

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)

Tra visione e teologia: il *Trionfo della Fede e dei Santi Martiri* di Lucillo Martinengo*

Il monaco cassinese Lucillo Martinengo, al secolo Muzio, de' Conti da Barco, è una figura di sicuro interesse per comprendere il portato della lezione intellettuale e spirituale di Fortunato nel secondo Cinquecento bresciano. Lucillo rivestì un ruolo chiave nella transizione tra la prima e la seconda Accademia degli Occulti e raccolse l'eredità riformista di Fortunato nella sua produzione poetica sacra. Nato presumibilmente negli anni Venti, prese gli ordini il 13 dicembre 1546 nel monastero di Sant'Eu-femia. Nel 1568 fu condannato per l'adesione all'eresia di Giorgio Siculo e, dopo aver scontato una pena abbreviata, si dedicò, negli anni Novanta, alla composizione di poemi agiografici, con l'intento di assicurare la propria riabilitazione nei ranghi dell'ortodossia cattolica¹: tra il 1590 e il 1592 escono le due vite di santa Pelagia, tanto simili per la specularità dei titoli quanto diverse nel contenuto², mentre nel 1595 vede la luce la *Vita di Maria*³.

Il *Trionfo della Fede e dei Santi Martiri* si colloca all'interno di questo filone e, se risultasse confermata l'ipotesi di una doppia redazione tra il 1570 e il finire del secolo, costituirebbe una testimonianza preziosa per ricostruire l'evoluzione del pensiero e degli interessi poetici di Lucillo. Il poema, incompiuto o almeno privo di una revisione finale, include 34 capitoli ternari ed è tramandato da un unico testimone manoscritto, con-

* Ringrazio la prof.ssa Elisabetta Selmi per avermi introdotta allo studio del *Trionfo della Fede* e il dott. Ennio Ferraglio per le notizie sul restauro del codice. Grazie ad Alessandro Bampa, Matthias Bürgel, Marco Canal, Giacomo Comiati, Francesco Ferretti e Lorenzo Geri, che con acribia filologica e accorti consigli hanno reso migliori queste pagine.

¹ Sulle vicende biografiche di Lucillo e i suoi rapporti con l'eresia giorgiana, vedi Adriano Prosperi, *L'eresia del Libro Grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 285-288, 291-293. Una puntuale disamina della produzione agiografica in rapporto all'ambiente cassinese e all'epica tassiana si legge in Francesco Ferretti, *Le muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 21-120.

² Lucillo Martinengo, *Vita di santa Margherita detta Pelagia*, Turlini, Brescia 1590 e Id., *Vita di santa Pelagia detta Margherita*, Pietro Maria Marchetti, Brescia 1592. I due poemi, confusi dai lettori fino ad epoche recenti, sono stati riconosciuti come due opere distinte da Francesco Ferretti (Id., *Le Muse del Calvario*, p. 24).

³ Lucillo Martinengo, *Della vita di nostra santissima signora, la gloriosa Vergine Maria in sacro poema ridotta*, Policleto Turlini, Brescia 1595.

siderato disperso da Massimo Zaggia, ma in realtà conservato presso la Biblioteca Queriniana con la segnatura I III 17⁴. Il codice, non datato, è un *in-folio* cartaceo di 210 x 305 mm, con guardie cartacee e legatura non originale in pseudo-pergamena, risalente a un restauro effettuato nell'Abbazia di Grottaferrata tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. La fascicolazione è assai irregolare, dettata da criteri contingenti che rispettano solo in via tendenziale la suddivisione dei capitoli. I 23 fascicoli hanno una consistenza assai varia: 2 fogli, 12 duerni, 4 ternioni, 1 quaderno, 1 quinterno, 2 otterni e un fascicolo iniziale di 16 fogli, del quale fa parte un inserto di formato minore (200 x 154 mm) recante due carmi di dedica e mutilo della terza carta (cc. 3-5). Le carte totali sono 152, tutte numerate tranne un'ultima carta bianca adiacente la guardia posteriore: I-IV, le carte bianche iniziali; 1-147, le carte scritte. Andranno quindi segnalate 9 carte mancanti, rimosse prima che venisse apposta l'attuale numerazione, e 3 carte bianche che dividono rispettivamente i capitoli IX-X (c. 48), XII-XIII (c. 61), XVIII-XIX (c. 94) occupando, nel primo e nel terzo caso, la seconda sede del fascicolo, quasi a compensare la mancata corrispondenza tra fine di capitolo e di fascicolo. Le cc. 1-98, comprendenti i paratesti latini e i capitoli I-XIX, sono vergate da tale Marco Antonio Pezzotti, forse parente del monaco cassinese Fulgenzio che esaltò lo stile eroico della *Vita di Santa Margherita*⁵, e riportano non poche varianti autografe, disseminate lungo l'intero corpo del testo. Gli apparati encomiastici sono tutti firmati da Pezzotti e consistono in un *Elogium Perillustris, ac Rev(erendi) Pri(ori)s Lucillo Martinengi* (c. 1r-v), un epigramma (c. 1v) e due *carmina* (cc. 3r-v; 4r); sul verso della carta 4 si legge la nota «Aristeo di Virgilio», forse autografa. Le cc. 99-147, relative ai capitoli XX-XXXIV, sono di pugno di Martinengo, come conferma il rilievo di Baldassarre Camillo Zamboni⁶. A una terza mano, più tarda, si devono le intestazioni dei singoli capitoli, a eccezione del primo, introdotto da una rubrica di Pezzotti. Nel complesso, il codice rivela una fattura mediocre non solo nella sezione autografa, più trascurata nell'impaginazione e, in generale, allestita come una copia di lavoro *in fieri*, ma anche nella parte idiografa, dove è possibile osservare numerose incurie del copista: accanto all'uso discontinuo di un tratto di penna per segnalare la chiusura di capitolo e alla presenza saltuaria delle parole di richiamo, l'organizzazione dello

⁴ Massimo Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento. II. La congregazione benedettina cassinese nel Cinquecento*, Olschki, Firenze 2003, pp. 608, 641, 683. Il codice è segnalato da Elisabetta Selmi in Ead., *Ancora su Guido Casoni: la circolazione accademica di un'ode per il Tasso e il dibattito sul poeta-'teologo mistico'*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissono - Elisabetta Selmi, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 121-161: 142n.

⁵ Vedi F. Ferretti, *Le Muse del Calvario*, pp. 24, 32n.

⁶ Baldassarre Camillo Zamboni, *La libreria di S.E. il N.U. signor Leopardo Martinengo patrizio veneziano conte di Barco*, Vescovi, Brescia 1778, p. 106.

spazio di scrittura non è sempre calibrata, tanto che il finale di un capitolo può non corrispondere al termine del fascicolo, ma essere dislocato sulla prima carta di quello seguente.

L'assetto del codice testimonia così due fasi redazionali distinte e assai ravvicinate nel tempo: la prima corrisponderebbe all'allestimento di una copia preparatoria di stampa, priva di interventi censori ma comunque non approdata ai torchi, contenente la versione originaria del *Trionfo* in 19 capitoli e riconducibile alla metà degli anni Novanta; la seconda, coincidente con gli ultimi anni di vita di Lucillo, costituirebbe un'evoluzione del disegno compositivo iniziale, con il conseguente ampliamento del poema in 34 canti, e sarebbe interrotta, più che conclusa, dalla scomparsa dell'autore tra il 1597 e il 1600⁷. Sulla primitiva consistenza del *Trionfo* non lascia molti dubbi Pezzotti quando, nell'*Elogium*, afferma che "in fondo all'opera", dopo le "vite degli Apostoli", si narrano i "trionfi" dei patroni Faustino e Giovita accanto ai "trofei" di Cesare e Celso Martinengo, avi di Lucillo e martiri sotto l'imperatore Adriano⁸:

«Scripsit ornatissimo dicendi stylo Apostolorum vitas, et res ab iisdem sanctissime gestas, in calce vero operis ubi amplissimos Faustini, et Iovitae, triumphos luculenter enarravit, exemplo Virgilii, Celsi, et Caesaris ex familia ipsius auctoris trophaea egregiis loquentis picturae coloribus expolivit» (c. 1v).

La materia descritta è quella del capitolo XIX, nel quale i due protomartiri assumono il ruolo di guida di Lucillo al posto dell'abate di Montecassino Petronace Bresciano ed espongono al loro discendente la vicenda dei santi protettori. Il parallelo encomiastico tra l'autore del *Trionfo*, capace di "rifinire con colori eccelsi di pittura eloquente", secondo il principio oraziano dell'*ut pictura poësis*, le gesta dei suoi maggiori, e il Virgilio epico, cantore di Enea e della *gens Iulia*, si inserisce nel più ampio contesto dell'*iter litterarum* di Martinengo, scandito, come illustra Pezzotti, dalla «vita Divae Pelagiae»; dal *Trionfo della Fede*, definito *sub specie* eroico-agiografica («Apostolorum vitas», «exemplo Virgilii»); dal poema della vita di Maria («Heroico illo Beatissimae Parentis poemate») e infine, «ad summam senectutem», dall'inedita "tragedia Psiche", oggi perduta e ricordata da Zamboni come una «favola pastorale»⁹. Se la sequenza proposta traccia una sorta di parabola bio-bibliografica della maturità, iniziata con la *Vita* del 1590 e conclusa dalla tragedia inedita composta nell'estrema vecchiaia, si direbbe che tale ordinamento rispetti,

⁷ F. Ferretti, *Le Muse del Calvario*, p. 32.

⁸ I nomi di Cesare e Celso sono registrati anche nel *Catalogo di molti altri bresciani martirizzati con i Santi Faustino, et Giovita* redatto da Giovan Battista Borrelli, ne *La vera istoria della passione de' gloriosi martiri e cavalieri di Cristo santi Faustino e Giovita* [...], Giovan Battista Borelli, Brescia 1588, p. 168.

