

ROBERTA FERRO

*Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629):
i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROBERTA FERRO

*Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629):
i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino*

Con la sua raccolta di 'Scherzi', edita a Milano in sei libri nel 1612, il poeta comasco Girolamo Borsieri offre un esempio della produzione madrigalesca italiana di inizio Seicento. Conformandosi al modello dell'epigramma classico, molte delle sue liriche trattano soggetti artistici, ad esempio il tema del ritratto. Borsieri del resto era allora, secondo il giudizio degli storici, il maggiore intenditore di pittura lombarda, e alla sua penna si devono preziosi riferimenti all'arte coeva. Tra questi i madrigali sulla ritrattistica di Giovanni Ambrogio Figino, al quale avevano indirizzato rime numerosi poeti in area padana, come Giovan Battista Marino, corrispondente di Borsieri.

Chi cercasse un nome adatto ad esprimere il dialogo tra le arti nella Lombardia di primo Seicento potrebbe guardare con facilità al comasco Girolamo Borsieri. Aspetto saliente di questa figura di erudito letterato è la poliedricità: fu poeta madrigalista, autore di una favola pastorale, antiquario raccoglitore e collezionista di iscrizioni e monete sulle tracce di Giovio, storico, scrisse una grammatica volgare, fu filologo, esperto di aforistica ed imprese accademiche.¹ Per le arti sorelle, spiccò nel campo della musica: pubblicò una serie di perdute canzoni strumentali a quattro intitolate *Todeschine* e dialogò con musicisti del rango di Ruggero Trofeo, organista del Duomo di Torino e maestro di cappella dei Savoia, con Sigismondo d'India, Giulio Cesare Gabussi, e con Carlo Gesualdo, il Principe di Venosa. A Milano tra Cinque e Seicento era calda l'attenzione per le novità in campo musicale: da poco si va riscoprendo il ruolo della città per la produzione di Monteverdi, ad esempio.² Borsieri poteva vantare una reale sinergia tra «musica e musa», di quelle che «di rado si accoppiano in un soggetto», come osservava Guarini, il quale si rivolgeva al comasco chiedendo di musicare i suoi versi per poi inviarli al Gesualdo.³

Alla pittura probabilmente si deve la sopravvivenza della sua fama rispetto alla trascuratezza gravata sul Seicento lombardo: figlio di un mercante con la passione, oltre che per la musica, per la miniatura, Borsieri fu un raffinato intenditore di quadri. In sintesi, il comasco, oltre a possedere un buon assortimento di opere nelle stanze della villa lacustre di famiglia, detta 'Il Giardino', intratteneva relazioni epistolari con artisti quali Morazzone, Giovan Domenico Caresana, Luciano Borzone, Giovan Battista Galliani, ed era consulente, intermediario, perito di pitture per facoltosi e raffinati committenti.⁴ A questo proposito si ricorda la sua presenza al fianco di Federico

¹ Il comasco è tra le poche figure della Lombardia borromaica ad aver goduto, nel corso degli ultimi anni, di una buona attenzione bibliografica; oltre ad alcuni saggi, che nominerò in seguito, mi riferisco in particolare a due monografie: S. PIAZZESI, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento: con un inedito 'Il Salterio Affetti Spirituali'*, Firenze, Firenze University Press, 2009; P. VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015.

² Sul rilievo monteverdiano si considerino le innovative ipotesi di F. SCHNEIDER, *Unsuspected Competitive Context in Early Opera: Monteverdi Milanese's Challenge to Florence's Euridice (1600)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

³ F. PAVAN, «Un curioso ravvolgimento di precetti». *La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, in Carlo Donato Cossoni *nella Milano spagnola*, a cura di D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, 377-423: 392; E. DURANTE-A. MARTELOTTO, *Genesi e sviluppo dei madrigali di Battista Guarini*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008, 141-172: 169.

⁴ VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, 29-44. Sulla pittura lombarda del periodo, nell'ampia bibliografia disponibile, per uno sguardo d'insieme si rinvia a: M. GREGORI, *Note storiche sulla Lombardia tra Cinque e Seicento*, in *Il Seicento lombardo*, I, *Saggi introduttivi*, Milano, Electa, 1968, 19-46; *Pittura lombarda 1450-1650*, a cura di A. Morandotti, Milano, Compagnia di Belle Arti, 1994; *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, a cura di F. Caroli, Milano, Skira, 2000; più nel dettaglio, oltre a quanto indicato in seguito: *Milano profana nell'età dei Borromeo 1580-1620*, a cura di A. Morandotti, Milano, Electa, 2005; *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, a cura di A. Spiriti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006. Sul versante teorico

Borromeo, insieme ai fratelli Girolamo e Guido Mazenta, non solo per l'allestimento della quadreria federiciana, ma anche nei passaggi fondativi dell'istituzione dell'Accademia Ambrosiana, dunque con un rilievo pedagogico e teorico, non solo da 'amatore' d'arte.⁵ È noto anche per aver agito da tramite fra Giovan Battista Marino e gli artisti che il poeta napoletano ricercava per il libro di disegni destinato alla *Galeria*, che nel suo primo progetto si doveva comporre di immagini abbinata a vers.⁶

Una certa abbondanza di fonti ha permesso di conoscere il gusto e l'indirizzo artistico di Borsieri: mostrò una notevole sensibilità stilistica per i contemporanei – le firme della corrente milanese capeggiata da Cerano, Morazzone, Procaccini – unita ad «un peculiare interesse per le vicende più antiche della scuola insubrica, con lo sguardo venato da un precoce storicismo», che lo rende tra i primi interpreti della nuova geografia artistica italiana, destinata ad immettere nuove tessere nel canone vasariano.⁷ Per quanto non isolato nella Lombardia di quei tempi, che per più voci testimonia una 'riscoperta degli antichi', tale indirizzo indica un carisma personale, un poco distinto, per nominare la figura più autorevole, da quello di Federico Borromeo, anch'egli attento alle istanze storicistiche, ma volto ad altre linee di collezionismo, quelle dei leonardeschi, dei fiamminghi, dei veneti e del classicismo di Raffaello.⁸ Borsieri era invece più incline alla scuola cinquecentesca di Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino, da distinguersi e valorizzarsi rispetto all'egemonia dei leonardeschi.⁹ Questo avanzamento sul fronte delle conoscenze si deve agli storici dell'arte, a partire da Luciano Caramel, che, raccogliendo una buona bibliografia locale, compilò nel 1971 la voce del *Biografico*, giovandosi per l'occasione di un suo precedente ampio studio basato sulle lettere del comasco.¹⁰ Proprio questo libro di lettere – oltre ottocento missive a vari destinatari, conservate, in larga parte inedite, presso la Biblioteca di Como, e trascritte da Borsieri per un'edizione epistolare mancata – si è rivelato nel tempo preziosissimo giacimento di notizie in materia artistica.¹¹ Ad esso si aggiunge il *Supplemento alla nobiltà di Milano*, lo scritto storiografico che

sono utili i saggi raccolti in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari, Pagina, 2004. Intersecano poesia e arte le ricche pagine di E. RAMPI, *Artisti e letterati nella Lombardia spagnola*, in «*Sul Tesin piantaro i tuoi laureati*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Pavia, Cardano, 2002, 489-518.

