CONTRIBUTI E PROPOSTE
Collana di letteratura italiana
diretta da Mario Pozzi e Enrico Mattioda

116

Comitato scientifico

Benedict Buono (Universidade de Santiago de Compostela)
Jean-Louis Fournel (Université de Paris 8)
Giuseppe Leonelli (Università di Roma 3), Paolo Trovato (Università di Ferrara)
Carlo Vecce (Università di Napoli «L'Orientale»), Sabine Verhulst (Universiteit Gent).

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review *che ne attesta la validità scientifica*

Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografia

Seminari di Letteratura artistica

a cura di

Eliana Carrara e Monica Visioli

Edizioni dell'Orso
Alessandria

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR) – fondi FAR (titolari Eliana Carrara, Università del Molise e Monica Visioli, Università di Pavia).
Il convegno Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografia, *tenutosi il 5 e 6 dicembre 2018 a Pavia presso la Biblioteca Universitaria e il collegio Santa Caterina da Siena, è stato realizzato grazie al contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), Dipartimenti di Eccellenza Program (2018-2022) – Dept. of Humanities, University of Pavia.*

© 2020
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
http://www.ediorso.it

Realizzazione editoriale e informatica di Francesca Cattina
(francesca.cattina@gmail.com)

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero
(pferrero65@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISSN 1720-4992
ISBN 978-88-3613-034-4

Monica Visioli

PER LE VIE DI MILANO NEL SEICENTO: LA PRIMA EDIZIONE DEL *RITRATTO* DI CARLO TORRE (1674)

Più volte ricordato tra le fonti seicentesche consultate da Alessandro Manzoni per la stesura de *I promessi sposi*, *Il ritratto di Milano* di Carlo Torre inaugura la tradizione ufficiale della guidistica milanese[1].

Il volume, edito da Federico Agnelli nel 1674, in ottavo, è diviso in tre libri e corredato da nove incisioni. Una seconda edizione uscì postuma nel 1714, per i tipi di Francesco Agnelli, erede di Federico.

Complessa, densa di informazioni e molto ambiziosa, l'opera del Torre è caratterizzata da una prosa erudita, ricca delle metafore e degli artifici tipici della letteratura barocca, requisiti che forse ne hanno a lungo condizionato la lettura sistematica. Sebbene sia considerato una preziosa miniera di notizie sul patrimonio artistico milanese del Seicento, l'analisi del testo nel suo insieme ha suscitato l'interesse degli studiosi solo in tempi recenti[2].

Il *Ritratto* è dedicato all'arcivescovo di Milano, Alfonso Litta, e si rivolge, come vedremo, a una ben precisa categoria di forestieri in visita alla città.

Dell'autore, Carlo Torre, si hanno notizie frammentarie, che ancora non consentono di delinearne un profilo nitido. L'abate Filippo Picinelli, che scrive mentre l'autore è ancora in vita, ne ricorda la formazione tra studi teologici e giuridici, fino a quando «la vehemenza del genio lo rapì con dolce violenza alle delitie della poesia»[3]. Dall'Argelati sappiamo che all'età di ventiquattro anni (ventidue secondo il Picinelli) difese pubblicamente le sue tesi teologiche, per passare poi allo studio del diritto civile e canonico, e che nel 1655 ottenne una prebenda canonicale in San Nazaro[4]. Fu tuttavia grazie alla sua opera letteraria e poetica che si assicurò maggiore notorietà e strinse rapporti con esponenti illustri dell'ambiente politico e culturale milanese. Suo mecenate e protettore fu il principe e cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio, che gli commissionò,

---

[1] Ove non indicato diversamente, le note si riferiscono alla prima edizione del testo: Torre 1674.

[2] Ceriotti 2003, pp. 573-623; Bragalini 2004, pp. 135-157.

[3] Picinelli 1670, p. 130.