⁹ B.C. Zamboni, *La libreria*, p. 106.

prima ancora che uno stretto ordine cronologico, un criterio stilistico volto a delineare una scala dei generi – in particolare, dei generi “alti”, dai quali è esclusa la lirica¹⁰ – in cui il *Trionfo* occuperebbe un posto intermedio, stando ai termini impiegati dal curatore, tra la semplice agiografia, di sapore quasi elegiaco per la connotazione lacrimosa e penitenziale (la «vita» di Pelagia, segnata dall’espiazione «ingenti lachrymarum vi») e il poema eroico-agiografico, dedicato alla Vergine e quindi superiore in dignità; la vetta, in linea con l’insegnamento pseudo-aristotelico della *Poetica*, è rappresentata dalla tragedia, praticata da Lucillo «*ab ipso optimarum litterarum itinere numquam discedens*». La copiatura del *Trionfo*, e soprattutto la sua scrittura, non saranno dunque da collocare rigidamente dopo il 1590, anche se la citazione della vita mariana, uscita nel 1595, avvalora in modo determinante l’ipotesi di una redazione del codice queriniano in tale giro d’anni.

La mancata pubblicazione dell’opera si può ricondurre a ragioni prudenziali, se si considera l’alta incidenza della dottrina giorgiana e del pensiero neoplatonico specialmente sulla prima parte, come indicato da Elisabetta Selmi¹¹. Una riprova è fornita da quanto riferisce Zaggia sul destino del manoscritto, conservato, ancora a fine Seicento, dai parenti naturali del cassinese e non, come d’uso, dalla famiglia monastica¹². La notizia relativa al lascito è desunta dalla *Libreria bresciana* di Leonardo Cozzando, da cui si ricava un’ulteriore informazione sulla data del codice, benché non suffragata da espliciti riscontri documentari: «Il *Trionfo della Fede, e dei Santi Martiri*, che manoscritto serbasi presso l’Illustrissimo Signor Conte Francesco Martinengo da Barco. 1570»¹³. Lo stesso Zaggia, pur non conoscendo il testo del poema, osserva quanto sia difficile «già per il titolo e per la data [...] non considerarlo connesso con la persecuzione e la condanna per eresia che don Lucillo [...] ebbe a subire tra il 1568 e il 1572»¹⁴. A un esame di natura storico-letteraria, l’affermazione risulta senz’altro condivisibile, almeno per la versione iniziale del *Trionfo*, probabilmente accantonata nel periodo più tormentato, posteriore al processo e all’incarcerazione, e riscoperta negli anni di maggiore furore editoriale; l’immediato ripensamento, a copia conclusa, sull’opportunità di pubblicare un testo troppo legato al passato eterodosso del monaco e l’intenso lavoro di scrittura che, in circa un lustro, porta quasi a raddoppiare la mole del poema, rendono conto, insieme all’insolita vicenda ereditaria,

¹⁰ Sulla produzione lirica e autoesegetica dell’autore, iscritta tra il 1584 e il 1597 e rivolta sia all’ambito morale sia a quello encomiastico-amoroso, vedi F. Ferretti, *Le Muse del Calvario*, pp. 29-31.

¹¹ E. Selmi, *Ancora su Guido Casoni*, p. 142n.

¹² M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia*, pp. 641, 683.

¹³ Leonardo Cozzando, *Della libreria bresciana. Parte prima*, Rizzardi, Brescia 1685, p. 254. Il passo è citato in parte anche da Zaggia.

¹⁴ M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia*, p. 608.

di una storia compositiva complessa e, nel suo fondo, irrisolta, alquanto diversa nella genesi e nell'ispirazione dai poemi agiografici di modello tassiano, emanati da una precisa volontà di riscatto ideologico.

L'elezione del genere trionfale per un argomento di bruciante attualità religiosa affonda le sue radici in una consolidata tradizione bresciana, attenta fin dagli albori dell'editoria cittadina alla produzione di ambito morale e, sul versante volgare, alla lezione dei *Triumphs* petrarcheschi, peraltro mai stampati dai tipografi locali¹⁵. Basti ricordare, oltre ai *Sonetti et capituli* di Pamfilo Sasso¹⁶, i *Triumphs, sonetti, canzon et laude della Vergine Maria* di Gasparino Borro¹⁷, definiti da Quondam una «radicale “spiritualizzazione”» del poema di Petrarca e designati, come nota Frasso, da un titolo che ricalca, «seppur con una inversione comprensibile, dato l'assunto specifico della silloge [...] quello spesso usato durante il XV secolo a indicare l'opera in volgare di Francesco Petrarca»¹⁸. La ricezione in contesti non solo laici, ma anche a sfondo devozionale, dei *Triumphs* – e, in misura minore, dei *Fragmenta* – assume una consistenza notevole almeno fino alla metà del XVI secolo, con episodi di varia natura come i capitoli di Bernardino Bornato (alcuni dei quali, non ispirati direttamente a Petrarca, rivolti *contra vitia*) o, in campo omiletico, i *Sermones* di Gabriele Barletta, intarsiati di citazioni dei *Triumphs* e della *Commedia* di Dante¹⁹. Non sarà vano ricordare, inoltre, che la terzina si afferma in età umanistica quale metro canonico del poema agiografico: ne è un esempio *La vita dil sanctissimo Ioanni Battista* di Francesco Filelfo, composta in ambiente visconteo entro il 1445²⁰. L'antecedente più prossimo del *Trion-*

¹⁵ Fa eccezione il *Rimario novo di tutte le concordanze del Petrarca* di Giovanni Maria Lanfranchi (Giacomo Filippo da Cigoli, Brescia 1531), su cui vedi Andrea Comboni, *Testi poetici in volgare in stampe bresciane del primo Cinquecento*, in *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di Mario Piotti, Morcelliana, Brescia 2015, pp. 75-88: 85.

¹⁶ Pamfilo Sasso Modenese, *Sonetti et capituli*, Bernardino Misinta, Brescia 1500.

¹⁷ Gasparino Borro, *Triumphs, sonetti, canzon et laude della Vergine Maria*, Angelo Britannico, Brescia 23 ottobre 1498.

¹⁸ Giuseppe Frasso, *Letteratura religiosa in volgare in incunaboli bresciani*, in *I primordi della stampa a Brescia 1472-1511*, Atti del convegno internazionale (Brescia, 6-8 giugno 1984), a cura di Ennio Sandal, Antenore, Padova 1986, pp. 207-225: 223. Sui testi volgari di Sasso e di Borro e il loro rapporto con Petrarca, rimando alle sintetiche, ma illuminanti analisi di Amedeo Quondam, *La parte del volgare*, in *I primordi della stampa a Brescia*, pp. 139-205: 165-170. L'opera di Borro è ricordata anche in Elisabetta Selmi, *Emilio degli Emili (1480-1531) primo traduttore in volgare dell'«Enchiridion militis christiani»*, in *Erasmus, Venezia e la cultura padana nel '500*, a cura di Achille Olivieri, Minelliana, Rovigo 1995, pp. 167-191: 171. Sugli esordi dell'editoria bresciana, vedi Paolo Veneziani, *La tipografia a Brescia nel XV secolo*, Olschki, Firenze 1986.

¹⁹ A. Comboni, *Testi poetici in volgare*, pp. 77-85.

²⁰ Mario Chiesa, *Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI*, in *Scrivere di santi*. Atti del II Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia (Napoli, 22-25 ottobre 1997), a cura di Gennaro Luongo, Viella, Roma 1998, pp. 205-226: 216-218. Sull'agiografia rinascimentale vedi anche

fo di Martinengo si direbbe, però, un inedito poema di ispirazione dantesca in 24 capitoli, il *Trionfo di Giesu Christo in Terza Rima* di Giovanni Maria Albini Ferrarese, il cui autografo, conservato presso la Biblioteca Ariosteana di Ferrara (cl. I, n. 29), è datato «21 Zenaro 1562». Il taglio quasi annalistico dell'opera, priva di un'autentica intertestualità letteraria, emerge nel carattere statico, non dialogato, della rassegna degli uomini di ogni tempo – da Adamo ad Alfonso d'Este – che circondano vittoriosi il carro di Cristo, trainato dagli emblemi dei quattro evangelisti, o che sono incatenati ad esso. Il ritmo della narrazione è scandito dal susseguirsi di categorie intellettuali, religiose, sociali indicate nelle rubriche dei capitoli, dove perduti e salvati convivono in una prospettiva storica che ha poco del trascendente: «antichi padri», poeti e filosofi, papi, imperatori, «dozi di Venezia» e signori estensi, ecclesiastici del Duomo di Ferrara e «persone ancora vive» sfilano accanto ai «falsi dei gentili» (cap. III) e ai «santi martiri» (cap. XIV), che sbiadiscono senza enfasi tra gli altri cataloghi. L'autore, canonico di sicura ortodossia romana e aspro detrattore di Giorgio Siculo, conclude il poema con un capitolo «delli perfidi Heretici», paragonati a cani rabbiosi e perciò legati, nell'unico esempio di contrappasso, con «collaro [...] d'affocato metallo»; l'ultimo del corteo è proprio l'inviso Rioli, che avanza con le mani legate e «il capestro [...] anchora al collo», «viepiù perverso | ch'heretico già mai n'andasse»²¹. Per Lucillo, inquisito a Bologna e poi detenuto a Cesena tra il 1568 e il 1572, non sarà stato troppo difficile conoscere il testo di Albini, ammesso che il manoscritto fosse stato oggetto di circolazione; in tal caso, si potrà supporre che il rovesciamento della vena antigiorgianista abbia costituito, se non il movente, almeno un fattore concomitante nell'ideazione del *Trionfo della Fede*, la cui *facies* allegorica si attaglia con particolare efficacia alla trasmissione delle idee del monaco visionario.