⁵ G. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cariplo, Milano 1992, 335-373; P. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art and Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1993 (ed. it. Milano, Vita e Pensiero, 1997); B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996, 64-117, 141-143; A. ROVETTA, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l'arte*, in *Federico Borromeo principe e mecenate*, a cura di C. Mozzarelli, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2004, («*Studia Borromaica*», XVII, 2004), 193-221: 196-197.

⁶ C. VOLPATI, *Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, il cavalier Marino e Gerolamo Borsieri*, «*Periodico Storico Comense*», XXXVI (1947), 3-15; E. PEROTTO, *Fra le stanze di Borsieri, Marino e Gigli. L'arte di Morazzone e la sua visibilità nella lirica italiana del primo Seicento*, in *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626). Problemi e proposte*, cura di A. Spiriti, Varese, Dicom, 2004, 81-93. Sul versante mariniano basti per ora il rinvio a E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, 179-196.

⁷ VANOLI, *Il 'libro di lettere'...*, 12-13.

⁸ ROVETTA, *Federico Borromeo...*, 194.

⁹ VANOLI, *Il 'libro di lettere'...*, 53.

¹⁰ L. CAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'arte medioevale e moderna*, I, Milano, Vita e Pensiero, 1966, 91-235; ID., *Borsieri Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, 124-125.

¹¹ Esemplare in tal senso l'utile libro di Paolo Vanoli, i cui capitoli si avvalgono perlopiù delle fonti epistolari, aggiungendo lettere sinora inedite ad altre già pubblicate da Caramel, insieme ad ulteriori nuovi documenti: VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, i testi sono raccolti nella sezione delle *Appendici I-V*, 113-245. Segnalo inoltre che l'epistolario di Borsieri è oggetto di schedatura entro il progetto *Archilet. Reti*

Borsieri pubblicò nel 1619 come continuazione di un'opera di Paolo Morigia, ricco di descrizioni e giudizi, nonché l'opera poetica, di cui si dirà a breve, sia quella pubblicata, gli *Scherzi* del 1612, sia quella tuttora inedita.¹² Al vertice di questa miniera documentaria si sarebbe posto molto probabilmente il testo intitolato *Simolacro di Milano*, al quale Borsieri fa ripetutamente cenno, ma di cui nulla è rimasto; per non dimenticare la misteriosa *Letzione ... delle lodi della pittura*, prima di una serie evocata in una lettera al pittore Giovan Battista Galliani.¹³

Borsieri seppe dunque essere 'critico militante', attento a cogliere le peculiarità della scuola lombarda, della generazione cioè che proseguiva i fasti del Rinascimento padano. Ha insistito sul rilievo di questa tradizione artistica Dante Isella, il massimo storico della letteratura lombarda. Raccogliendo un suggerimento dalle pagine di *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti, Isella tra le carte dell'atlante della letteratura italiana aveva preso in carico il 'foglio Lombardia' e nel 1970, nel saggio *La cultura letteraria lombarda*, individuava i caratteri di quella tradizione in un'acuita sensibilità linguistica sostenuta da un moralismo disincantato e irriducibile, oppure – ma è solo l'altra faccia della stessa medaglia – da un mordace sperimentalismo anticonformista. Sono i caratteri che avrebbe rintracciato nei suoi autori: da Bonvesin a Gadda e Sereni, passando per Maggi, Manzoni e Porta.¹⁴ Come Dionisotti riconosceva che la letteratura italiana del Seicento era un «campo nel quale molto lavoro resta da fare», così Isella a quell'altezza osservava che Rinascimento e Barocco lombardi erano da esplorare meglio, tuttavia autorevolmente lamentava nella fiorente letteratura tardo trecentesca un'interruzione, che si sarebbe protratta sino al

epistolari. Archivio delle Corrispondenze Letterarie di Età Moderna (secoli XVI-XVII), disponibile al sito www.archilet.it.

¹² I primi due libri di madrigali uscirono in G. BORSIERI, *L'amorosa prudenza [...] in questa seconda impressione da lui riveduta [...] e l'aggiunta di due libri di Madrigali raccolti da Girolamo Rezzani*, In Milano, Pacifico Pontio e Gio. Batta Piccaglia, 1611; furono ripresi e arricchiti di altri quattro in ID., *Gli scherzi [...] sotto due parti, divisi in libri sei, artificiosamente disposti, e dichiarati dal D. Hettore Capriolo. Con un discorso di Bernardo Landoli sopra l'ultima prefazione*, In Milano, Appresso Nicolò Moiola, 1612. Restano inediti i libri VII, VIII e IX degli *Scherzi*, traditi dal codice Como, Biblioteca Comunale, ms Sup. 3.2.45, e brevi carmi latini nella raccolta di argomento storico-antiquario intitolata *Salium* del codice Como, Biblioteca Comunale, ms Sup. 3.2.46 (salvo alcune poesie pubblicate soprattutto da VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, 222-224, 234-236). Sono stati invece recentemente editi i madrigali sacri del *Pio salterio, Affetti spirituali*, nel citato volume di Sandro Piazzesi.

¹³ «Ma io non voglio qua recar le pitture migliori de' più moderni fra Milanesi, serbandomi di trattarne diffusamente nel simolacro di Milano, dove ho io cominciato provar, che la Lombardia oggi non ha bisogno de' pittori, che fioriscono in Roma, avendone anch'ella di quei che possono annoverarsi fra i principali, che seguano anco le maniere trovate da Michel Angiolo da Caravaggio e dalla scola de' Caratii» (G. BORSIERI, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano raccolto da Girolamo Borsieri*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1619, 73); «Chiamandosi poi l'Accademia dell'Aurora, parmi che possa adoperarsi l'impresa trovata da quel teologo, almeno quanto al corpo. Quanto all'anima, io la muterei, che, levatone il motto, sarebbe anco chiarissima per se stessa. Ma di ciò mi serbo io il trattar più alla lunga nella prima Lettione ch'io farò delle lodi della pittura»: lettera a Giovan Battista Galliani databile tra la fine del 1609 e i primi del 1610; la copia autografa si conserva in Como, Biblioteca Comunale, ms sup. 3.2.43, 48; edita in CAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario...*, 115 e VANOLI, *Il 'libro di lettere' ...*, 101-102.