[4] Argelati 1745, coll. 1538-1540.

oltre alla ricostruzione dell'albero genealogico di famiglia[5], il poema eroicomico *I numi guerrieri*, pubblicato a Venezia nel 1640[6]. Allo stesso Trivulzio il Torre dedicò *Il vaticinio della poesia*, scritto e pubblicato nel 1641 in occasione della nascita del nipote Carlo Luigi[7]. Al figlio ed erede di Teodoro, Ercole, egli riservò la pastorale *Il re discacciato*, anch'essa edita nel 1641[8]. Carlo strinse rapporti anche con il cardinale Monti, alla morte del quale scrisse l'ode intitolata *Le lagrime*[9]. L'Argelati ricorda cinquantaquattro suoi componimenti: poemi eroicomici, romanzi, poesie encomiastiche, drammi sacri, drammi pastorali, odi e drammi per musica.

Ulteriori notizie biografiche sul Torre sono emerse dalla ricerca d'archivio e dalle pagine stesse del *Ritratto*. Nato intorno al 1610 da Francesco Bernardino Torre[10], argentiere milanese, ricordato a più riprese nel testo[11], Carlo studiò nei primi anni alle scuole canobiane di Milano, dove ebbe per maestro di filosofia morale Ludovico Settala[12]. Egli fu legato al mondo teatrale milanese e le sue opere vennero portate sulle scene, tra gli altri, dagli Accademici Arditi[13]. Nella sua produzione drammatica si annoverano argomenti moraleggianti e sacri, come *La pellegrina ingrandita, overo la regina Ester*, scritta in onore di Margherita Teresa, figlia di Filippo IV, e rappresentata nel monastero di Santa Marta a Milano nel 1666, durante la permanenza dell'infanta in città[14].

Nel *Ritratto* il Torre ricorda di aver frequentato la Libreria Ambrosiana e di aver incontrato Antonio Olgiati, primo bibliotecario, «da me ne' miei primi anni conosciuto, dilettandomi in qualche giornata, di godere degli agi di questi Libri, e di sua dotta conversazione»[15]. Egli fu testimone degli orrori della peste del 1630, rammentando di aver assistito a «spettacoli da inorridire pietre, non che cuori umani, morendo de' Cittadini più di dugento alla giornata ne' principi del male, ed in meno di sei mesi nella stessa Città più di cento mila»[16]. Il suo

---

[5] Torre 1674, p. 26.

[6] Id. 1640. Sul poema si veda la scheda di M. Corradini, in *Sul Tesin piantàro* 2002, pp. 296-299.

[7] Torre 1641b; Alonzo 2014, pp. 1-10, in particolare p. 9.

[8] Torre 1641a; Alonzo, 2013, pp. 123-157, in particolare pp. 139-140.

[9] Torre 1650.

[10] Sulla questione relativa alla data di nascita si veda Poli Vignolo 1994, pp. 3688-3691.

[11] Torre 1674, p. 102.

[12] Ivi, p. 37. Sulla figura del Settala si vedano: Mellerio 2018, pp. 316-318; Facchin 2014.

[13] Torre 1648. Sull'opera si veda U. Motta, in *Sul Tesin piantàro* 2002, pp. 286-288.

[14] Torre 1666, p. 133.

[15] Ivi, p. 155.

[16] Ivi, p. 8.

orientamento politico filospagnolo, attestato a più riprese nelle opere, è confermato nel *Ritratto* dalla frase con cui conclude il breve *excursus* iniziale sulla storia della città di Milano, approdata nel Cinquecento a godere della «desiderata felicità nelle braccia del Cattolico monarca»[17].

Il Torre morì il 27 luglio 1679, lasciando incompleta la revisione del *Ritratto*, la cui seconda edizione uscì, come si è detto, nel 1714 per i tipi di Francesco Agnelli[18].

Prima del *Ritratto*, il Torre aveva pubblicato le sue opere con tipografi affermati e da tempo operanti a Milano: Filippo Ghisolfi e Ludovico Monza. La scelta dell'Agnelli, che meriterebbe senz'altro ulteriori indagini e riflessioni, fu dettata probabilmente dal contributo che il tipografo, abile incisore e calcografo, fu in grado di fornire al testo, realizzando le otto tavole con edifici e vedute della città di Milano che corredano il volume, oltre al frontespizio dell'opera, tutte su disegni di pittori milanesi contemporanei[19].