Martinengo raccoglie il portato della tradizione rivisitandolo con spunti originali, che uniscono al confronto con i «classici volgari» Dante e Petrarca e con i lirici coevi la riscoperta archeologica, in realtà di sapore umanistico, della *Psychomachia* di Prudenzio, la più antica prova di scrittura allegorica della cristianità occidentale, pubblicata da Aldo Manuzio negli *Opera omnia* del 1501 sotto il titolo di «lotta delle virtù contro i vizi» (*Virtutum cum vitiis pugna, heroico carmine*) e qui letta, con ogni probabilità, da Lucillo²². Non priva di rilievo è ancora l'integrazione dei

Miguel Gotor, *Santi stravaganti. Agiografia, ordini religiosi e censura ecclesiastica nella prima età moderna*, Aracne, Roma 2012.

²¹ Sull'opera, vedi A. Prosperi, *L'eresia del libro grande*, pp. 246-254, 441-442 e F. Ferretti, *Le Muse del Calvario*, pp. 36n.-37n.

²² *Prudentii poetae Opera. Virtutum cum vitiis pugna, heroico carmine*. [...], apud Aldum, Venetiis mense Ianuario 1501. I testi di Prudenzio avevano destato l'interesse anche degli umanisti transalpini, a partire da Erasmo che, negli anni 1523-1524, aveva redatto due commenti agli inni *De Natali puero Iesu* e *De Epiphania Iesu nati*, pubblicati in calce al *Commentarius*

modelli laici con fonti di carattere devozionale quali gli apocrifi del Nuovo Testamento e i repertori agiografici. Un discreto margine di innovazione si deve quindi, sul versante della poetica, al dialogo intertestuale con i *Triumphs*, parodiati in un agone ben più esplicito e puntuale di quello intrapreso da Borro e, al tempo stesso, non meno impegnato dal punto di vista dottrinale rispetto ai versi di Albini. I rimandi petrarcheschi si innestano in un corposo sostrato dantesco, esteso al livello del macrotesto durante la seconda fase compositiva grazie al passaggio dai 19 capitoli iniziali, più vicini nel numero e nella trama ai 12 di Petrarca, ai 34 definitivi, che equivalgono in maniera esatta alla prima cantica della *Commedia*. La conseguente ridefinizione dell'impianto diegetico implica un cambio di funzione del capitolo XIX, trasformato da finale celebrativo, volto all'esaltazione del casato e della patria dell'autore, a punto di giuntura tra la prima e la seconda parte del poema, o meglio ancora a nuovo inizio, se si considera l'avvicendamento della scorta quale spartiacque narrativo.

La visione è declinata secondo un trapasso progressivo dal confronto con i *Triumphs* petrarcheschi, moralizzati in chiave cristiana ed ermetico-plotiniana sulle orme di Girolamo Malipiero e di accademici veneziani come Gabriel Fiamma²³, al prevalere, nella seconda parte, di suggestioni agiografiche e di celebrazioni della Chiesa romana militante, orientate in una diversa direzione encomiastica. La stessa interpretazione del trionfo come genere letterario è radicalizzata nel senso di un crescente impegno apologetico, che trasforma l'agone filosofico-morale con la visione allegorica di Petrarca, e più in generale con tutta la sua poesia amorosa, in una riaffermazione dei fondamenti romani e apostolici della Chiesa mediante la celebrazione delle schiere dei martiri e, quindi, dell'*ecclesia triumphans*, la cui proiezione si riverbera, come già nel XXII canto del *Paradiso* dantesco, sull'*ecclesia militans* attiva nella storia²⁴. Tale prospettiva attualizza nelle forme di una coralità "cattolica", in senso etimologico

Erasmii Roterodami in nucem Ouidij [...], apud Ioannem Frobenium, Basileae 1524, poi edito a Venezia nel 1527 dai fratelli da Sabio. Sempre nel 1527, esce a Basilea una fortunata edizione delle opere prudenziane, accompagnate dagli *Scholia* dell'umanista Johannes Sichardt, docente di retorica nella stessa Basilea: *Aurelii Prudentii Clementis, viri consularis, Psychomachia*. [...] *In calce adiecta sunt aliquot scholia, per Ioannem Sichardum*, apud Andreas Cratandrum, Basileae mense martio 1527.

²³ Il riferimento è a Girolamo Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, Francesco Marcolini, Venezia 1536 (su cui vedi Amedeo Quondam, *Riscrittura, citazione e parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, [Panini, Ferrara-Modena 1991], pp. 203-262) e a Gabriel Fiamma, *Rime spirituali*, Francesco de' Franceschi, Venezia 1570 (su cui rimando a Paolo Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro*, pp. 235-292).

²⁴ Sulle occorrenze del lessico trionfale nella *Commedia*, vedi Alessandro Niccoli, voci *Triunfale*, *Triunfare*, *Triunfo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, p. 728.

e programmatico, una direttrice portante del discorso agiografico medievale, la dimensione «storiografica», per cui la vita di un santo suggerisce «un modo per interpretare il presente» offrendo una chiave identitaria a un'intera comunità, sulla base di

«una concezione della storia che ha il suo fondamento nelle vicende della *ecclesia* e che attraverso le gesta dei santi realizza il pieno compimento di una visione provvidenzialistica della vicenda dell'uomo sulla terra»²⁵.

A differenza di Dante, però, la guida del corteo trionfale non è il Grifone, simbolo-allegoria di Cristo, bensì la prosopopea allegorica della Fede. Questa virtù teologale, già a capo delle figure virtuose nella *Psychomachia*, è riconosciuta come cardine della vita cristiana anche nell'*Inno, ovvero Oda alla Fede* di Gabriel Fiamma, edito nelle *Rime spirituali* del 1570²⁶, e nella canzone *Deus (Del bel Giordano in su la sacra riva)* di Celio Magno, composta nel 1575, ma pubblicata solo nel 1597²⁷. Il testo di Martinengo rivela considerevoli affinità con l'*Inno* del predicatore veneziano, dove la Fede, «del fattor del Ciel luce serena», è descritta con attributi militari («tu, come saggia duce, il campo guidi, | et il nemico a la battaglia sfidi») ed è ritratta «vittoriosa, e trionfante» dopo il combattimento, seduta su un «carro» paragonabile a quello di Amore nel *Triumphus Cupidinis* I, al quale sono legati gli «inganni» delle eresie e i falsi dèi sconfitti²⁸. Come nei trionfi classici, il carro è seguito da una processione, formata da «quei, che col sangue fer la fede illustre» (i martiri dell'Antico e del Nuovo Testamento), nonché – si legge nell'*Esposizione* alla stanza XVI – «da' Patriarchi, da' Profeti, e da gli Apostoli». Tale qua-

²⁵ Elisa De Roberto, *Introduzione. Il testo agiografico al crocevia degli studi linguistici, letterari e filologici*, in *L'agiografia volgare. Tradizioni di testi, motivi e linguaggi*, Atti del congresso internazionale (Klagenfurt, 15-16 gennaio 2015), a cura di Elisa De Roberto - Raymond Wilhelm, Winter, Heidelberg 2016, pp. 1-19: 5. Un quadro dell'agiografia dalla tarda antichità all'epoca contemporanea si trova in *Scrivere di santi*.

²⁶ G. Fiamma, *Rime spirituali*, pp. 454-467.

²⁷ *Deus canzone spirituale di Celio Magno* [...], Domenico Farri, Venezia 1597. Tra gli studi più rilevanti sulla canzone, andranno ricordati Antonio Pilot, *Le canzoni di Celio Magno (1536-1602) in relazione colla lirica veneta del tempo*, «Ateneo Veneto», xxxii, 2 (1909), pp. 117-155, 267-308; Cesare Galimberti, *Disegno petrarchesco e tradizione sapienziale in Celio Magno*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di Giorgio Praloran, Olschki, Firenze 1976, pp. 315-332; Giuseppina Stella Galbiati, *Contributo per Celio Magno: una lettura della canzone Deus, insieme ai suoi antichi commentatori*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a cura di Davide De Camilli, Gruppo Editoriale Internazionale, Pisa-Roma 2007, pp. 129-144; Ead., *Epilogo sacro e libro: alcune considerazioni sulle Rime di Celio Magno*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di Antonio Corsaro - Harald Hendrix - Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2007, pp. 369-385.

²⁸ I vv. 13-15, 28-29 del «primo Capitolo del Trionfo d'Amore» sono citati per esteso nell'autocommento.

dro, molto simile alla rappresentazione di Martinengo, presenta tuttavia alcune divergenze non trascurabili: la prosopopea di Fiamma, implicitamente antropomorfa ma non delineata nei suoi tratti fisici e, dunque, più astratta, manca di un equivalente in campo nemico, poiché l'esercito degli empi, che raccoglie in modo generico il «mondo» e l'«inferno», non risulta capeggiato da un condottiero; la Fede ricopre, inoltre, due ruoli opposti nell'*Inno* e nel *Trionfo*, comportandosi da aggressore nel primo caso e da aggredita nel secondo. Queste discrepanze si possono spiegare con il ricorso da parte di Martinengo alla lezione di Prudenziò, che ritrae la Fede disarmata mentre per prima «si butta nell'agone sfidando la sorte» («Prima petit campum dubia sub sorte duelli», v. 21), subendo l'assalto della sua avversaria, la quale «per prima [...] osa ingaggiare lotta con la Fede» («audet | prima ferire Fidem», vv. 28-29)²⁹.

Più circostanziato, ma sostanziale per le implicazioni filosofiche di matrice pitagorica e plotiniana, è il contatto con la canzone *Deus*, un testo a sfondo visionario, ispirato dal platonico *furor* poetico. Analoga è la connotazione luminosa e bellica della Fede, prima delle «tre dee» (le tre Virtù teologali) apparse in visione all'autore: «Ma la prima, che sparse in me sua luce, | pareva de l'altre due reina, e duce» (vv. 19-20). Giuseppina Stella Galbiati ha richiamato l'attenzione sugli attributi «reina» e «duce», che sembrano

«contraddire san Paolo (per il quale la maggiore delle virtù è la Carità) e che i commentatori antichi spiegano non tanto in senso gerarchico, quanto piuttosto con la successione *conoscere-desiderare-agire* (prima si conosce, poi si ama, infine si opera), in analogia con la creazione artistica platonicamente intesa»³⁰.