¹⁴ Il saggio di Isella fu presentato al VII Congresso della Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, a Bari nel 1970, subito accolto in rivista («Lettere italiane», XII, 1970, 2, 144-160), fu più volte riproposto fino al definitivo approdo in D. ISELLA, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Milano, Einaudi, 1984, 3-24 (in apertura il rinvio all'appello di Dionisotti, a p. 4). Lo scritto di Dionisotti, letto il 22 novembre 1949 come prolusione al Bedford College di Londra, venne pubblicato, in una redazione ampliata, due anni dopo, su «Italian Studies» (VI, 1951, 70-93), ma circolò in Italia sostanzialmente dal 1967, anno del suo inserimento nell'omonimo volumetto einaudiano: C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, 45-54.

secolo dei Lumi, o meglio sino al tardo Seicento con Maggi, che è letto però come un precursore.¹⁵ Nel secondo Cinquecento brillano unicamente i solitari Accademici Facchini della Val di Blenio, stretti attorno alla mente audace del pittore poeta Giovan Paolo Lomazzo. Le loro singolarissime rime in dialetto ‘facchinesco’ – i *Rabisch*, ossia ‘arabeschi’ – riportate alla luce da Isella, sono, per la Lombardia di san Carlo, l’eccezione che conferma la regola.¹⁶ Ammiratore della critica artistica di Longhi per il tramite di Contini, il critico insomma sempre ritenne che nel periodo di mezzo «il corso delle lettere non fu per nulla all’altezza di quello delle arti figurative».¹⁷ Mantenendo questa chiave interpretativa potremo allora guardare con maggior curiosità e interesse alla produzione letteraria di Borsieri, colui che meglio di tutti seppe comprendere la pittura del suo tempo.

Lo stesso Lomazzo è indicato come fonte da Borsieri; del resto il *Trattato dell’arte della pittura, scultura et architettura* (1584) e *l’Idea del tempio della pittura* (1590) – insieme alle pagine di Romano Alberti e Federico Zuccari –, godevano di buona ricezione. La stessa riflessione del comasco è stata interpretata come la «riconsiderazione teorica» che poteva ambire, per intensità e consapevolezza, a raccoglierne l’eredità.¹⁸ Come noto, in estrema sintesi, l’apporto più originale di questa avanguardia teorica era nella valorizzazione della mente creatrice dell’artista, il «disegno» interiore, guida alla mano del pittore: «il disegno entro di noi è il primo e prossimo interno principio, formale motore delle nostre istesse cognizioni et operazioni, conciosia che, movendo questo prima l’intelletto nostro, e dopo l’intelletto la volontà, et inoltre questa le virtù nostre esecutive, noi operiamo al di fuori».¹⁹ Lomazzo aveva affermato la superiorità dell’arte sulla natura sia perché dispensatrice di bellezza, atto mentale che ficiniamente era ritenuto qualità spirituale proveniente direttamente da Dio, sia perché in grado di rappresentare gli ideali, i tipi, assenti nel mondo. Per il pittore-poeta

¹⁵ «Un secondo rilievo preliminare [...] riguarda la soluzione di continuità della fiorentina letteratura espressa nella parlata milanese, la quale dopo la seconda metà del Trecento (quando Milano vanta in Bonvesin da la Riva ‘il maggiore’, per l’intero Nord, ‘fra quanti si esprimano nel volgare locale’) riprende solo alla fine del Cinquecento, in chiave però di divertimento accademico e in veste ‘facchinesca’ [...], mentre, per vederla tornare a più seri impegni e riportarsi alla sua base urbana, si dovrà calare di un altro secolo, fino all’età di Maggi»; l’appunto, precisa il critico, vale «anche per la letteratura in lingua» (ISELLA, *La cultura letteraria lombarda...*, 4-5). Per Dionisotti: «Il panorama di questa età si è di molto chiarito a seguito degli studi compiuti nell’ultimo cinquantennio. Tuttavia di quanto la moderna critica italiana ancora cede per ampiezza e sicurezza d’informazione a quella del Settecento, di tanto ha potuto resistere il giudizio polemico pronunciato in Arcadia sulla letteratura del Seicento. È insomma un campo nel quale molto lavoro resta da fare» (DIONISOTTI, *Geografia e storia...*, 46).

¹⁶ G. P. LOMAZZO E I FACCHINI DELLA VAL DI BLENIO, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1993; *Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento. L’Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l’ambiente milanese*, a cura di M. Kahn Rossi-F. Porzio, Milano, Skira, 1998. Per le rime: G. P. LOMAZZO, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da’ pittori. Con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, a cura di A. Ruffino, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2006.

¹⁷ ISELLA, *La cultura letteraria lombarda...*, 6.

¹⁸ «Tutto stimolava a una riconsiderazione che mancava ormai dai tempi di Lomazzo e di cui il *Supplimento* doveva costituire solo un’agile anticipazione, in attesa di un’opera, il progettato *Simolacro di Milano*, che affiancandosi al *Theatrum Insubricae Magnificentiae*, dedicato all’antichità e al medioevo, avrebbe raccontato le vicende degli artefici milanesi di età moderna» (VANOLI, *Il ‘libro di lettere’...*, 54, 63-64; a p. 64 la citazione).

¹⁹ R. ALBERTI, *Origine et progresso dell’Accademia del Disegno de’ Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia, Pietro Bartoli, 1604, 17. L’Alberti e Federico Zuccari sono figure vicine all’ambiente borromeo – e dunque borsieriano – non solo perché protagonisti negli anni ’90 della romana Accademia di San Luca, patrocinata da Federico Borromeo, ma anche perché di nuovo coinvolti, nel primo decennio del Seicento, nella decorazione del Collegio Borromeo di Pavia, circostanza nella quale nasce la pubblicazione dello scritto appena citato. Le opere si leggono in G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, 2 voll., a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-1974. Più in generale, sull’evoluzione del pensiero artistico, all’incrocio con le poetiche, restano necessarie le pagine di C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell’arte nell’ultimo Cinquecento* (1971), seconda edizione ampliata, Firenze, Olschki, 2013.