Nel 1651 l'Agnelli pubblicò tre incisioni che illustravano il progetto di Carlo Buzzi per la facciata del duomo di Milano, il fianco e la pianta della chiesa, e nel 1671, tre anni prima del *Ritratto*, curò l'edizione de *L'immortalità e gloria del pennello,* del pittore Agostino Santagostino[20], iniziative che suggeriscono l'interesse dell'Agnelli per un genere editoriale, quello dell'illustrazione dei monumenti e della descrizione delle opere d'arte, destinato a incontrare il favore del pubblico.

La metafora del Ritratto

Dopo la dedica dell'Agnelli al cardinale Alfonso Litta, Carlo Torre si rivolge al «Lettore amico» e riprendendo la metafora del ritratto, già introdotta dall'editore, illustra il contenuto dell'opera: «Ritratto di Milano, cioè à dire, la Disegnazione in caratteri di così insigne città […] perché pretesi di minutamente pennelleggiare ogni suo Sito, ed entrando nel numero delle Pitture, riserba nulladimeno qualità d'Istoria, gloriandosi d'havere per oggetto il Vero».

Sebbene la definizione di ritratto ricorra metaforicamente nel titolo di altre guide e descrizioni secentesche di città, basti ricordare i *Ritratti* di Roma antica e moderna di Pompilio Totti[21], il Torre si sofferma con un certo compiacimento

---

[17] Ivi, p. 6.
[18] Torre 1674, ed. 1714.
[19] Ibidem. Su Federico Agnelli si rinvia a Mondolfo 1960, p. 417.
[20] Santagostino 1671.
[21] Totti 1627; 1638.

erudito e letterario a giustificare l'impiego del termine, proposto come garanzia della veridicità di tutto ciò che nel testo ha descritto, anzi «minutamente pennelleggiato», per restare nella metafora. Egli «colorisce» un ritratto, dichiarando che poca è la differenza tra la penna e il pennello, e scegliendo quest'ultimo ne rivendica in qualche modo la superiorità mimetica.

L'intento del Torre è però ancora più ambizioso perché il ritratto della città di Milano che vuole dipingere è addirittura doppio, «all'uso di quelle Effigij, che sulla stessa tela fanno apparire un Oggetto, se ti assidi in un lato, e trasferendoti ad un altro, ne dimostrano un dissimile»[22], un'anamorfosi, che mostra da una parte la città antica e dall'altra quella moderna, artificio artistico-letterario molto caro alla cultura barocca[23].

La metafora del ritratto trova perfetto riscontro nella raffigurazione che compare nel frontespizio dell'opera, inciso dall'Agnelli su disegno di Antonio Busca: una figura femminile alata regge con una mano la tavolozza dei colori e con l'altra il pennello col quale dipinge la scritta *Il ritratto di Milano di Carlo Torre* (fig. 1). Di fronte a lei, in posa, un uomo armato si appoggia a una lancia. Si tratta forse, come ha ipotizzato il Bragalini, della personificazione allegorica di Milano, o del suo mitico fondatore celtico, Belloveso, e dunque di una metafora nella metafora[24].

L'immagine femminile alata rievoca l'iconografia dell'*Historia*, codificata da Cesare Ripa e ben illustrata nel frontespizio di un testo che il Torre conosceva bene: *Le maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (fig. 2)[25]. Al calamo e alla penna della figura alata del Ridolfi, il Torre sostituisce, per rimanere all'interno della metafora, la tavolozza e i pennelli, strumenti propri della pittura. Il calamo, la penna e il libro – strumenti dell'*Historia* – sono raffigurati ai piedi della figura, momentaneamente abbandonati perché inadeguati alla realizzazione del *Ritratto*.