Lucillo dimostra dunque una sintonia perfetta con gli ambienti veneziani degli anni Sessanta e Settanta, con cui condivide la concezione neoplatonica della fede come luce e la sua raffigurazione come condottiera.

L'introduzione di una figura antagonista, l'Idolatria, accompagnata a sua volta da uno stuolo di peccatori, costituisce invece un elemento di ascendenza tardoantica, legato alle dinamiche drammatiche, quasi sceniche, del poema. Lo schema del duello, esteso alla battaglia campale in modi che possono ricordare la *Scacheide* dell'amico e confratello Gregorio Ducchi³¹, è mutuato in linea diretta dalla *Psychomachia*, strutturata come una serie di sette scontri frontali tra ciascuna virtù e il rispettivo

²⁹ Cito da Aurelio Prudenziò Clemente, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, a cura di Bruno Basile, Carocci, Roma 2007.

³⁰ G. Stella Galbiati, *Contributo per Celio Magno*, pp. 134-135.

³¹ Gregorio Ducchi, *La Scacheide*, Perin libraro, Vicenza 1586, ora in Elisabetta Selmi, «In figura di scacchi» fra 'cavalleria' ed 'epica' cristiana: «La Scacheide» di Gregorio Ducchi, edizione e commento, in *Gli scacchi e il chiostro*. Atti del convegno di Studi (Brescia, 10 febbraio 2006), a cura di Angelo Baronio, num. monografico di «Civiltà Bresciana», XVI, 1-2 (gennaio-giugno 2007), pp. 223-322.

peccato, in un «crescendo di lunghezza e complessità» per cui «dalla singolar tenzone si passa al gioco di squadra alla guerra di massa, secondo un ben misurabile principio di incremento»³²: il primo *certamen* è appunto quello tra *Fides* e *Cultura Veterum Deorum* («l'Adorazione degli antichi dei»), che i moderni editori del poema – il veneziano Manuzio e l'elvetico Hartmann o Cratandrum – rubricano entrambi sotto la didascalia «Fidei et Idolatriae pugna», impiegando lo stesso nome proposto da Martinengo.

Nella scelta del tema e durante la prima fase di composizione, andrà infine ricordato l'influsso delle dottrine di Giorgio Siculo (cui forse aderì anche Fortunato³³), in particolare la centralità della grazia e della fede per la salvezza dell'anima, insieme alla preminenza di Cristo crocifisso sulle altre persone della Trinità. Tali suggestioni si attenuano notevolmente nella seconda fase, quando l'elemento trionfale è rivisitato nel contesto dell'aspra repressione antiereticale perseguita da Sisto V, trasformandosi in uno strumento celebrativo della fede romana e del papato. La stessa guerra tra Fede e Idolatria si configura all'inizio come uno scontro escatologico di matrice orfica tra luce e tenebre, mentre nel finale si oppongono, oltre alle schiere dei martiri e degli idolatri, le allegorie di Concordia e Discordia, attrici dell'ultimo duello della *Psychomachia* e ora emblemi della lotta per una nuova *pax* universale di stampo vaticano.

Le tensioni appena delineate emergono in tutta la loro complessità a un'analisi, pure sintetica, della trama del poema. Il *Trionfo* consiste in una visione onirica che, a norma di genere, ha per protagonista l'autore e che si svolge in tre giornate, dall'alba della domenica di Pasqua al tramonto del martedì successivo. L'azione è collocata in un tempo liturgico che individua un triduo complementare, e in parte sovrapposto, a quello del mistero pasquale di Cristo, il cui fulcro si sposta dalla persona del Salvatore all'emanazione miracolosa della Fede, sorta dal Sepolcro all'atto della Resurrezione (*Appendice*, 1). L'arco temporale così delimitato coincide con quello trascorso da Dante in Purgatorio, se si esclude l'ingresso in Eden all'alba del mercoledì; la stessa misura di 34 capitoli, come si è detto, è assimilabile alla struttura dantesca di *Inferno* in 33 canti preceduti da un proemio. La scansione dell'opera si può dunque riassumere, con qualche inevitabile semplificazione, nel prospetto seguente, dove si indicano, accanto ai numeri dei capitoli, i riferimenti più rilevanti ai *Triumph* petrarcheschi³⁴, collocati perlopiù in sede incipitaria:

³² Paola Franchi, *La battaglia interiore. Prova di commento alla Psychomachia di Prudenzio*, Tesi di dottorato, Università di Trento-Universität Wien, Wien 2013, p. 5.

³³ 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), a cura di Paolo Marini - Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2012, t. II, pp. 455-519: 467-469.

³⁴ Le sigle relative ai *Triumph* andranno sciolte come segue: TC = *Triumphus Cupidinis*; TP = *Triumphus Pudicitie*; TM = *Triumphus Mortis*; TF = *Triumphus Fame*; TE = *Triumphus*

Domenica di Resurrezione	<ul style="list-style-type: none"> - proemio: Cristo risorto, Fede e Idolatria, Petronace (I) [TC I] - rassegna degli idolatri (II-V) [TC II-IV, TP]
Lunedì di Pasqua	<ul style="list-style-type: none"> - prima battaglia tra le schiere di Fede e Idolatria, persecuzioni di età romana (VI-XI) [TC I, TM I, TF I] - <i>Atti di Andrea</i> (XII-XIII) [TF II] - <i>Memorie apostoliche di Abdia</i> (XIV-XV) [TF III, TE] - <i>Atti di Tommaso</i> (XVI-XVIII) - <i>Atti di Andrea e Mattia, Atti di Marco</i> (XVIII) - Cesare e Celso Martinengo, Faustino e Giovita (XIX) - protomartiri romani e alessandrini (XX-XXIII) - martiri ebrei vetero-testamentari, san Benedetto (XXIV)
Martedì di Pasqua	<ul style="list-style-type: none"> - seconda battaglia tra Fede e Idolatria, corteo dei re cristiani (XXV) - sconfitta e morte di Idolatria (XXVI) - trionfo della Croce, rassegne di martiri (XXVII-XXIX)
(tramonto)	<ul style="list-style-type: none"> - trionfo della Fede, marcia verso Roma (XXX-XXXI) - cacciata degli dèi dal <i>pantheon</i> capitolino (XXXII) - ingresso trionfale in Vaticano, sconfitta e morte di Discordia (XXXIII-XXXIV)

Il capitolo I si apre sull'alba della Resurrezione e si pone in dialogo, oltre che con il «mattino» primaverile di *Inferno* I, con l'esordio del *Triumphus Cupidinis*, nel quale è rievocata l'alba del 6 aprile, anniversario laico dell'innamoramento. Il contatto con l'architetto petrarchesco è sancito, a livello testuale, da citazioni come la rima *martiri : sospiri* o il sintagma «dolce memoria», attribuiti ora al tripudio per Cristo risorto, in un tempo solenne di giubilo opposto a quello penitenziale del Venerdì Santo. L'implicito allineamento a Dante, e soprattutto il gioco parodico con i *Triumphs*, trasmettono la suggestione di un Petrarca moralizzato, con modalità non troppo distanti da quelle adottate da Malipiero nei confronti del *Canzoniere*. L'impressione è corroborata dal costante rifacimento, in numerosi esordi dei primi quindici capitoli, dei versi iniziali dei capitoli petrarcheschi, di cui è rispettata, nel complesso, la sequenza originaria

Eternitatis. Cito da Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca - Laura Paolino, Mondadori, Milano 1996.

(dal *Triumphus Cupidinis* I al *Triumphus Eternitatis*) e la relativa gradualità ascensionale, con l'effetto di imprimere alla visione l'andamento di una scala sapienziale. L'istanza moralizzatrice rivela subito un sottofondo plotiniano, evidente nella descrizione della Resurrezione all'insegna della luminosità. Il giorno di Pasqua è detto all'inizio «chiaro», connotato da uno speciale fulgore perché in esso Cristo separò, quasi al principio di una nuova creazione, le tenebre dalla luce:

«Involto in notte d'ombra humida, e bruna,
divise l'ombre, apparve fuor lucente,
e chiaro fe' l'horror, che quella imbruna» (c. 6v).

In modo analogo, anche l'origine della fede è posta sotto il vessillo della luce, a cui si contrappone immediatamente l'oscurità degli increduli. Il discorso dell'angelo presso il sepolcro vuoto produce nel cuore delle donne «fede» e «luce», mentre gli ebrei della «sinagoga» rimangono nella cecità: «la fede aperse, e luce al creder pose | cieco lasciando, chi non creder vuole» (c. 7v). Il culmine è raggiunto nella menzione di Cristo agli Inferi come «essule Lumio», il cui «splendore» si contrappone alle «ombre eterne», portandolo a trionfare sulla morte (c. 9r). Alla vittoria di Cristo, che costituisce la premessa della narrazione e il fondamento teologico del poema, in linea con l'insegnamento cristocentrico di Giorgio Siculo – e, in seconda istanza, con il progetto incompiuto del canzoniere di Celio Magno, che avrebbe dovuto concludersi con sei canzoni spirituali dedicate a Cristo, tra cui *Deus*³⁵ – segue il principio della visione (*Appendice*, 2). Lucillo si addormenta e in sogno gli appare la Fede, «vittoriosa donna» avvolta da una «gran luce» al pari delle tre Virtù di Celio, cinta di vesti candide e di un nastro purpureo, simbolo di regalità e della purificazione ottenuta per il sangue di Cristo. La descrizione della condottiera riproduce da vicino le sembianze della *Fides* prudenziana, con calchi evidenti quali i sintagmi «veste inculca» («agresti cultu»), «homeri ignudi» («nuda umeros») o la *iunctura* «senza cinger l'arme, | senza coprirsì» («nec telis meminit nec tegmine cingi»), che compendia «il binomio *telis-tegmine*», indicante la duplice assenza di armi offensive e difensive³⁶, nell'unico, ambivalente «arme». Come *Fides* (e, dietro di lei, la virgiliana Camilla e altre virago classiche), la guerriera è una «vergine», armata delle sole braccia e del suo coraggio («il sol ardire imbraccia», eco di «pectore [...] valido»), ed è accompagnata da un seguito di martiri, «genti» innumerevoli «tutte unite in schiera» («victrix legio, quam mille coactam | Martyribus regina Fides animarat in hostem»). Un retaggio petrarchesco è invece il carro su cui è assisa la donna, simile a quello di Amore perché trainato da

³⁵ G. Stella Galbiati, *Epilogo sacro e libro*, p. 375.