milanese, cieco dall'età di trent'anni, il rappresentabile tende sempre più ad interiorizzarsi, la poesia «è come ombra della pittura» e l'artista, estraniato dalle presenze sensibili, ricerca una bellezza che «non ha altre accezioni che quella di una conformità a quanto immaginato nell'idea».²⁰ Anche per il tramite di Lomazzo, pensando a Borsieri, arriviamo al suo più brillante allievo, quel Giovanni Ambrogio Figino celebrato dalla letteratura contemporanea e presente anche nelle pagine del nostro comasco, oltre che nella poesia di Marino.²¹ L'artista milanese, che già in vita, e ancor più dopo la morte, avvenuta nel 1608, aveva innescato una vera esplosione di encomi in versi nella Pianura Padana, è esemplare argomento per svolgere virtuosisticamente il gareggiamento tra natura e arte; il tema non è originale, ma quel pittore ne autorizzava la riproposta, dal momento che i tratti stilistici di Figino paiono «sorretti da una sorvegliata predisposizione intellettualistica», indirizzato dal Rinascimento al Barocco. Ciò vale soprattutto, come di dirà qui avanti, per la sua ampia produzione grafica, composta da numerosissimi disegni.²²

La progressiva tendenza all'astrazione intellettuale, all'appartata elaborazione di uno schizzo interno si incontra, sul versante poetico, con la fioritura del genere madrigalistico nella lirica del tardo Cinquecento. Decine di testi inseriti nei libri di Borsieri hanno per oggetto opere d'arte, molte conservate nella sua raccolta privata o in quelle di raffinati conoscenti, molte prive di referenti nella realtà, ricordate dall'antico o ideate dalla fantasia del poeta. Come il 'madrigale-epigramma-ecfrasi' di lì a poco sancito dalla *Galeria* di Marino, anche lo 'scherzo' del comasco si inquadra nel contesto delle estetiche del periodo, magari sfrondate delle punte più manieriste, come ad esempio il genere bizzarro delle grottesche, avversate dai trattatisti della Controriforma quali Giglio, Paleotti e i due Borromeo, e di fatto presenza rara nel 'moderato' Borsieri. Restio al registro del comico, percorso ampiamente invece da Lomazzo e dai lombardi poeti-pittori 'sperimentali' nelle loro immediate riproposte dell'*ut pictura poesis*, Borsieri non manca tuttavia, come i contemporanei, di esercitare una forte pressione sulla realtà, chiamata a suscitare meraviglia, ma senza uscire dai vincoli, ancora tassiani, della verisimiglianza.²⁴

²⁰ OSSOLA, *Autunno del Rinascimento...*, 87-91.

²¹ Sul pittore lo studio più ampio si deve a R. P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968; in seguito: A. PERISSA TORRINI, *Galleria dell'Accademia di Venezia. Disegni del Figino*, Milano, Electa, 1987; R. P. CIARDI, *Figino, Ambrogio*, in *DBI*, LVII, 1997, 555-556. Elenca le attestazioni letterarie: RAMPI, *Artisti e letterati nella Lombardia spagnola*, 497-500. Infine, segnalo che è attualmente in corso di stampa un'ampia monografia a cura di M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Roma, Aracne, 2012.

²² CIARDI, *Figino, Ambrogio...*, p. 555.

²³ A. MARTINI, *Marino e il madrigale attorno al 1602*, in *The sense of Marino. Literature, fine arts and music of the Italian Baroque*, a cura di F. Guardiani, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, 361-393; L. BIANCONI – A. VASSALLI, *Circolazione manoscritta e circolazione musicale del madrigale: il caso G. B. Strozzi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, 123-138; S. LA VIA, *'Madrigale' e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi musicali», XIX (1990), 33-70; S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», LXII (2001), 131-154; ID., *Antologie e canoni del madrigale*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXIX (2004), 115-136.

²⁴ Non credo si possano intendere 'comici' i madrigali di Borsieri che indulgiano su temi tipici della lirica secentesca, come la *Vecchia sdentata*, la *Donna barbata*, l'*Amante zoppo*: non si tratta di abbassamenti al reale, ma di consapevoli riferimenti all'epigrammatica classica, soprattutto a Marziale; concorda M. VOLPI, scheda su *Borsieri Gerolamo*, in *Sul Tesin piantaro*, 221-223. Il suo profilo di poeta si presenterebbe forse diverso se fosse sopravvissuto il poema che, in una lettera al *Al sig.r Gio. Andrea Torniello per la vita di Merlin Coccaio* (Como, Biblioteca Comunale, ms sup. 3.2.43, p. 381), Borsieri chiama con il termine inequivocabile di «Facchinata», etichettandolo come opera giovanile: «perdei tosto la vena col pensiero di non far altri poemi macaroneschi». Al netto di ciò, mancano nei suoi scritti, o sono assai sfumate, le nervature del cosiddetto 'primitivismo' che, invece, connotano i poeti della 'Lombardia stravagante': il tono antisistemico e antidogmatico; l'esaltazione dell'immediatezza e della sincerità espressiva, in opposizione alla falsità dei 'pedanti'; l'enfasi sul *furor* creativo. Si veda al riguardo, oltre ai citati lavori di Isella: E. TADDEO, *I grilli poetici di un pittore: le 'Rime' di G. P. Lomazzo*,

Qui si innestano i madrigali su Figino, al quale Borsieri dedica dieci componimenti. Stando al contenuto dei testi, la conoscenza diretta tra i due artisti pare assolutamente probabile; del resto numerose dovettero essere le occasioni di incontro. La Milano del giovane Borsieri, quella dei due decenni a cavaliere del nuovo secolo, era fitta di presenze figiniane: a partire dal ciclo dei dipinti per la chiesa di San Fedele, già pronti quando il giovane comasco frequentò le scuole gesuitiche; oppure, pochi anni dopo, Borsieri avrà saputo della vittoria al concorso per l'esecuzione delle celebratissime ante d'organo del duomo cittadino, superati Peterzano, Procaccini e Luini; nei primi anni del Seicento il pittore dipingeva in Sant'Antonio Abate; tra il 1603 e il 1608 decorava la basilica di San Vittore al Corpo con un ciclo sulla vita di san Benedetto, citato da Borsieri nel *Supplimento*.²⁵ Dopo il 1605 si trovava a Torino, alla corte di Carlo Emanuele di Savoia, a sostituire Federico Zuccari come sovrintendente delle gallerie ducali, quando anche, proprio intorno al 1605, «dovrebbe collocarsi un misterioso soggiorno torinese» di Borsieri, forse da legarsi con gli studi presso i gesuiti.²⁶ Come non ricordare poi che Figino eseguì due perduti ritratti di Muzio Sforza marchese di Caravaggio, il fondatore e principe dell'Accademia degli Inquieti, per la quale Borsieri scrisse la favola pastorale e nel cui ambito si colloca ampia parte della sua produzione poetica.²⁷ Figino praticò il genere sin dal 1570, «esibendo crescente abilità nel rinnovare la tipologia del ritratto aulico, di impostazione classica, attraverso una nuova sensibilità introspettiva».²⁸ Per parte sua, il comasco, 'novello Giovio', operò per il cardinal Federico come procacciatore di ritratti destinati alla galleria borromaica, facendo eseguire copie dalla serie gioviana rimasta agli eredi, Alessandro e Paolo, oppure proponendo da altre collezioni, come quella di immagini di pittori in possesso della famiglia Camaino a Como. I due, Borromeo e Borsieri, paiono condividere alcuni principi guida in questo tipo di collezionismo, come la cura per la serialità e, a discapito della fattura stilistica, l'attendibilità nei confronti del soggetto ritratto oppure, eventualmente, verso la copia dal vero.²⁹ Per concludere, Figino ritrattista è nominato da Borsieri in una lettera al pittore Giovan Battista Galliani, detto il 'Lodegiano': «Ringratio Vostra Signoria per lo ritratto, il quale mi è piaciuto estremamente, e certo alcuni stimano più bella la copia fatta da lei, che non è l'originale fatto pur da Figino».³⁰