La metafora del *Ritratto* trova forse un precedente nel progettato e mai pubblicato *Simolacro di Milano* annunciato da Girolamo Borsieri nell'*Avvertimento* con il quale chiude il *Supplimento della nobiltà di Milano*, edito dal Bidelli nel 1619[26]. L'intenzione dell'autore era quella di scrivere un testo sui pittori milanesi contemporanei e «provar, che la Lombardia hoggi non ha bisogno de' Pittori, che fioriscono in Roma, havendone anch'ella di quei che possono annoverarsi fra i principali, che seguano anche le maniere trovate da M. Angiolo

---

[22] Torre 1674, *Lettore amico*, s.p.
[23] Arnaudo 2008, pp. 23-34.
[24] Bragalini 2004, p. 139.
[25] Ripa ed. 2012, pp. 266-267, 719-720; Ridolfi 1648.
[26] Borsieri 1619, p. 77; Vanoli 2015, pp. 28, 56, 58, 64, 74 nota 223, 86, 202.

da Caravaggio, e dalla Scola de Caratii»[27]. L'obiettivo del Borsieri era dunque rivendicare il valore della scuola milanese, rispetto ai grandi maestri operanti a Roma, intento che sarà condiviso e ripreso dal Torre. Il *Simolacro*, come poi il *Ritratto*, rinviano alla restituzione dell'effigie antropomorfa della città mediante la sua descrizione letteraria, artificio già attestato nella cultura manierista e poi barocca[28].

I forestieri e il mito di Milano «Roma secunda»

Una delle principali novità del *Ritratto* è costituita dai destinatari ai quali il Torre si rivolge fin dalle prime battute. Si tratta di forestieri, e più precisamente di forestieri provenienti da Roma: «Io mi vò persuadendo, che voi da Roma ne veniate»[29]. Scusandosi con i concittadini milanesi, fino ad allora i naturali destinatari della descrizione e celebrazione delle bellezze della città, così come era stato per le opere di Paolo Morigia, il Torre dichiara di scrivere «per chi […] se ne viene, curioso di vagheggiare della gran Città di Milano le fattezze»[30]. Già il Santagostino nel 1671 aveva dichiarato che i lettori ai quali si rivolgeva erano «Non solo forastieri, ma cittadini ancora», in particolare coloro che erano interessati alle belle arti[31]. Se la figura del visitatore colto proveniente da altri luoghi era dunque ormai una categoria di fruitore presa in considerazione dall'editoria milanese, la scelta del Torre costituisce un'ulteriore novità, così come il suo continuo rivolgersi ai visitatori in tono amichevole, con vocativi e domande retoriche[32].

Poiché i forestieri provengono da Roma, la visita della città inizia dalla porta delle mura milanesi che intercetta la strada per l'Urbe: Porta Romana. La porta, già destinata all'ingresso trionfale degli imperatori romani in città, dal Cinquecento divenne l'accesso ufficiale dei sovrani, a partire da Carlo V nel 1541, per proseguire poi con Margherita d'Austria e Maria Anna d'Austria nel 1649[33].

La scelta di far entrare i visitatori da Porta Romana è inoltre funzionale a uno dei fili conduttori del testo, il confronto/paragone tra Milano e Roma, con-

---

[27] Borsieri 1619, p. 73.

[28] Sull'uso della personificazione in Torre si veda Alonzo 2013, p. 143. Il termine simulacro per indicare la restituzione di un'effigie antropomorfa di città trova un precedente nella dedica iniziale alla «Sacra Catolica Maestà» di Campi 1585, per il quale si rimanda a Visioli 2010, pp. 254-276.

[29] Torre 1674, p. 2.

[30] Ivi, p. 1.

[31] Santagostino 1671, ed. 1980, p. 4.

[32] Ceriotti 2003, pp. 608-609.

[33] Varallo 2004, pp. 61-83.

fronto che – come vedremo – riguarda sia la città antica, sia la moderna. Il Torre recupera innanzitutto il mito, già celebrato da Galvano Fiamma e da Bonvesin de la Riva, che decanta Milano come «Roma secunda», ricordando l'antica iscrizione un tempo visibile sulla Porta Romana:

> Dic homo qui transis, dum portae limina tangis,
> Roma secunda vale: Regni decus imperiale,
> Urbs veneranda nimis: plenissima rebus opimis,
> Te metuunt gentes, tibi flectunt colla Potentes,
> Tu bello Thebas, tu sensu vincis Athenas[34].