³⁶ P. Franchi, *La battaglia interiore*, p. 71 e, per un commento all'intera descrizione di *Fides*, *ibi*, pp. 66-72.

quattro animali alati «vie più che neve bianchi», ma di significato opposto poiché guidato da una figura simbolo di castità. Alla parodia del *Triumphus Cupidinis* I, da interpretare in chiave filosofico-morale, si aggiunge quella del *Canzoniere*, intesa a rovesciare la figura profana di Laura nella prosopopea della Fede, ornata de «l'auree chiome non a l'aure sparse». Un dettaglio notevole è il «carne» scolpito a lettere d'oro sul cuore della donna, nel quale è indicata una via di salvezza conforme alle tesi esposte da Rioli nell'*Epistola* del 1550³⁷, dove la grazia e le opere sono ammesse senza contraddizione: «Vive per me, chi fido a l'opre | s'accinge, e cerca ogn'hor di pareggiarme». La semantica visiva del corpo, e di tutto ciò che al corpo è legato – abiti, ornamenti, accessori –, richiama una modalità comunicativa tipica delle Virtù prudenziane, nelle quali i «segni» apposti alla persona «diventano prova concreta della loro natura interiore»³⁸.

Dopo la presentazione della Fede e del suo corteo, compare Petronace, concittadino e confratello di Lucillo vissuto tra VII e VIII secolo, che lo scorterà durante il primo giorno e mezzo. Se il *topos* del conterraneo richiama il precedente dei *Triumphs*, il modello principale resta il Virgilio dantesco, sia perché l'abate cassinese è appartenuto a un'epoca anteriore rispetto a quella dell'autore-personaggio (mentre Petrarca, si ricorderà, è guidato da un contemporaneo³⁹), sia per l'avvicendamento, nella seconda parte, con i due antenati di Martinengo, analogo al subentro di Beatrice. Il proemio termina con l'apparizione dell'Idolatria, feroce e seducente, portatrice del «falso» che «offusca il ver». La prosopopea appare con attributi mostruosi, demoniaci: ha il capo coperto da una testa di cinghiale, è avvolta «in dura pelle» e aizza i suoi seguaci mostrando i denti neri della bestia; cavalca uno spaventoso serpente, un «angue» dalle «creste ardenti» e dalle «vibranti lingue» affine all'Idra ovidiana, che striscia sul «basso ampio terreno» opposto al cielo solcato dal carro della Fede. L'iconografia proposta si allontana da quella più diffusa di matrice vetero-testamentaria, risalente a San Tommaso e accolta da Cesare Ripa nell'*Iconologia*⁴⁰, costituita da una donna inginoc-

³⁷ A. Prosperi, *L'eresia del Libro Grande*, pp. 131-170: 151-152. Nell'*Epistola alli cittadini di Riva di Trento*, il predicatore insiste sulla necessità di «governare cristianamente e indirizzare al bene i costumi», auspicando un contributo dei cristiani alla vita civica in virtù della loro «vera elezione», evidente nelle opere sante della chiesa primitiva.

³⁸ Gloria Larini, *La trasformazione dei topoi del duello. I Sette contro Tebe di Eschilo e la Psychomachia di Prudenzio*, in *Controversie. Dispute letterarie, storiche, religiose dall'antichità al Rinascimento*, a cura di Gloria Larini, Libreriauniversitaria.it, Padova 2013, pp. 111-145: 124.

³⁹ Sull'identità della guida petrarchesca, vedi la recente ipotesi di Carrai riguardo a Francesco da Barberino: Stefano Carrai, *Il problema della "guida": un consuntivo e una nuova proposta*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Atti del convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), Cisalpino, Bologna 1999, pp. 67-78.

⁴⁰ La prima edizione dell'*Iconologia* è del 1593. Vedi ora Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Einaudi, Torino 2012.

chiata davanti a un idolo, spesso un toro o un vitello d'oro. Più prossimo, almeno per lo schema figurativo, risulta l'emblema della *Ficta religio* di Andrea Alciati, dove la religione falsa è effigiata nelle vesti della grande meretrice di *Apocalisse*, in groppa alla bestia con sette teste e dieci corna⁴¹. L'allusione all'Idra rimanda però con maggiore coerenza al tipo dell'Eresia, in sintonia con quanto si legge, ad esempio, nella dedica del trattato *Adversus omnes haereses* di Alfonso de Castro al "cattoliciissimo" re di Spagna Filippo II, invocato quale novello Ercole affinché debelli "i mostri degli eretici": «Tot certe ac tanta hoc nostro seculo nata sunt haereticorum monstra, ut novo quodam Hercule monstrorum domitore esset nunc opus»⁴². L'antropomorfismo imperfetto dell'Idolatria la rende un essere non paragonabile alla Fede, con una disparità di *status* che ricorda la differenza tra le "Virtù deificate" e i "Vizi demoniaci" della *Psychomachia*, secondo le categorie di Haworth, tra potenze di natura divina e *affectiones* o spiriti ctoni associati alle Furie e alle Eumenidi⁴³. L'Idolatria è seguita dunque da un esercito discorde, formato da uomini e divinità pagani, la cui rassegna comincia nel proemio e prosegue fino al capitolo IV; il «saper non saggio» dei poeti e dei pensatori antichi è contrapposto al disvelamento della vera conoscenza di Dio, rappresentato secondo l'immagine neoplatonica della scala.

La prima giornata si chiude nel capitolo V, di particolare interesse per la raffigurazione di stampo orfico del trono di Dio come «immobil gloriosa sede, | ov'è il foco, e la luce, e nullo horrore» (c. 26v); da esso promana la creazione di un mondo diviso tra le «opposte, e a sé contrarie volte» del luminoso, caldo Oriente e dello «scuro», freddo Occidente (c. 27r). Assai diversa sarà, invece, la rappresentazione della Trinità nel capitolo XXXIV, che riscrive in una scoperta palingenesi la visione dantesca di *Paradiso* XXXIII, rimodulando il tema della luce e della conoscenza riflessa di Dio per affermarne senza equivoci l'essenza una e trina:

«Tu Sol, nel Figlio specchio i divi sguardi
 s'affisi, e 'n te rifletti, e te conosci,
 foco d'amore suscitando il guardi.
 Tu padre, et hor tu figlio riconosci,
 tu spirto Amore noi, che qui s'impetri
 e gratia, e lume: e mai non ne sconosci» (c. 145r).

Il capitolo V termina con una variazione sul tema della consueta iconografia idolatrica: la statua del bue egiziano Api è portata in trionfo ver-

⁴¹ *Omnia Andreae Alciati V. C. emblemata* [...], Christophorus Plantinus, Antuerpiae 1581, p. 45.

⁴² Alfonsi a Castro, *Adversus omnes haereses* [...], Jan Steels, Antuerpiae 1556, c. aijv.

⁴³ Kenneth R. Haworth, *Deified virtues, demonic vices and descriptive allegory in Prudentius' Psychomachia*, Hakkert, Amsterdam 1980.

so un'«isoletta» dell'estremo occidente, nella regione della morte, dove si trova un «tempio immondo» che capovolge la raffigurazione amena del tempio di Amore nel *Triumphus Cupidinis* IV (cc. 27v-28r); infine, il corteo sprofonda nell'inferno, inghiottito dalla terra.

Nel capitolo VI, sorge l'alba del secondo giorno, segnato dalla battaglia campale tra le schiere di Fede e Idolatria. Quest'ultima pronuncia la dichiarazione di guerra e promette di precipitare la Creazione nel Caos primigenio; al suo fianco si trova Cupido, il «terreno Amore» che scaglia frecce acuminatae contro gli avversari, descritto come un «feroce garzon» dalle «ale depinte» (c. 34r), simili alle «due grand'ali | di color mille» del *Triumphus Cupidinis* I. Nei due capitoli seguenti, si consuma una recisa condanna della lirica amorosa nei toni di una lotta tragica, venata di ironia, tra il fanciullo armato e i cristiani inermi, protetti solo dal paolino scudo della fede (*Appendice*, 3). Il modello va cercato nel *Triumphus Pudicitie* (in cui pure risuona l'eco della *Pudicitia* prudenziana), dove Laura e le sue compagne strappano le ali di Amore e gli spezzano arco e faretra. La fisionomia della Fede, «gran donna [...] succinta in gonna, in atto di vendetta», ricalca ora i tratti di Laura pudica, detta da Petrarca «la mia donna» che «avea in dosso, il dì, candida gonna» e che infligge ad Amore uno «stratio» bastevole «a mille altre vendette» (*TP*, vv. 118, 124-125). Il tema laurano è però richiamato in accezione negativa dai «rami di frondoso lauro» tra cui si annida Cupido per scoccare i suoi dardi; l'offensiva, in realtà, non dura a lungo, perché l'arciere finisce presto «invilupato da se stesso», con i capelli impigliati nelle fronde. A quel punto, i seguaci della Fede, in particolare le donne, hanno buon gioco a compiere la vendetta, procurando di non restare vittime della passione che Amore cerca di suscitare in loro: l'albero di alloro è squarciato e abbattuto, il prigioniero è liberato dal groviglio delle chiome, strappategli con le «man sinistre», vede le proprie ali tarpate e «spennacchiate», l'arco e le frecce distrutti, ed è percosso con violenza in tutto il corpo. Le sue sofferenze sono descritte con il tipico lessico amoroso (l'«avorio» delle carni, il «color di rose» del sangue sparso, le lacrime come «perle e rugiade»), parodiato a smascherare il carattere ingannevole delle lusinghe erotiche. Dopo il castigo, il battuto torna nelle fila degli idolatri e pronuncia una palinodia mendace, volta a dimostrare la sua innocenza. Lo sdegno dei suoi alleati scatena quindi lo scontro aperto, che porta allo sterminio dei cristiani, ma anche alla vittoria della Fede: nel capitolo IX, la condottiera trionfante distribuisce ghirlande ai suoi e, opponendosi al lauro reciso, estende le proprie radici come un albero rigoglioso, la cui altezza giunge fino al cielo. La consueta dicotomia tra amor profano e amor sacro, tra *eros* e *caritas*, è dunque riformulata in una contrapposizione asimmetrica tra *Eros* e *Fides*, che antepone platonicamente la virtù della conoscenza a quella dell'amore spirituale. Al trionfo della Fede,