«Il Contesto», III (1977), 141-181; F. PORZIO, *Lomazzo e il realismo grottesco: un capitolo del primitivismo nel Cinquecento*, in *Rabisch*, 23-36: 25. L'inserimento di Borsieri nella corrente 'moderata' della cultura milanese, con approfondimenti sui madrigali di soggetto artistico, emerge in E. PEROTTO, *Barocco «moderato». Girolamo Borsieri poeta e critico della letteratura*, «Studi secenteschi», XXVII (1986), 219-248. Sulla poesia del comasco rinvio anche a R. FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, in *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a cura di A. Spiriti, Milano, Franco Angeli, 2011, 97-125.

²⁵ G. BORSIERI, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1619, 83.

²⁶ VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, 18. Anche a Borsieri fu offerto, negli anni successivi, lo stesso incarico sabaudo, proprio in virtù della sua competenza in materia artistica, compito che declinò in favore del «figliuolo del Moncalvo» (CAMEL, *Arte e artisti...*, 179-180).

²⁷ G. BERRA, *Contributo per la datazione della 'Natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, «Paragone», 469 (1989), 3-13: 8; M. COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi, Sant'Angelo Lodigiano (Lo)*, In *Curia Picta*, 2010, 7. Inserisce *L'amorosa prudenza* (1610) di Borsieri nel contesto del genere pastorale il saggio di U. MOTTA, *L'ombra del 'Pastor fido'. Guarini e gli autori milanesi dell'età barocca*, in *Rime e lettere di Battista Guarini*, 259-292: 274-280; inoltre PIAZZESI, *Girolamo Borsieri...*, 57-63.

²⁸ RAMPI, *Artisti e letterati nella Lombardia spagnola...*, 498.

²⁹ M. C. TERZAGHI, *Committenza e circolazione di ritratti in Lombardia. Note intorno agli uomini illustri di Paolo Giovio e Federico Borromeo*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, a cura di C. F. Frangi-A. Morandotti, Milano, Skira, 2002, 347-359: 352.

³⁰ VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, 118. Ai nove madrigali commentati in queste prossime pagine, se ne aggiunge uno madrigale sopra un *San Girolamo del Figino*, ospitato nella sezione de *Le immagini divote del Il Salterio Affetti spirituali*, ora proposto da PIAZZESI, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento*, 252. Tra le

Chissà che proprio a questo oggetto si riferisca uno dei madrigali borsieriani dedicati a Figino.³¹ In particolare, due sono sull'autoritratto eseguito «sopra una tavoletta di cipresso, che fu poi legata in marmo», opera di cui, a quanto risulta, non resta traccia:

II, 73
 In questo bel cipresso,
 c'ha per custode un marmo,
 vago di sugellar l'opre più belle
 del secol nostro il valoroso Apelle
 ha così ben il suo semblante espresso,
 ch'egli qui vivo par, morto in se stesso.

II, 74
 Quest'odoroso legno, ov'hai ritratto
 te stesso, oh dotto Ambrogio, a gli occhi miei
 sì vivo par, che vivo
 io qui ti crederei,
 se talor poscia tratto,
 a veder di tua man figure nove,
 non m'accorgessi, che tu vivi altrove.³²

Il tema classico del ritratto 'pieno di vita', che sfrutta nel primo testo la reale assenza di vita del soggetto, «morto in se stesso», si arricchisce nel secondo con l'inserimento della persona del poeta. Attraverso i suoi occhi sospettosi, meravigliati dalla 'vitalità' dell'effigie, si dà prova della sopravvivenza dell'artista, che tuttavia non è circoscritta al ritratto, poiché meglio si può affidare alle altre opere stupefacenti, le «figure nove» che ne garantiscono la fama. Non stupisce il soggetto: avevano eseguito autoritratti una buona serie di pittori attivi a Milano tra Cinque e Seicento, tra essi lo stesso Lomazzo, e insieme Federico Zuccari, Vincenzo Campi, Pellegrino Tibaldi, Fede Galizia, Bartolomeo Schedoni, i Procaccini, il Duchino, Cerano; di Giovanni Ambrogio Figino ne resta uno, non quello però di cui scrive qui Borsieri, perché su carta, un disegno dunque, esposto alla Pinacoteca di Brera.³³

Nel madrigale 74 al discepolo di Lomazzo è riservato il titolo di «dotto», variato, come si vedrà poco oltre, da Borsieri anche in «dotta mano»: l'aggettivo, che origina dalla radice encomiastica di questo genere, era spesso attribuito a Figino e più che riferirsi alla sua documentata seppur rara attività di rimatore, nascerà dall'autorevolezza derivatagli dal trattato di Gregorio Comanini, *Il Figino ovvero del fine della pittura* (1591), il dialogo che, discutendo la distinzione tra imitazione icastica ed imitazione fantastica, avrebbe innescato la celebre polemica tra Tasso e Mazzoni.³⁴

opere perdute di Figino le fonti annoverano un quadro con san Girolamo, santa Caterina e santa Veronica visibile presso la chiesa milanese intitolata al santo, non più esistente (CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, 120).

³¹ Per una esaustiva introduzione al genere e per il confronto con i testi di Borsieri, sono utili: L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Bari, Laterza, 2008; F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010.

³² BORSIERI, *Gli scherzi...*, parte I, pp. 103-104.