L'epigrafe rievoca tra l'altro il ruolo avuto da Milano come capitale dell'impero d'occidente tra il III e il V secolo, ruolo che ne legittima il titolo di seconda Roma. Cadendo nell'errore tramandato dalla storiografia antica, il Nostro scrive che la lapide, oggi perduta, venne successivamente trasferita da Galeazzo Visconti a Pavia, dove fu murata sotto un'arcata del ponte sul Ticino[35]. Si tratta in realtà, come è stato recentemente spiegato, di due differenti lapidi, oggi scomparse, che rivendicavano per le due città il ruolo di seconda Roma.

Il confronto tra Milano e Roma prosegue con il racconto di fondazione della città: come nell'*Eneide* Albalonga fu fondata nel luogo dove Enea vide una scrofa bianca allattare i suoi cuccioli, così Milano fu fondata dove fu avvistata una scrofa dal lungo pelo, ricordata dalle fonti, a partire da Tito Livio, come «semilanuta», e riconosciuta dal Torre in un rilievo lapideo inserito alla base di una delle arcate del Palazzo della Ragione, nella piazzetta dei Mercanti[36].

Il racconto della fondazione e la definizione di seconda Roma, che affondano le loro radici nella tradizione letteraria e storiografica milanese di età medievale[37], ricorrono nel XVI e XVII secolo nelle opere di Paolo Morigia, l'*Historia* e il *Santuario*, nella *Nuova descrittione dello Stato di Milano* di Carlo Girolamo Cavazzi della Somaglia, e nella *Relatione della città e Stato di Milano* di Galeazzo Gualdo Priorato[38].

Nella tradizione milanese il paragone con Roma non si esaurisce nella storia antica della città, ma si rinnova e riprende vigore in età borromaica e postbor-

---

[34] Torre 1674, p. 3.

[35] Grillo 2014, pp. 19-34.

[36] Torre 1674, p. 2.

[37] Le testimonianze più significative sono quelle di Bonvesin de la Riva ed. 2008, pp. 135, 159 e di Fiamma ed. 2013, pp. 245, 301, 306-309, 343, 379, 495, 572.

[38] Morigia 1592, pp. 10-11; Id. 1603; Cavazzi della Somaglia 1656, pp. 1-2; Gualdo Priorato 1666, pp. 3, 8. Sull'argomento si veda Mozzarelli 1998, pp. 531-553.

romaica, quando la celebrazione della chiesa ambrosiana trova nel confronto con quella romana un punto di forza. Si recupera allora il ricordo dei *Libri indulgentiarum*, raccolte sistematiche delle reliquie che il pellegrino può vedere e delle indulgenze che può acquisire visitando le chiese della città, testi già diffusi in età medievale a Milano proprio come a Roma[39]:

> Crederò adunque che la nostra Città convenevolmente si possa chiamar (come di già anticamente si faceva) la seconda Roma, percioché levandoci Roma, ella non cede a niuna Città d'Italia, e forsi più oltre, al gran numero di questi celesti Tesori. Perciochè vederassi chiaramente un numeroso essercito, & una Repubblica gloriosa de Corpi Santi, e Sacre Reliquie che possiede la nostra Città; come hora siam per narrare[40].

Nelle *Instruttioni* per il giubileo del 1575, pubblicate da Carlo Bascapè nel 1576, si decanta come straordinario privilegio la concessione fatta da Gregorio XIII a Carlo Borromeo di celebrare anche a Milano il giubileo e di ottenere l'indulgenza visitando sette chiese, come avveniva a Roma[41].

L'esaltazione della chiesa ambrosiana trova compiuta espressione nel volumetto a uso devozionale del canonico Giovanni Battista Villa dal titolo *Le sette chiese ò siano basiliche stationali della città di Milano seconda Roma*, pubblicato nel 1627[42]. Nel *Discorso per ricreatione del peregrinante* in appendice si legge: «come la città di Milano così ne tempi, quando viveva nelle tenebre dell'infedeltà, come ne tempi d'adesso, che vive nella luce della Fede Cattolica, fu sempre una seconda Roma»[43].