reso ancora più fulgido dal ricordo dei castighi subiti dagli imperatori romani anticristiani, segue, nel capitolo X, la conversione universale alla Croce, detta «trofeo» di Cristo. L'autore invoca la Musa per narrare l'avvenuta battaglia e celebra la passione di Stefano, Giovanni, Paolo e Pietro, quest'ultimo definito «pietra, e ver sostegno | de la Chiesa da Dio fondata» (c. 54r), in un assunto ortodosso che potrebbe anche nascondere, in accordo con la dottrina giorgiana, un atteggiamento nicodemitico. La rassegna agiografica dei martiri, perlopiù romani, cede il posto, nei capitoli XII-XIII, alla riscrittura quasi integrale degli *Atti di Andrea* e, nei capitoli XIV-XVIII, di altri apocrifi del Nuovo Testamento, tra cui gli *Atti di Tommaso*, notevoli per il sostrato gnostico-encratita, gli *Atti di Andrea e Mattia* e gli *Atti di Marco*. Il contesto esotico di tali vicende, ambientate nel medio e nell'estremo Oriente, è condiviso dal successivo racconto dei viaggi di Barnaba, che terminano però in territorio italiano e, specificamente, lombardo: secondo una tradizione antica, riportata nel manoscritto *Chronicon brixianum* di Giacomo Malvezzi e ufficializzata dopo il 1580 per l'influenza di Carlo Borromeo⁴⁴, l'apostolo avrebbe fondato le diocesi di Milano e della stessa Brescia.

Il finale anticipa la svolta del capitolo XIX, improntato alla celebrazione della famiglia Martinengo e dei patroni bresciani (*Appendice*, 4). Petronace torna a incastonarsi nel cielo delle stelle fisse e cede il posto a una coppia di anime sfolgoranti. Cesare e Celso chiamano per nome il loro discendente e adducono come segno distintivo il blasone familiare: «l'arma, che vermiglia | ne' scudi in campo d'oro pinta habbiamo». Con una movenza simile alle rievocazioni della Firenze antica compiute da Cacciaguida, i due mostrano a Lucillo le schiere di protomartiri loro contemporanei; in risposta, ricevono la lode del poeta, che dichiara Brescia beata per la protezione di tali «celesti difensori». L'autore chiede dunque di conoscere le «gesta» di Faustino e Giovita ed è esaudito da Cesare, il cui racconto suona come un atto di rifondazione dell'identità apostolico-romana della città, in sintonia con la dimensione «politica» del discorso agiografico⁴⁵. Subito dopo, si legge la preghiera di intercessione del protagonista, che apre il capitolo successivo introducendo la visione di altri «gloriosi huomini»: ai protomartiri alessandrini e romani si aggiungono le «schiere di Giudea» di epoca pre-cristiana, da Abele a Giovanni Battista, oltre al «gran monarca» Benedetto, fondatore dell'ordine omonimo, e a Tommaso d'Aquino. La ricognizione passa in rivista i fedeli di

⁴⁴ Gianmaria Biemmi, *Istoria di Brescia*, t. I, Giovanni Colombo, Brescia 1748, pp. 191-192. La notizia di Malvezzi, riportata da Biemmi, si legge insieme al resto dell'opera in Ludovico Antonio Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. XIV, ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, Mediolani 1729, coll. 792-793.

⁴⁵ Finalizzata alla «promozione di culti [...] legati al rafforzamento di un'istituzione religiosa o politica, di un'identità locale o al servizio di un'ideologia» (E. De Roberto, *Introduzione*, p. 3).

ogni tempo, da Oriente e da Occidente, in una sorta di chiamata alle armi che prelude alla nuova battaglia contro gli idolatri.

All'aurora del terzo giorno, nel capitolo XXV, avviene il secondo scontro: la narrazione lascia ora poco spazio alle schiere degli empi, concentrandosi sull'esercito dei cristiani. Alquanto diversa è anche la descrizione della Fede, definita sempre «inerme, et non di guerra esperta», ma rivestita di un'armatura affine a quella tratteggiata da Paolo nell'*Epistola agli Efesini*, cioè un elmo, uno scudo e una corazza di «adamante» che richiamano l'elmo della salvezza, lo scudo della fede e la corazza della giustizia (c. 122r-v). L'apostolo dei gentili è definito, poco oltre, «primo campion» della Fede – la quale siede non più sola, ma tra Speranza e Carità – e, dopo la morte dell'Idolatria, accompagna la condottiera alla testa del trionfo. Il corteo si distingue per una peculiarità rappresentativa tipica dell'agiografia, già riscontrata da Carlo Vecce nei *Triumph* petrarcheschi, ovvero il dispiegamento delle insegne – in questo caso la Croce, vessillo della Fede, e gli strumenti di tortura dei martiri – che favoriscono l'identificazione iconica dei vari *exempla*, facendo «scorrere» i cataloghi onomastici «in una sequenza continua di immagini, di cui è resa possibile l'interpretazione attraverso il riconoscimento di archetipi visuali desunti dalla tradizione storica e letteraria»⁴⁶.

Sul far del tramonto, la processione si dirige a Roma, al Campidoglio, sede della Chiesa apostolica «da Pietro, e da Paulo incoronata» (c. 138v): qui, le schiere vittoriose dovranno purificare un tempio pagano a pianta circolare, il Pantheon, distruggendo le statue degli idoli e scacciando gli spiriti immondi che lo abitano; quindi, si insedieranno in Vaticano guidate da Concordia, che dovrà fronteggiare l'assalto finale di Discordia. I riferimenti alla *Psychomachia* sono tanto precisi da sfociare nella riscrittura al limite della traduzione degli esametri 670-735 (*Appendice*, 5). L'attentato della «frodolente heretica Discordia» – la *Discordia-Heresis* di Prudenzio – è diretto contro la *persona* di una somma virtù civile, garante della *pax* conquistata a caro prezzo dalle milizie cristiane e a sua volta *alter ego* di un'altra virtù, la Fede, dai risvolti non solo teologici: il binomio Fede-Concordia ravviva, infatti, l'antica accezione politico-militare di *Fides*, suggerendone il valore di collante e di salvaguardia della *civitas Dei*, prima riunita nel tempio di *Sapientia*⁴⁷ e ora raccolta, in modo eloquente, «nel Vatican, che sembra la magione | alta, e celeste» (c. 141v). La romanità della marcia trionfale, la citazione esplicita dei luoghi del potere, lo splendore della gloria dei martiri, ornati di pietre preziose, dimostrano inoltre consonanze notevoli con alcune rime di Torquato Tasso, in particolare il sonetto 1386 *Rinnovar l'opre antiche ond'ebbe*

⁴⁶ Carlo Vecce, *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumph* di Francesco Petrarca, pp. 299-315: 300.

⁴⁷ P. Franchi, *La battaglia interiore*, p. 59.

il mondo e la canzone 1389 *Te, Sisto, io canto, e te chiamo io cantando*, composti tra il 1587 e il 1588 per celebrare il «trionfo» capitolino di Sisto V. Forse Lucillo lesse questi componimenti in forma manoscritta⁴⁸, ma anche nell'eventuale assenza di una conoscenza diretta, non può sfuggire la forte somiglianza tonale, indicativa dell'appartenenza a una medesima stagione, di versi come «[...] in Vaticano oggi risplenda, | più che già in Campidoglio il carro e l'ostro, | rinnovellando antico Scipio a Roma» (1386, vv. 12-14) o «in quel tempio sereno | fia quel trionfo e 'n quel lucente chiostro, | fiammeggiando il piropo e l'oro e l'ostro» (1389, vv. 72-74). In linea con la temperie di fine secolo, l'allegoria si allontana dunque da suggestioni filosofiche e diviene principalmente figura della storia, trasformando il trionfo dei beati in un'esaltazione militante della Chiesa postridentina.

⁴⁸ Torquato Tasso, *Opere. II. Rime. Rinaldo. Il Re Torrismondo*, a cura di Bruno Maier, Rizzoli, Milano 1964, *Rime d'occasione e d'encomio*, libro IV, parte II, pp. 92-109. I due testi furono editi dopo la morte di Martinengo nelle *Rime del sig. Antonio Costantini in lode del gloriosissimo Papa Sisto Quinto [...]*, Osanna, Mantova 1611.

APPENDICE

I passi proposti sono trascritti in base a criteri di moderato aggiornamento grafico: la distinzione tra *u* e *v* è regolata secondo le norme attuali; *j* e *i* sono uniformate in *i*; i segni paragrafematici e le maiuscole seguono l'uso odierno. Le espunzioni sono indicate tra parentesi quadre [], le integrazioni tra parentesi uncinate <>. Nel caso di varianti adiafore, si è scelto di riportare solo la lezione conforme all'ultima volontà dell'autore, ponendola a testo.

1.

