in un ameno paesaggio collinare con piccoli alberi, che potrebbe corrispondere a località toscane o umbre. San Giorgio, che indossa un'armatura con elmo a creste, è ritratto su un cavallo in movimento, con le zampe anteriori sollevate, nel momento in cui si appresta a colpire il drago con la lancia. Sottolinea la dimensione dinamica dell'abbattimento una composizione fondata sull'angolo retto tra la lancia e la gamba del cavaliere. In secondo piano, a destra, è ritratta una principessa, in atteggiamento palesemente devoto e quasi estatico, con lo sguardo rivolto al santo. Uberto Motta ha rilevato l'importanza delle caratteristiche psicologiche e fisiche di san Giorgio: «Se solo si potesse guardare da vicino al “campione” uccisore del mostro, scopriremmo che egli è, al tempo stesso, delicato e risoluto, grazioso e intrepido, con una gentile fierezza che ricorda il giovane del *Sogno del Cavaliere* (London, National Gallery). Non etereo o astratto, ma interiormente animato sul cavallo possente»²⁹. Più avanti lo stesso studioso aggiunge un'osservazione sulla somiglianza di san Giorgio con lo stesso Guidobaldo, così come viene descritto dal Castiglione fin dalla prima redazione del *Cortegiano*. Si conosce anche un ritratto paragonabile ai lineamenti del cavaliere che combatte il drago: si tratterebbe di una tela conservata agli Uffizi, anch'essa attribuita a Raffaello, e da molti riconosciuta come il ritratto dello stesso duca d'Urbino, nella cui corte soggiornò con tanta gioia il giovane Castiglione³⁰.

È necessario menzionare anche un'altra importante testimonianza sul gusto di Castiglione: nel testamento lo stesso grande scrittore fornisce suggerimenti su come dovrà essere effettuata la sua sepoltura e viene anche nominato Giulio Romano come autore delle decorazioni³¹. Il monumento funebre, tuttora esistente, si trova nella Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie a Curtatone. Quale effetto poteva fare sui contemporanei una composizione così monumentale, ma assai grave e statica? Due studiosi del nostro tempo, Ugo Bazzotti e Amedeo Belluzzi, la descrivono così:

«Due robusti pilastri, sui quali sono incise le epigrafi, fiancheggiano il sarcofago e sostengono l'architrave, su cui poggia una piramide a gradoni, coronata dalla statua del Redentore. La piramide entra a far parte dell'iconografia del Classi-

²⁸ *Ibi*, p. 442. Pare che il quadro non fosse destinato al re, ma al suo emissario, Sir Gilbert Talbot (*ibidem*).

²⁹ *Ibi*, p. 443.

³⁰ Raffaello Sanzio, *Il ritratto del Duca Guidobaldo da Montefeltro*, olio su tavola, 69 x 52 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi.

³¹ Il testamento di Baldassarre Castiglione è riportato in Vittorio Cian, *Nel mondo di Baldassarre Castiglione*, «Archivio Storico Lombardo», VII (1942), pp. 83-85.

cismo cinquecentesco grazie alla mediazione degli esempi romani: la piramide di Caio Cestio, detta anche *Meta Remi*, e la *Meta Romuli*, distrutta all'inizio del secolo, come si ricorda con accenti polemici nella Memoria a Leone X. La più nota applicazione di questo tema è nella cappella di S. Maria del Popolo, ma Shearman fa rilevare che nel monumento ad Agostino Chigi si realizza un'ibrida combinazione di piramide ed obelisco. Il tipo specifico della piramide a gradoni appare in genere ricollegato all'immagine del Mausoleo di Alicarnasso, come nel caso del disegno di Antonio da Sangallo il Giovane conservato agli Uffizi, e tra le rare applicazioni si possono citare un progetto di Peruzzi per gli apparati in occasione dell'ingresso di Carlo V a Roma ed il monumento funebre Contarini nella chiesa del Santo a Padova, attribuito a Sanmicheli e realizzato attorno alla metà del secolo»³².

Il trionfo dello Spirito sopra ogni cosa, la mancanza di colori accesi nella pittura, le numerose citazioni filologiche del repertorio antico dimostrano un ulteriore aspetto colto del Castiglione, ben consapevole delle correnti filosofiche – e magari anche esoteriche – dei suoi tempi. Tutte le connotazioni stilistiche elencate dagli autori sopra citati risultano valide anche per le altre scelte estetiche dell'autore del *Libro del cortegiano*.

Possiamo dire che Castiglione, nei ritratti di gentiluomini e gentil-donne avrebbe apprezzato opere pittoriche estremamente raffinate ma essenziali, prive cioè di qualsivoglia “affettazione” sia da parte dell'artista, sia da parte dell'effigiato. Sul piano psicologico dovevano essere evocate – quanto meno per allusione – le virtù dei personaggi gentili descritte nel *Libro del cortegiano*: nobiltà d'animo e di sentimenti, eleganza, cortesia, avvedutezza, esperienza di belle lettere e delle arti, ma soprattutto quella «serena tranquillità» descritta nel quarto libro del trattato³³.