³³ COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino...*, 11-12. Lo si vede riprodotto in A. MORANDOTTI, *Milano nell'età di Carlo V e di Filippo II: la diffusione del ritratto di corte e l'affermazione di Giovanni Ambrogio Figino*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, 88.

³⁴ OSSOLA, *Autunno del Rinascimento...*, 92-102. Ha per primo segnalato l'importanza dell'intervento tassiano C. SCARPATI, *Tasso, Sigonio e Vettori*, nel suo volume, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, 156-200; assai utile dello stesso autore anche il capitolo *Tasso, Patrizi e Mazzoni*, nel suo *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, 211-228. Per la posizione di

Ancora la scomparsa di Figino ispira il terzo madrigale, che riprende il *topos* della morte sfidata dall'arte. Chiamata ad interloquire direttamente nel trapasso del «gran pittore», come 'figura parlante', secondo il registro così frequente nell'epigramma classico, la morte va restituendogli quei tocchi che aveva ricevuto sotto forma di pennellate:

II, 75
 Già mancava l'umore
 vitale al gran pittore,
 quando di mille strali
 carca la morte, disse:
 «Voi sapete, Mortali,
 che dal pennello suo depinta i' fui,
 or il pennello mio depinge lui».³⁵

Se davvero ardua si presenta l'identificazione del soggetto cui allude Borsieri, non lasciano dubbi i sei madrigali del comasco sul *Proprio ritratto* eseguito da Figino, a differenza dei precedenti rimasti esclusi dalla stampa secentesca perché appartenenti all'ottavo libro degli *Scherzi*, complessivamente inedito, insieme al settimo e all'ultimo, il nono.³⁶ L'encomio del pittore si intreccia con la materia amorosa, nel tipo del 'ritratto di innamorato', secondo moduli ben attestati, collaborando alla costruzione più arguta del più tradizionale dei temi madrigaleschi. Si tratta di uno «spostamento di prospettiva e, di conseguenza, uno slittamento dei *topos*», perché «il ritratto è di colui che ama (e scrive), non più di colei che è amata».³⁷ La vivacità del dipinto suggerisce che Clori, l'amata nell'antologia borsieriana, mossa da pietà, abbia concesso ai «colori» del pittore l'«anima» sottratta al poeta innamorato:

VIII, 23
 Veggo, Figin, che il mio ritratto è vivo,
 e pur quando tu 'l festi
 er'io di vita privo.
 Ah, che Clori allor pia
 diede a' colori tuoi l'anima mia?

L'evocazione del ritratto serve a cantare lo straordinario potere del sentimento e all'immagine così somigliante si consiglia di presentarsi all'«amato volto» della donna; gli occhi micidiali della bella e «fiera», in questo caso, potranno restituire al ritratto inerte quella vita, il «cuore», tolto all'amante sfortunato:

VIII, 25
 Or che si m'assomigli,
 vattene, imago mia,
 tosto a colei, che con l'amato volto,
 e col soave canto il cor m'ha tolto.
 Non temer, ch'ella fiera ancor ti sia,
 che s'avverrà che ti vagheggi mai,

Mazzoni si segnala, con bibliografia pregressa, E. BELLINI, *Iacopo Mazzoni, Galileo e le bugie dei poeti*, nel suo volume *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009, 43-65.

³⁵ BORSIERI, *Gli scherzi*, parte I, p. 104.

³⁶ I tre libri sono traditi dal citato codice comasco Sup. 3.2.45, ai n° 23-28 i madrigali; i testi su Figino, come altri di argomento artistico, sono stati tuttavia ripetutamente pubblicati per il loro valore documentario, da ultimo in VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, 235-236.

³⁷ BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, 30-33.

quel ch'io perdei tu da' suoi lumi avrai.

In questa tipologia si attiva la dimensione del 'doppio' insita nell'immagine speculare, perché, come in un incantesimo, la donna può far apparire il vivace ritratto quale antagonista dell'originale. Nel breve madrigale successivo invece saranno i baci a donare «spirito e voce» al ritratto:

VIII, 26
 È pur di vita questa imago priva?
 Sì. Me n'avveggiò, ch'ella
 né spira, né favella.
 Deh la baciasse almen la donna mia,
 che da quel bacio e spirito e voce avria.

I tre segni di vita – «cor», «motto» e «spirito» – si sommano nel testo più lungo di questa sequenza, nove versi, dove Borsieri instaura un paragone con la «dolce imago» così simile a sé. Il confronto suggella la grande somiglianza. In questo caso infatti, variando concettosamente il *topos*, l'inerte dipinto non supera l'amante infelice, essendo entrambi privi delle tre manifestazioni vitali, l'uno perché succube dell'amore, l'altro per insufficienza dell'arte. Solo nel finale arguto la natura, o meglio l'amore, che metaforicamente è «foco», prende il sopravvento, rivendicando la «propria superiorità nel soffrire»:

VIII, 28
 Deh qual valor consente,
 che così m'assomigli, oh dolce imago?
 Cor a te non ha dato lo scoltore,
 a me l'ha tolto amore,
 tu senza motto, senza motto anch'io,
 tu priva del tuo spirito, ed io del mio.
 Da me sol diferente
 ti trovo in ciò, qualor meglio ti guardo:
 che tu foco non senti, ed io tutt'ardo.

Anche per la misura, il testo di Borsieri si presta ad essere collegato ad un precedente esemplare, ovvero ad uno dei *Lusus* di Andrea Navagero, il poeta veneziano apprezzato da Paolo Giovio. La sua raccolta di «scherzi» latini, edita nel 1530, comprendeva riscritture e imitazioni degli epigrammi alessandrini dell'*Appendix Planudea* (*Antologia Palatina*, XVI) fatta circolare a stampa dal 1494. Nel XXVIII, dopo il dono della propria immagine all'amata, Navagero imbastisce il paragone con il ritratto:

*Quam tibi nunc Iani donamus, Hyella, calendis,
 exprimit haec vultus parva tabella meos.
 Nulla fuit cuiquam similis mage: pallet imago,
 assiduus nostro pallor in ore sedet.
 Est excors, sine corde et ego, quod pectore nostro
 ipse Amor ereptum sub tua iura dedit.
 Non loquitur, mihi sic tua cum datur ora tueri,
 torpet nescio quo lingua retenta metu.
 Unum dissimile est nobis: felicior uno est,
 tam saeva quod non uritur illa face.*

*Quod si etiam uretur, tuo enim sub lumine quicquam
illaesum flammis non licet ire tuis,
non, ut ego, assiduo infelix torrebitur igne:
in cinerem primo corruet illa foco*³⁸.