Capitolo primo, vv. 16-45 (c. 6v)

Spuntava il dì dei giorni, chiaro giorno
 che sol da quel che domina ogni regno
 ha 'l nome eccelso, e n'è sublime e adorno.
 Presagio fu del Mondo ei primo e segno,
 nascer il vide, anzi che 'l ciel, la terra
 il loco, il giro havene, o 'l mar ritegno.
 Vide illustrar quanto il sol volge et erra
 primo, e di luci fiammeggiar le stelle,
 né 'l nido l'Ocean havea, che 'l serra.
 Primo di queste e 'nsieme egli di quelle
 che di piropo o d'oro, ad una ad una
 lucessero di lampi o di fiammelle;
 involto in notte d'ombra humida e bruna,
 divise l'ombre, apparve fuor lucente,
 e chiaro fé l'horror, che quella imbruna.
 Principio ei fu del secolo nascente:
 e poi di nuovo honor di gloria cinto,
 gravido alhor di lui già l'Oriente,
 risorger vide il suo fattore eterno,
 e dal trofeo di pompa al gran fulgore
 fu 'l chiaro suo di più chiarezza pinto.
 Giorno a cui diede il nome e 'l primo honore
 de l'ordine dei dì, chi 'l diè a la luce,
 e vivo uscìo del chiuso sasso fuore.
 Quinci da lui l'origine riluce
 dell'alma sacrosanta e vera fede
 di raggio sparsa de l'eterna luce.
 Giorno dal cui splendor chiaro si vede
 donde risorge, ond'è d'ampia mercede
 cinta la fé, che vita have in mercede.

2.

Capitolo primo, vv. 178-294 (cc. 9r-11r)

Amor, pietà, pensiero alto e gentile,
 e l'ora, e 'l giorno, e la dolce stagione
 fatto mi haveano il cor pietoso e humile.
 E qual vinto dal sonno, che si pone
 la guancia al braccio, e poggia, e vi dimora
 finché 'l sonno degli occhi al sen si pone;
 sì dal vegghiar dinanzi stanco ancora
 posai, ma cosa, che non oso dire,
 vidi; timor con gioia assalmi, ed hora.
 Aprirsi il ciel per mezo vidi, e uscire
 una gran luce, ch'ombra al sole indusse
 vittoriosa donna indi apparire.
 Non qual dei Volsci armate schiere instrusse,
 né qual la Traccia al Termodonte il carro,
 ma qual dal fario mar l'arme ridusse.
 D'Egittii quella, e questa di cui narro
 vidi a gran gloria trionfar, dispersi
 tutti a terra, per lei, li dei di Varro.
 A sì gran luce unqua non uso apersi
 gli occhi, ma 'l raggio ardente sì gli offese
 che 'l gran splendore d'esso non soffersi.
 Per desio di veder, le luci tese
 rivolsi: e ne 'l gran lume fisse e impresse,
 quel suo divin la mente e l'alma accese.
 Nel cor mi furo le bellezze espresse,
 né di mirarle gli occhi sati o stanchi,
 d'un gioir lungo le mie luci oppresse.
 Quattro animai vie più che neve bianchi
 con le grand'ale aperte a l'ampio dorso,
 di faccie poi diverse alteri e franchi;
 traheasi da loro il carro senza il morso,
 da le bocche spiravan foco e fiamma,
 spediti più che 'l vento al volo, al corso.
 Vergine sopra, che i guerrieri infiamma,
 sedeavi in veste inculta, e non più vista,
 gli homeri ignudi, e l'una e l'altra mamma.
 Candida benda con di nastro lista
 purpurea: e 'n croce da le spalle apparse
 cingene al petto e al core, allegra in vista.
 E l'auree chiome non a l'aure sparse
 raccolte havea; disciolte ambe le braccia,
 senza di ferro, o d'altro quelle armarse:
 che di lode il valor la pugna abbraccia,
 a gloria aspira, e senza cinger l'arme:

senza coprirsì, il sol ardire imbraccia.
 Scolpito al core a lettere d'oro carne
 havea: «Vive per me, chi fido a l'opre
 s'accinge, e cerca ogn'hor di pareggiarme».
 Vidi, e pareva che 'l petto ch'ella scopre
 offerir, et provocar a la battaglia,
 e romper la nemica schiera adopre.
 D'intorno il numer de le genti agguaglia
 del mar l'arena, e tutte unite in schiera:
 Cesar non schierò i suoi così in Farsaglia.
 Congiunti ivan ristretti in mostra altera
 e d'un vestir, e d'arme ad una forma,
 per meraviglia di stupor vint'era.
 E qual, cui sopraggiunge armata torma,
 ch'ei teme, e di saper desiro il preme,
 chi sono, e donde, e dove van si informa;
 così vago d'udir con tema e speme
 tant'oltre al passo il piè si spinse e mosse,
 che di lor giunsi a le fila più estreme
 et un, che quel timor dal cor mi scosse,
 con parlar dolce, e con giocondo viso
 mi si fé incontro: a lui chiedei, ch'ei fosse.
 La man mi porse, e con un grato riso:
 «Cidneo il gran colle, come a te mi fue
 patria», mi disse, «et poi me 'n fei diviso.
 Sotto Gregorio terzo da le sue
 preghiere mosso alhor rifei Casino,
 e Baldo hebbi in aiuto, e gli altri due.
 Petronace fui detto, e nel camino,
 che Benedetto mostra, anch'io m'ascrissi;
 e de la mitra indegno hebbi il domino».
 Da tenerezza il cor mio punto, dissi:
 «Dimmi, poiché di te mi dai notitia,
 chi son questi c'han gli occhi in ciel si fissi?».
 Et egli: «È ben ragion: gente patritia
 sono del ciel, che preser la difesa
 del vero incontro al mondo e sua nequitia:
 di fé verace il core e l'alma accesa,
 le vite a esporre, e far di quelle scudo,
 per lei non furo tardi a la contesa.
 E quasi tra 'l martello e 'l duro incudo
 le penne e i corpi per amor del vero
 opraro, e poser contra ogni empio e crudo.
 Colei ch'insta d'opporsi, e per cimiero
 e per coperchio al capo ha testa horrenda
 d'apro, e feroce è 'l guardo, e lusinghiero;
 involta in dura pelle, e par ch'attenda

de la fera crudel dei neri denti
 far mostra, e quinci i suoi pugnare accenda».
 «Dimmi chi sia», risposi, «e i tuoi accenti
 mi sian cortesi: c'hor la veggio, in farli
 a sé seguaci, usar vari argomenti.
 Van sparsi e disuniti, et a ritrarli
 tra di lor divisi, insieme, e 'n sé confusi
 tenta, ostinata, in sua credenza trarli».
 Et egli: «Avezzi tanto negli abusi
 sono, et essa gli aggira dentro, e volve,
 che ciechi al suo parer ne van delusi.
 Mira, com'al calpestio s'alza polve,
 e par ch'oscuri il ciel, qual nube l'aria:
 cosi il suo falso offusca il ver, l'involva.
 E se brami sapere, è l'avversaria
 che d'attro horror annera il bel sereno
 de la fè, si dal ver vacilla, e varia.
 Vedi con qual superbo petto, et pieno
 di velen, con le creste ardenti un angue
 l'alza, serpendo il basso ampio terreno.
 Siede sul tergo lungo, ch'è di sangue
 horribil tinto, e con vibranti lingue
 si lecca i labri, e fa chi 'l vede essangue.
 Sotto cui varie insegne apre, e distingue,
 anzi confonde i suoi, nel campo spiega,
 onde 'l Canopo il foco Idolo estingue [...]».

3.

Capitolo settimo, vv. 1-21, 109-129, 207-229 (cc. 35r-v, 36v, 38r)

Hor quel fiero garzon già tutto involto
 scintilla, e vampa ne' begli occhi il foco;
 vorria già tra nemici esser rivolto.
 Né cape in sé, né ritrovar può loco,
 e va scherzando ogn'hor col volo in aria,
 l'aer campo a le tese ale par poco.
 E così hor basso, hor alto il volo varia,
 e ne venia veloce, ov'era schiera
 d'una fè vera armata, e non di varia.
 Col natio dolce del suo volto s'era
 mescolato, e lo sdegno, e l'ira in guisa
 che d'acerbetta vista imago è vera.
 Fra tanto la gran donna, ch'era assissa
 sul carro aurato stava in sé ristretta,
 a la difesa ardente, né improvisa.
 Succinta in gonna, in atto di vendetta,

d'alto vigor sublime ne venia
 e qual minaccia, e minacciando alletta.
 Par che regale sdegno in dolce et pia
 vista l'accenda, humil lo sguardo giri
 cauta in pensier di fé, di gelosia.

[...]

Hor mentre la pharetra e quelle usate
 saette al tergo pende, et ei si prende
 nel cor altero e pien di feritate,
 e incurva l'arco, e ch'a la cocca tende
 la corda, e lo stridente stral riceva,
 e desioso di ferire attende;
 il ramo, ov'appoggiato era, n'aggreva,
 e piegando s'arrende, onde la mano
 da l'arco arresta, e 'l piè dal tronco leva.
 E sdruciolando, e giù cadendo al piano,
 ne l'alber si intricò la chioma, e laccio
 gli fece, e già ne fu sì vago e vano.
 Tentò più volte per uscir d'impaccio,
 ma via più stretto rilegossi, al fine
 rimase appeso, e venne freddo giaccio.
 Non come Apollo, Amor, tendendo a fine
 ch'è di virtude al ver honor la meta,
 nel punitore allor s'avolse il crine.
 Di valor piena sorridendo, e lieta
 l'altera donna rimirò d'intorno
 e disse: «E ben, ch'ei frutto amar si mieta [...]].»

[...]