Ma la ritrattistica nei primi decenni del Cinquecento seguì anche tendenze diverse. Per esempio nel territorio oggi corrispondente alle regioni della Lombardia e del Veneto fu attivo Lorenzo Lotto, anche se in rapporto agli *exempla* ammirati dal Castiglione, egli risulta troppo manierista e ormai lontano sia da una certa essenzialità della rappresentazione, sia dall'ideale compostezza interiore dei personaggi ritratti, che spesso non sono neppure aristocratici o celebri letterati, ma semplici borghesi. Giulio Carlo Argan, in proposito, ha osservato che nelle tele del Lotto il soggetto «non dice: ammirami, io sono il re, il papa, il doge, sono al centro del mondo; ma dice: così sono fatto dentro, questi sono i motivi della mia malinconia o della mia fede, o della mia simpatia verso gli altri»³⁴.

³² Ugo Bazzotti - Amedeo Belluzzi, *Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la Cappella nel Santuario di Santa Maria delle Grazie*, «Engramma», n. 86 (dicembre 2010), online: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1665 (consultato il 14 giugno 2017).

³³ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, specialmente nei capitoli IV e XVII del quarto libro, rispettivamente alle pagine 291 e 303 dell'edizione citata.

³⁴ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte*, Sansoni, Firenze 2000, III, p. 154.

Lo spettatore viene drammaticamente coinvolto nel loro mondo tutt'altro che stoico e non molto «temperato», bensì appassionato, sia grazie alle espressioni dei soggetti rappresentati, sia con i colori e gli ornamenti delle loro vesti, sicuramente in contrasto con il gusto dello scrittore.

A modelli lotteschi è in parte riconducibile il *Ritratto di giovane gentiluomo con flauto* del Savoldo oggi esposto nella Pinacoteca di Brescia, opera di controversa datazione oscillante fra gli anni '20 e '30 del Cinquecento, per il quale si è recentemente ipotizzato che possa essere una rappresentazione dello stesso conte Fortunato Martinengo e del suo interesse per l'arte musicale. La lontananza spirituale da Castiglione non è suggerita tanto dalla scelta anticonformista del flauto come strumento musicale³⁵, quanto da un impianto iconografico assai complesso e da un certo turbamento interiore chiaramente percepibile nel volto del flautista. Per gli stessi motivi, anche il celebre ritratto di Fortunato Martinengo di paternità del Moretto è lontanissimo dal “minimalismo compositivo” caro al Castiglione ed evoca intenzionalmente un atteggiamento malinconico.

Avvicinandoci per l'appunto al protagonista di questo convegno, Fortunato Martinengo, possiamo osservare che esistono fondati elementi per ritenere non solo che il *Libro del cortegiano* fosse familiare all'aristocrazia bresciana del XVI secolo, ma che il rispettivo autore, anche tramite gentiluomini e letterati d'origine mantovana, risultasse un personaggio conosciuto e ben noto³⁶. Del resto, il grande scrittore era nato a Casatico, oggi in provincia di Mantova, a soli settanta chilometri da Brescia. Il gusto di Castiglione si può riconoscere, se non nel menzionato ritratto di Fortunato, in altre opere del Moretto, artista di fondamentale importanza per il Rinascimento pittorico a Brescia e Bergamo. Non per caso il suo quadro *Santa Giustina di Padova e un donatore*³⁷, era stato attribuito in passato al Tiziano, maestro di cui molti ritratti sembrano respirare le idee del Castiglione. Inoltre il donatore può ricordare – sia nel viso e nell'espressione, sia nella veste scura ed elegante – lo stesso scrittore ritratto da Raffaello. Mancano purtroppo notizie sulla provenienza del quadro e sull'identità del soggetto.

Si trova in Brescia anche un'altra notevole opera pittorica di attribuzione morettesca che – benché relativamente più tarda, poiché risale alla

³⁵ Giovanni Girolamo Savoldo, *Ritratto di giovane gentiluomo con flauto*, olio su tela, 70,3 x 100,3 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo. Nel capitolo XIII del secondo libro (B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 108) si parla negativamente degli strumenti a fiato, essendo «quelli che Minerva rifiutò ad Alcibiade, perché pare che abbiano del schifo». Ma questa era semplicemente l'opinione di messer Federico Fregoso e un gentiluomo dell'epoca, volendo, come nel caso di Fortunato Martinengo, avrebbe potuto dedicarsi al flauto in piena libertà.

³⁶ Si vedano le osservazioni riportate nel contributo di Marco Bizzarini nel presente volume.