Seppur abbreviato in forme più ellittiche e scorciato al principio e alla fine, forse per condurre a dimensione di madrigale i quattordici versi – come un sonetto – del *Lusus* latino, lo ‘scherzo’ di Borsieri ne riproduce sia l’analogo triplice sistema di corrispondenze (*pallor, excors, lingua*) sia lo schema che contrappone all’enumerazione un unico elemento contraddittorio, coincidente per entrambi nel «fuoco» della conclusione.³⁹

Due dei quattro testi qui richiamati hanno per oggetto la lode a Figino, lasciando un poco in disparte la vicenda amorosa. Nel primo il poeta fa convergere la imperitura fama del pittore su di sé, abbinando e intrecciando le reciproche arti mediante un insistito gioco di parallelismi formali e di figure metonimiche; il secondo, di fatto, è legato ai madrigali sul ritratto solo per la sua collocazione nella serie e si limita, per il contenuto, a celebrare l’artista vittorioso sulla natura e sul tempo, secondo il classico stereotipo:

VIII, 24
Figin se con nov’arte
t’ode Amor favellar ne le mie carte,
me con nov’arte ancora
ode Amor favellar nelle tue tempre.
Deh faccia il ciel, che sempre
l’un ne l’altro favelli:
tu per virtù di carmi, io di pennelli.

VIII, 27
Vinta già la natura
da la tua dotta mano
fu, mio Figino, ed ora
è vinto il tempo ancora.
Oh meraviglia di valor sovrano:
abbia prisca virtù nome novello
ch’ove la gloria muor, vive il pennello.

Borsieri indugia dunque sulla sua immagine dipinta da Figino, inanellando una serie poetica sulla tipologia classica dell’effigie di letterato, della quale esistono attestazioni con cui il comasco avrà

³⁸ «Questo quadretto che ti dono, Hyella, il primo giorno di gennaio, rappresenta il mio volto. Non ci fu mai ritratto più somigliante: l’immagine è pallida, il pallore è costante sul mio viso. Lei è senza cuore, e senza cuore sono anch’io, perché Amore in persona l’ha strappato dal mio petto e l’ha messo in tuo potere. Lei non parla; allo stesso modo, quando mi è dato di contemplare il tuo viso, la mia lingua resta paralizzata, trattenuta da non so quale timore. Solo in questo (l’immagine) è diversa da me: solo per questo è più fortunata, perché non è arsa da un fuoco tanto impetuoso. Perché, se anche verrà arsa – niente, infatti, può passare incolume tra le tue fiamme – non sarà tormentata, come me sventurato, da un fuoco inestinguibile, ma finirà in cenere alla prima fiamma» (ricavo il testo latino e la traduzione dalla sezione antologica, a cura di F. Pich, di BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, 132-133; J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca-New York-London, Cornell University Press-Oxford University Press, 1935, 189-192).

³⁹ Il commento suggerisce altre riprese del motivo del «ritratto in rapporto alle fiamme», segnalando, tra gli altri, la canzonetta *Sopra il ritratto della sua Donna, a Domenico Passignagno nella Galleria di Marino* (G. B. MARINO, *La Galleria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, I, sezione IV, *Ritratti*, III 9b’, pp. 242-246).

inteso confrontarsi: rime sui ritratti, eseguiti da Figino, di Bembo, di Giuliano Gosellini e di Gherardo Borgogni, questi ultimi due nella esatta specie di Borsieri, ossia componimenti dove poeta ed effigiato sono la stessa persona.⁴⁰

Per quanto attiene il nome ineludibile di Giovan Battista Marino, occorrerà certamente ricordare che la sua *Galeria* offre diversi encomi ad opere di Figino: tra le *Favole* un madrigale su *Hercole con Anteo* e un altro su *Licaone trasformato in Lupo*; nei *Ritratti* un testo sull'immagine di Carlo Emanuele di Savoia dipinta da Figino, e sette poesie, di cui sei sonetti, *Sopra il ritratto della sua Donna* eseguito dal pittore lombardo (questi ultimi già nella *Lira*).⁴¹ Tra Marino e Borsieri, come noto, ci fu uno scambio di testi e pareri poetici, oltre che di lettere, alcune perdute, e tale confronto, svolto nel secondo decennio del secolo, è in larga parte da riferire alla preistoria della *Galeria*, a stampa nel 1619, ma avviata da almeno una decade. Non è escluso che anche Figino fosse loro argomento di dialogo, e a Borsieri non furono estranei il successo e la circolazione immediata del mariniano *Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele di Savoia*, il panegirico al duca sabauda dedicato, nell'anno della morte 1608, proprio al pittore, il cui nome, già evocato nel titolo, oltre che fittamente presente nei testi di ingresso, compare addirittura in sede incipitaria, nella prima di dieci sestine elogiative, nella formula «saggio Figin» (I 1).⁴²

Anche i ritratti figiniani citati da Marino non sono sopravvissuti, come il dipinto raffigurante Borsieri e l'autoritratto citato dal comasco. Con la *Galeria* di Marino, è stato scritto, ad un certo punto, anche con il venir meno dell'*album* iconografico previsto nel progetto originario, si accentuano gli aspetti letterari del madrigale a soggetto artistico e la poesia, dismesso il gareggiamento sul piano della resa realistica, persegue altre finalità, elogiative o concettose. Se

⁴⁰ Si osservi tra vicinanza tra il borsieriano *Figin se con nov'arte* (VIII, 24), trascritto a testo, e un paio di strofe del sonetto di Gosellini *A Giovanni Ambrogio Figino milanese, pennello famoso*: «Però, se brami a pien fatti immortale, / Ecco la Musa mia ch'a ciò ti invita: / Perché sia teco immortalmemente unita, / Ne' tuoi colori accogli il mio mortale, // Figino. Alor non pur nel mio sembiante, / Ma ne le carte ancora andrà 'l tuo nome, / Com'io per te, tu per me ancora eterno» (G. GOSELINI, *Rime* (1588), a cura di L. Piantoni, Cleup, Padova, 2014, 336). La presenza di Figino, oltre che nelle *Rime* di Gosellini e nel trattato di Comanini, compare in diverse fortunate antologie di fine Cinquecento: a lui indirizza Raffaele Toscano il proprio poemetto intitolato *La morte del duca e del card. di Guisa* (1590); Girolamo Casoni gli dedica sei liriche nella *Scelta di rime di diversi moderni autori* (Gieronimo Bartoli, Genova 1591); sempre nel 1591 la raccolta intitolata *Le gioie poetiche* offre versi di Giorgio Manriquez, Filippo Alberti e Gherardo Borgogni; nelle *Muse toscane* del 1594, curate dal medesimo Borgogni, oltre alla dedica, si trovano numerose poesie a Figino, ad opera dello stesso curatore, del Manriche, di Giovanni Ambrogio Biffi e di Pietro Cresci. Molti di questi componimenti sono attestati nel manoscritto King's 323 della British Library di Londra, che contiene anche versi di Figino e documenti epistolari. Per tutto ciò si veda RAMPI, *Artisti e letterati nella Lombardia spagnola*, 497-499.