Il Villa spiega in un dettagliato *excursus* storico che va dall'età imperiale romana all'età di Carlo Borromeo, le ragioni per cui Milano si può definire seconda Roma: la città fu fondata da un apostolo, Barnaba, «gratia non concessa a niun'altra Città dell'Occidente», vi si possono acquisire le indulgenze come nell'Urbe, possiede numerosissime reliquie dei santi e infine «per essere in questa [città] un clero così numeroso, ben disciplinato, et esemplare à tutta Christianità»[44].

Dalla tradizione storiografica il Torre mutua inoltre il confronto tra gli edifici monumentali dell'antica Roma e quelli di Milano, rivendicando in alcuni casi la superiorità di questi ultimi. Edificio simbolo di Milano è la chiesa di San Lorenzo con la sua cupola che facilmente si presta al confronto con il

---

[39] *Le «Antichità di Milano»* 2011, pp. 15-45.
[40] Morigia 1603, s.p.
[41] Bascapè 1576.
[42] Villa 1627.
[43] Ivi, pp. 297-394.
[44] Ivi, pp. 392-393.

Pantheon e della quale già Tristano Calco aveva vantato la maggiore ampiezza[45]. Un secolo più tardi Paolo Morigia ne *La nobiltà di Milano* scrive: «Questo Tempio è tutto rotondo, et è più grande che la Rotonda di Roma»[46]. Nel *Ritratto* si legge che la chiesa «fabricata in disegno rotondo, potevasi chiamare il Panteon [*sic!*] di Roma seconda»[47]. Oltre alla chiesa, il Torre ricorda le colonne antistanti San Lorenzo, invitando i forestieri, che vengono da Roma,

> ad osservare queste ingigantite Colonne, che erette vi si stanno dinanzi gli occhi in diritta linea, e richiamate a voi l'attenzione; da che ravvisate nuovi Paesi, vedeste vuo' mai una schiera così numerosa di Colonne di bianco marmo in ordine Corintio, come si è questa? So, che ricorderetevi di Campo Vaccino in Roma, e che direte, le sue Colonne essere assai mancanti nel numero di queste, perche sono sedici, e quelle non arrivano a sei […][48].

Roma non è dunque un modello insuperabile. E così, quando descrive le origini dell'area del Verziere, il Torre afferma che tale fu la bellezza del giardino che anticamente vi si estendeva che «forse ne trasse Mecenate il modello del suo Giardino sul Monte Esquilino»[49].

Il confronto con la città eterna si estende anche alle architetture di età moderna. Già il Borsieri nel *Supplimento* aveva affermato che, grazie alle fabbriche realizzate dalla generazione di architetti milanesi che si era ispirata alle architetture del Pellegrini, a torto Milano si definiva seconda Roma, «potendo anzi chiamarsi prima, ò almeno un'altra assolutamente»[50].

Il Torre paragona le cupole delle chiese di San Vittore al Corpo e di Santa Maria della Passione a quella di San Pietro e, descrivendo i giardini delle ville lombarde di Lainate, di Castellazzo e delle isole Borromee sul lago Maggiore, afferma con orgoglio «che lo Stato di Milano non la invidia à Giardini di Roma, ed alle grandezze de' suoi Palagi»[51]. Il Collegio Elvetico, voluto da Carlo Borromeo e portato a termine dall'arcivescovo Alfonso Litta, è definito «il Monte Cavallo Milanese, posciache vengono quivi ad abitare ne' maggiori caldi Estivi gli Arcivescovi regnanti, per godere, e le delizie dell'aure felici […] e la nobiltà

---

[45] Sulla testimonianza di Tristano Calco nella *Mediolanensis historia patria* e sul paragone della basilica di San Lorenzo con il Pantheon, si veda Gatti Perer 1986, pp. 31-99, in particolare pp. 31-42.

[46] Morigia 1595, p. 32.

[47] Torre 1674, p. 121.

[48] Ibidem.

[49] Ivi, p. 339.

[50] Borsieri 1619, p. 62.

[51] Torre 1674, p. 311.

delle stanze»[52], così come il seminario vescovile è paragonato all'accademia ateniese e alla villa di Cicerone a Pozzuoli[53].