³⁷ Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Santa Giustina di Padova e un donatore*, circa 1530, olio su tavola, 200x139 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

generazione posteriore rispetto a Castiglione – per certi aspetti sembra avvicinarsi all'estetica del *Libro del cortegiano*: si tratta dei ritratti di otto gentildonne³⁸ affrescati alle pareti del primo piano del Palazzo Salvadego (già Martinengo di Padernello della Fabbrica) in via Dante. Questo ciclo pittorico è miracolosamente sopravvissuto, pur con alcune lesioni, al bombardamento aereo che il 2 marzo 1945 devastò il palazzo. Le dame sono effigiate a mezza figura e appoggiate ad una balaustra ricoperta da preziosi tappeti orientali. I legami con la pittura di Venezia sono palesi: gli stessi tappeti di tipo Mamluk, provenienti probabilmente dal Cairo in Egitto, ricorrono in molte altre opere pittoriche nella città lagunare. Sullo sfondo della scena appaiono paesaggi con ville e giardini fioriti, mentre le figure femminili indossano vesti raffinate ed eleganti, portano gioielli e tengono fra le mani ventagli dell'epoca, dimostrando tutta la dignità delle vere "donne di palazzo".

Quest'opera viene messa in relazione con le fastose nozze di Girolamo Martinengo da Padernello³⁹ con Eleonora Gonzaga, celebrate nel febbraio del 1543. Una lunga e minuziosa lettera del capitano di Brescia Girolamo Contarini al suocero Gerolamo Cornaro, conservata in un codice della Biblioteca Civica di Treviso, descrive le sontuose feste nuziali⁴⁰. In base alla suddetta testimonianza, almeno sei delle gentildonne ritratte dovrebbero appartenere alle principali famiglie della città. Si è inoltre ipotizzato che il ciclo decorasse originariamente una sala da musica⁴¹: avremmo così una conferma della sensibilità delle gentildonne di corte per il ballo, il canto e la pratica di strumenti musicali, aspetti di cui si parla diffusamente nel *Libro del cortegiano*.

Osservando i ritratti delle dame, possiamo associarli a passi del Castiglione, anche se gli ideali di cui lo scrittore fornisce una codificazione scritta erano già da tempo presenti nella società in cui crebbe e maturò. Se veramente – come sembra probabile – questi personaggi femminili appartennero alle varie casate dei Martinengo, potremo credere che modelli della donna di palazzo ideale, secondo Castiglione e il suo spirito,

³⁸ L'analisi stilistica e tecnologica delle pitture ha portato gli specialisti a escludere dalle pitture del Moretto due dame dipinte sulla parete del giardino. Gli restano quindi attribuite solo sei dame. Si veda Rebecca Norris, *Women on the Edge: the "Saletta delle Dame" of the Palazzo Salvadego in Brescia*, The British Academy, London 2012.

³⁹ Su questo personaggio storicamente importante si veda Gino Benzoni, *Martinengo, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, online (consultato il 30 giugno 2017).

⁴⁰ In questa fonte sono citate: «Tre camere fate a volto et tutti li muri di sopra et intorno depente variamente. [...] una ve n'è, cioè quella di meglio, che è piccola, ma bellissima per le pitture varie bellissime che vi sono; e tra le altre vi sono retrate dal naturale 6 gentildone bresane belle» (E. Lovarini, *Le sontuosissime nozze di Hieronimo Martinengo*, in *Nozze Caponi Benati*, Cividale 1912, p. 13). Su questi dipinti si vedano: Pier Virgilio Begni Redona, *Le nobili dame di Alessandro Bonvicino detto il Moretto nel palazzo Salvadego a Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Brescia 1983; Rebecca Norris, *Women on the Edge*.

⁴¹ R. Norris, *Women on the Edge*, passim.

non fossero estranei al vivace e sensibile *entourage* del protagonista del presente convegno. Tuttavia, in queste analisi, non dobbiamo troppo atterarci alle sembianze superficiali o a similitudini troppo dirette, perché non è il colore della veste oppure l'assenza di una gesticolazione articolata e piuttosto vivace a farci pensare al “gusto” del Castiglione. Perché – come esprime chiaramente il nostro autore – bello è ciò che è buono. Lo stesso *Libro del cortegiano* rivela la sua bellezza non solo nelle idee, ma anche nella forma e – come già evidenziato – nella retorica: tutto ciò si può riflettere nelle arti visive, dunque anche nella pittura. Anche se non viene nominato espressamente, il bello corrisponde sempre al buono e al Sommo Bene: il buono rappresenta Dio. Castiglione termina il suo *Libro del cortegiano* prima che lo scisma religioso del XVI secolo incrinì l'unità degli intellettuali europei, magari ancora liberi, in questo ultimo momento, dalle aspre divisioni fra il “giusto” e l’“eretico” che avrebbero risparmiato poche terre in Europa.

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]