⁴¹ MARINO, *La Galeria*, sezione II, *Favole*, II 50 e 62, pp. 32 e 40; sezione IV, *Ritratti*, I 66a, p. 106, III 9c-9c^v, 247-250. Sull'opera: O. BESOMI, *Schede per la 'Galeria'*, «Lettere italiane», XXXVIII (1988), 510-521; C. CARUSO, *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVIII (1991), 54-84; G. FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno, 2001, 83-117; C. CARUSO, *Saggio di commento alla «Galeria» di G. B. Marino: 1 (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», X (2002), 71-89; ID., *La 'Galeria': questioni e proposte esegetiche*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di E. Russo, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2009, 185-207; C. RIVOLETTI, *Sulla presenza di Ariosto e di altri modelli letterari e figurativi nella «Galeria» di Giovan Battista Marino*, in *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos «Galeria»*, a cura di R. Stillers-C. Kruse Harrassowitz, Wiesbaden, Verlag, 2013, 399-432. Per il *Trattato di Lomazzo* come fonte di un sonetto mariniano sull'Ariosto si veda P. SABBATINO, *Il ritratto dell'Ariosto 'gran pittor' nella 'pinacoteca' di Marino e la 'Galleria regia' dell'Orlando furioso' nella letteratura artistica*, «Studi rinascimentali», VII (2009), 119-133.

⁴² G. B. MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, a cura di G. Alonzo, Roma, Aracne, 2011. Sull'opera si veda il saggio di M. CORRADINI, *Forme dell'intertestualità nel 'Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele'*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, 57-100, a p. 64 il riferimento all'«amicizia» tra il poeta e Figino.

dunque nel caso di Marino non è necessario, in sostanza, discutere l'esistenza dei ritratti, per Borsieri invece, nonostante le argute variazioni di tema cui indulgono anche i suoi testi, tutto lascia pensare che le opere dovessero esistere realmente. Nessuno dei ritratti citati ha lasciato traccia, nemmeno nella bibliografia figiniana. Eppure, a detta degli storici dell'arte, fu questa sfera dell'attività del pittore, da ritenersi singolarmente vasta e pregiata, a contribuire alla sua grande notorietà, perché adatta a rendere un pittore ricercato dalla committenza gentilizia; è pur vero che resta sovente la più difficile da rintracciare, proprio per la sua destinazione privata, che ne influenza negativamente la conservazione.⁴³ Nonostante ciò, colpisce questa estrema penuria: non manca di stupire la sproporzione fra la scarsità delle opere pervenute, una ventina compresi tutti i dipinti, e la vastità della fama goduta in vita.⁴⁴ Occorrerà pensare, per comprenderla, alla sua spiccata competenza grafica, forse destinata a progetti ornamentali e decorativi, per vasi di vetro o per armature da parate, che avrà garantito al Figino, figlio di un armaiolo di lusso, una clientela facoltosa e il conseguente successo. Particolarmente intensa e attestata è stata infatti l'attività disegnativa di Figino: schizzi, prove, abbozzi, ispirati alla tradizione leonardesca appresa dai trattati di Lomazzo e mescolata ormai con le tendenze del manierismo internazionale. Una produzione ricchissima, composta da oltre 430 fogli, «un caso eccezionale per quell'epoca e per quell'ambiente», in un artista che pare intendere il disegno come il «veicolo linguistico onnicomprensivo ed anzi di più immediata rispondenza alle tumultuose ideazioni della mente».⁴⁵

Lo stesso Borsieri, che sul piano lessicale non esita a chiamare «scherzi di penna» i disegni del pittore Giovanni Domenico Caresana, possedeva e apprezzava i disegni di Camillo Procaccini e, in fondo, a Marino forniva proprio disegni, quelli del Morazzone.⁴⁶ Non troppo diversamente da quanto pare esprimere la lirica in serie di Borsieri e Marino, la grafica di Figino nasceva dall'immediatezza dell'ispirazione personale per poi raffreddarsi in senso ragionato nel corso dell'elaborazione espressiva, attraverso la fase preparatoria - il disegno - e poi verso l'esecuzione pittorica, di uno o tanti ritratti: «come per gli altri pittori lombardi della seconda metà del secolo XVI, la realtà naturale, che fu già il mito di Leonardo, non esiste più neanche come programma. I loro modelli sono le stampe dei classici, antichi e moderni, la loro anatomia si esercita sulla statue antiche».⁴⁷ È questa anche la sorgente più ricca per i madrigali di Borsieri: innumerevoli spunti sono tratti da immagini, medaglie, marmi o iscrizioni, e molti, come si è potuto constatare, si presentano come traduzioni dai latini. Del resto in una prima ipotesi avrebbe voluto intitolare con il nome di *Epigrammi* la sua raccolta di madrigali, le 'traduzioni', come anche usava esplicitamente chiamarli. Per questa spiccata predilezione, come si è avuto modo di osservare, il comasco non solo si sentiva affine a Marino, ma, insieme al napoletano, si promuoveva iniziatore di una nuova maniera, come azzardato in una lettera del 1612: «il pensiero poi che Vostra Signoria ha di portar nella nostra favella i più nobili concetti de' greci e de' latini epigrammisti tanto mi piace che non più

⁴³ Sui ritratti di Figino, una manciata, si vedano: MORANDOTTI, *Milano nell'età di Carlo V e di Filippo II: la diffusione del ritratto di corte e l'affermazione di Giovanni Ambrogio Figino*, 62-95; S. LEYDI, *Ritratti in armi, armi in ritratti*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, a cura di A. Galli-C. Piccinini-M. Rossi, Firenze, Olschki, 2007, 101-116.

⁴⁴ CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, 45.

⁴⁵ CIARDI, *Figino, Giovanni Ambrogio*, 555.

⁴⁶ In una lettera del 1613: VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri*, 135 e, per Procaccini, 113.

⁴⁷ CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, 67.

conoscendo ch'ella v'aggiungerà anzi e spirito e leggiadria, come spiritosa e leggiadra in sommo grado in ogni suo componimento [...] averemo forse molti compagni, per non dire seguaci».⁴⁸

⁴⁸ Per queste conclusioni rinvio a FERRO, *Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco*, 115-116.