Alla grandezza di Milano contribuiscono, come vedremo in seguito, anche gli artisti, alcuni dei quali sono ritenuti addirittura superiori ai più noti maestri che hanno lavorato a Roma: «anche Milano gloriasi, come altre volte dissivi, d'havere gli suoi Buonaruoti valorosi in Pittura, Scultura, ed Architettura, per mantenersi vivo sempre il nome di seconda Roma»[54]. Ne sono esempio lo scultore Annibale Fontana, giudicato superiore a Michelangelo in delicatezza, e Cristoforo Solari detto il Gobbo, architetto della cupola di Santa Maria della Passione, già definita dal Torre figlia legittima di quella di San Pietro.

Le incisioni di Federico Agnelli

Prima di guidare i forestieri all'interno della città, il Torre li invita a soffermarsi all'esterno di Porta Romana a osservare attentamente le mura possenti che difendono Milano e mostra loro una «picciola carta […] offertami oggi da un amico fedele, con Baluardi e Piatte forme in sembianza di Corona fabbricate di selci dure, e di cotte pietre terrapienate»[55]. Il riferimento suggerisce l'importanza che nel *Ritratto* viene riconosciuta alle immagini di complemento al testo. Ciò che il Torre esibisce è chiaramente una pianta della città di Milano e l'indicazione delle strutture difensive sembra rinviare alla pianta di Marcantonio Barateri o a quella successiva di Federico Agnelli, forse proprio l'amico fedele al quale si riferisce l'autore (figg. 3-4). La stretta collaborazione tra il Torre e il suo editore induce a credere che la «picciola carta» potesse essere un'edizione della pianta della *Gran città di Milano* dell'Agnelli precedente a quella ben nota del 1698, nella quale sono state rilevate diverse correzioni, che suggerirono già a Ettore Verga l'esistenza di una prima edizione databile alla metà degli anni Cinquanta del Seicento[56]. La pianta citata non compare nel volume, così come altre incisioni alle quali il Torre allude negli *Avvertimenti* che precedono immediatamente l'inizio del testo: «Per iscarsezza di tempo non si sono potuti palesare tutti i disegni». L'affermazione suggerisce che l'opera fu pubblicata in fretta e che forse inizialmente era prevista la realizzazione di altre vedute della città e dei suoi monumenti, a corredo del testo.

Tra le immagini mancanti doveva esserci anche quella raffigurante le chiese di Sant'Eufemia e l'adiacente aula monastica di San Paolo Converso; infat-

---

52 Ivi, p. 279.
53 Ivi, p. 345.
54 Ivi, p. 312.
55 Ivi, p. 7.
56 Verga 1911, pp. 54-57.

ti durante la visita di quest'ultima chiesa il Torre mostra ai suoi interlocutori un'incisione, invitandoli a esaminarla: «osservatela pure in questo foglio fatto d'intaglio da chi seppe intagliare il già da voi veduto disegno della maestosa Porta Romana»[57]. L'autore dell'intaglio è ovviamente l'Agnelli, mentre non si conosce il nome dell'autore del disegno.

La prima incisione del volume è quella raffigurante Porta Romana, realizzata dall'Agnelli su disegno di Giuseppe Garavaglia (fig. 5). L'immagine mostra la porta con il ponte levatoio calato e un breve tratto delle mura cinquecentesche; figurine gesticolanti, riunite in piccoli gruppi, animano la scena.

Nel testo si incontrano altri richiami alle immagini di corredo. Quando il Torre si trova di fronte all'ospedale maggiore mostra ai visitatori delle incisioni e aggiunge:

> porgovi sua effigie delineata in picciola carta, che essendone io possessore di più d'una, so che non vi farà discaro ottenerne parte ancor voi, acciò ritrovandovi altrove in occorrenza di discorso, potiate ragguagliare i vostri amici delle grandezze Milanesi con espressi disegni[58].

Si tratta della raffigurazione della fronte della Ca' Granda vista da ovest, delineata da Andrea Biffi e incisa ancora dall'Agnelli (fig. 6). L'incisione, oltre a corredare il volume, assume qui anche la funzione di immagine-ricordo, di *souvenir* della città da consegnare ai visitatori, perché mostrino le bellezze di Milano al loro rientro in patria.