Alhor gli tolser l'ale, a terra sparte,
 tarpate e spennacchiate, e 'l gir a volo
 tolto, gli spezzar l'arco in ogni parte.
 Né questa giusta assai cagion di duolo
 fu, che si venne a le minaccie poi
 contra un ignudo, e disarmato, e solo.
 Le man sinistre nei bei crini suoi
 misero, e quelli fra le dita attorti
 stracciati e scapigliati fur da noi.
 E più fascetti di minuti e forti
 vincigli fatti, il garzoncello infesto
 fu battuto, e stracciato a mille morti.
 Ei si doleva, ei si languia mesto,
 e da begli occhi in onde li cadea
 il pianto, a terra il guardo in dolce gesto.

E ne le bianche carne si spargea
 color di rose, a le percosse, a quelle
 il sangue rosseggiar l'avorio fea.
 Quinci tinte di macchie fur novelle
 le verghe, e serban nel suo roseo sangue
 le piante del dolor memorie belle.
 Così chi impiaga, al fin piagato langue.

4.

Capitolo decimonono, vv. 13-75, 91-117 (cc. 95r-96v)

Mirava intorno, e vidi su per l'herba
 già sparso dilagar gran sangue sacro
 di quei, cui l'alme il cielo in vita serba.
 Io nel pensier di tanto ampio lavacro
 dolendomi gioiva, e dissi: «Ahi, seco
 perché il terren anch'io col mio non sacro?».
 Quando che quel che m'era scorta: «Teco
 hor ne verran, chi son del sangue», disse,
 «di cui tu sei»; partio, né fu più meco.
 Qual suol di notte da le stelle fisse
 raggio cader, fendendo aer sereno;
 spario con tal chiarezza, e 'n ciel si affisse.
 Hor da qual fonte d'eloquenza pieno,
 o da sacrata penna havrò parole,
 che quel, che dir i' vo', descriva a pieno.
 Qual suole, innanzi a l'apparir del sole,
 l'alba venir con l'amorosa stella,
 spargendo il ciel di chiare luci e sole;
 cotal, un ne venia cinto di bella
 luce, et a manca un altro seco a paro,
 et ei splendea di luce pare a quella.
 Io, che gioir di tal vista, a sì chiaro
 splendor, sentiva i miei lumi, nel core
 ardea di desir, ch'è vago e raro.
 Non potea l'occhio, a quel sì gran fulgore,
 non venir meno, quando a poco a poco
 mi si fé chiaro, et crebbe al cor l'ardore.
 L'habito altier mirava, quando un poco
 innanzi ad appressarsi vidi, e 'ncontro
 duo mi si fero: e m'allegrai non poco.
 Per nome mi chiamaro al dolce incontro,
 dicendo: «Questo per la fé s'acquista,
 questo n'avien di morte a l'aspro scontro».
 Ond'io meravigliando, in voce mista
 di tema e riverenza, dissi: «Hor come

me conoscete a questa prima vista,
 io voi non riconosca?». «Il nostro nome»,
 disser, «saprai: che la Cidnea terra
 commun n'è patria teco, e 'l bel cognome.
 La lunga etate, che le cose atterra,
 contende a gli occhi tuoi, che non conosci
 lo habito antico, et uso di tua terra.
 A te noi veri amici riconosci:
 Cesar io sono, et questi è Celso, et siamo
 ambo fratelli; e s'anco ne sconosci,
 vedi le lunghe chiome che portiamo»,
 un sì mi disse, «e l'arma, che vermiglia
 ne' scudi in campo d'oro pinta habbiamo».
 Nel cor le lor parole meraviglia
 lasciaro impressa; et io fra me pensava
 hor quali, e come son di mia famiglia.
 Scopriro quel, che 'l tempo mi celava:
 «Sappi», essi incomminciar', «che ne i primi anni
 martiri fummo sotto gente prava.
 Di chiara fede facii, negli affanni,
 ne furo in lunga, e faticosa impresa
 ambeduo lumi. A noi fur lievi i danni.
 Che 'l rischio de la morte in mente accesa
 di vera fede, è poco, se tu poni
 l'honore in lance: e 'l ciel il contrapesa.
 La mente in te si svegli, e 'n te risuoni
 di ambe christiane trombe il riverito
 suon, che destò di fè più chiari i suoni [...]».

[...]

«O voi felici», dissi, «a tempo nati
 che per la fé l'acquisto eran corone
 non di diamanti, o d'auro, o di topati.
 Di palme, ch'immortali il ciel vi done
 degn'è, se per lo cielo il sangue deste
 don, ove il fascio il cor del duol ripone.
 Con quali alte parole che con queste
 mie semplici potrò sovrana lode
 darvi, e verace, e 'n voci chiare e preste?
 O come di sentir s'appaga, e gode
 il cor: che di potente genitrice
 di voi, di me, n'uscio prole di prole.
 Del ciel sovra le stelle se mi lice
 t'innalzo, o sen de l'alta patria mia,
 e vero affetto il vero al cor mi dice.
 Tra scelti marmi d'ambo i corpi, pia

tu Brescia chiudi, tu de l'aura ai lumi
 lor desti, et la pietà, ch'al cielo invia
 i cui dolci, e pieghevoli costumi
 d'Italia a molta gente soli furo
 di bella idea di fede i chiari lumi.
 O quanti al bel esempio del sì duro
 martiro confermaro con beata
 morte il vero, e col cor franco, e sicuro.
 Del largo sangue sparso consolata
 ti godi hor Brescia, e d'ambo sì celesti
 difensori, che al ciel per lor sei grata».

5.

Capitolo trentesimo quarto, vv. 97-195 (cc. 145v-147r)

Mentre che i sette colli e le foreste
 fan con canore voci in prischi versi
 e con parole risuonar non preste,
 cinta da folte schiere (ahi casi avversi)
 del tempio in su l'entrar, la sacra soglia
 calcando la Concordia hebbe a dolersi.
 Ecco per far di lei l'opima spoglia,
 nel manco lato alhor cacciar si sente
 occultamente il ferro, e senza doglia.
 Che di magliette forti ben potente
 a rispinger il colpo una intessuta
 veste la copre squallida e lucente.
 Onde, ch'a pena penetrò l'acuta
 punta l'inteste fila di tenaci
 nodi, e colpìo in vano il braccio di feruta.
 Toccò la pelle, il ferro: e quelle audaci
 mani, a le squame di commesso rare
 furo in quel punto nel ferir fallaci.
 Recata in atto s'era di turbare
 il bel trionfo con di frodi l'arte
 fera nemica: e pugna ritentare.
 Empia guerriera de la vinta parte,
 la frodolente heretica Discordia
 l'assalio del fianco in debil parte.
 Mortale insidia pose a te, Concordia,
 a vincitrice incauta, de le colpe
 la nutrice, e cagion d'ogni discordia.
 Sotto mentita forma, più che volpe
 piena di froda, con divisa gonna
 entrò, perché ferisca, uccida, e spolpe.
 E fra le folte schiere, come donna

compagna apparve, e frondeggiante ramo
 d'oliva in mano, e 'l cor di dolo in gonna.
 Asperso di veneno ha l'esca e l'hamo,
 e serpentin flagello ascoso, e mostra
 l'aspetto lieto; ha 'l cor maligno e gramo.
 E tra festivi chori, anch'ella in mostra
 risponde a i canti; e tien sotto coperta
 la spada micidiale a strage nostra.
 A te, Concordia, gran virtute, aperta
 piaga far volle, a sola fra cotante
 armate squadre; e l'onta fu scoperta.
 Colpì, ferio: ma sol poco e stillante
 sangue versò la pelle più suprema,
 offesa a pena, gocce usciro alquante.
 Turbata ella gridò: «Qual, hora, estrema
 sorte mi si prepara? O qual nemica
 man qui s'asconde, perch'uccida e prema?
 Chi 'l ferro vibra? Sotto la lorica
 i nostri petti frodolente impiaga,
 fra l'allegrezze, e fra la gente amica?
 Che giova ne la pompa così vaga
 d'una vittoria havere a mortal guerra
 fin dato, se ricevo indegna piaga;
 et i furori indomiti di ch'erra
 e contra noi, e contra il culto divo
 chetati haver, se l'arme ancor s'afferra?
 Se cade la virtù? La pace al vivo
 tocca se giace?». A questo dir rivolti
 le schiere i lumi, il sangue vider vivo;
 e di spavento pieni i mesti volti,
 stillar da la ferrata veste il sangue
 visto, e com'eran d'improvviso colti.
 Muta il color, cangia l'aspetto, e langue
 la man de la nemica: inditio è 'l viso
 di pallor bianco tinto, e fatto essangue.
 Le punge coscienza il core, acciso
 del fallo; intorno alhor corsero a un tratto
 le schiere, in lei rivolto l'occhio fiso.
 Strinsero l'arme con le destre ratto,
 e 'l folto de lo stuol s'apre e dirada,
 e si trova l'autor di tal misfatto.
 Le si minaccia che traffitta cada
 se la setta, et il Dio che cole, e 'l nome
 a tal ricchiesta loro, a dirlo bada.
 Al cui comando: e perché venne, e come;
 tutta turbata e' l cor di tema punto:
 «lo oblio il vero: è l'Heresia il cognome,

e 'l Dio, ch'io colo, ha 'l manto ch'è trapunto
sol di menzogne, e di colori è misto.
Par d'oro, e di più parti è poi ripunto.
Hora maggiore, et hor minore acquisto
forma; et hor doppie, et hor semplici formo
voci et parole, al fin d'amaro attristo.
Col vero il falso in un vario, e trasformo
come mi piace: e 'nvece di mio nume
tengo il Demon, in cui d'ogn'hor mi sformo».
Nel prigion nostro irata volse il lume
la Fé regina: e non soffrìo quell'empie
bestemmie che la infame dir presume.
E le vieta il parlar; le chiude, e le 'mpie
La bocca, che spirar non può; la voce
Le toglie, e le percote ambe le tempie;
e 'n lei di spade, e d'haste il furor noce
Di tanti: è già ferita a i colpi, inerme.
La fere più degli altri un più feroce:
L'Amator vero, c'ha lucenti, et ferme
arme del cielo, e tre gran donne, avinte
han con ritorte a lei le braccia inferme.

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]