Un ultimo esplicito riferimento all'immagine è quello riguardante l'incisione che raffigura San Celso e l'adiacente santuario della Vergine, disegnata da Giuseppe Garavaglia (fig. 7). Anche in questo caso il Torre mostra l'incisione ai visitatori.

Mancano nel testo richiami alle restanti tavole raffiguranti le colonne di San Lorenzo, il castello di Porta Giovia, il palazzo di Tommaso Marino e la chiesa di San Fedele e, infine, il progetto della facciata del duomo di Carlo Buzzi, già inciso dall'Agnelli nel 1646 (figg. 8-11)[59].

Le vedute sono animate da piccole figure che restituiscono scene di vita quotidiana della Milano del Seicento: uomini a cavallo, carrozze, gruppetti di personaggi gesticolanti a mimare una fitta conversazione. In due tavole ricorre, forse non casualmente, la figura di un uomo intento a ritrarre gli edifici che sono raffigurati nell'incisione (fig. 12). Forse un'allusione alla metafora del ritratto?

---

[57] Torre 1674, p. 67.

[58] Ivi, p. 39.

[59] Repishti e Schofield 2003, pp. 93-94; Gritti 2011.

Per le vie della città

Il percorso che il Torre propone ai forestieri è organizzato in sei giornate, quante sono le porte principali della città, e si svolge dall'alba al tramonto in un cammino serrato che prende avvio all'esterno dei bastioni cinquecenteschi e, attraversate le porte, si snoda in un tragitto, talora tortuoso, per le vie, toccando sistematicamente tutte le chiese, i conventi e i luoghi pii, per concludersi al termine di ogni giornata in prossimità del duomo, nel centro della città. Diversamente dalle descrizioni di Milano di Carlo Girolamo Cavazzi della Somaglia e di Galeazzo Gualdo Priorato, e al catalogo delle chiese nel *Santuario* di Paolo Morigia, il duomo non è il punto di partenza, ma di arrivo del percorso e viene descritto durante la sesta e ultima giornata. La visita di Milano inizia invece da Porta Romana, seguendo, almeno nelle prime tappe, l'ordine numerico proposto per le emergenze monumentali nella pianta della *Gran città di Milano* di Marcantonio Barateri, edita nel 1638 e in quella successiva dell'Agnelli (figg. 3-4).

Oltre alle chiese particolare attenzione è dedicata a tutte le sedi istituzionali della città, a partire da quelle del Comune, fino ai palazzi dell'amministrazione spagnola, ricordando le residenze ducali viscontee e sforzesche. Pochi sono i palazzi privati che il Torre si sofferma a descrivere, si tratta per lo più di quelli appartenenti ai suoi concittadini più illustri in ambito culturale e politico.

Lungo il percorso i forestieri sono invitati a osservare, oltre agli edifici, anche il tessuto urbano nel suo insieme: le strade, i ponti, i canali, i giardini, gli orti e i borghi che si estendono fuori delle mura. In ogni sestiere l'autore indica il corso principale, «lunga e spaziosa strada», che contribuisce al decoro della città: «Tutte le porte di Milano ne vanno fastose in conservare un simile corso, e poche Città in Europa ponno vantarsi, di restar'adornate di strade, ò per dir meglio di Corsi, e così lunghi»[60]. Sui corsi si affacciano dimore nobiliari, come sul corso di Porta Romana, o «botteghe di mercatanzie ripiene»[61], come su quello di Porta Ticinese, o «esercizii mecanici»[62], ricordati su quello di Porta Comasina e ammessi questi ultimi, in deroga al principio di decoro, per la comodità dei milanesi, «acciò habbiano i cittadini comodi posti, à provvedersi di ciocche loro è bisognevole, senza ridursi nel centro d'essa»[63].

Ai visitatori vengono mostrate e puntualmente descritte tutte le colonne con le croci stazionali volute da Carlo e Federico Borromeo negli slarghi e nei punti strategici della rete viaria cittadina e che costituiscono un elemento fondamentale dell'arredo urbano della città seicentesca, che il *Ritratto* intende celebrare.

---

[60] Torre 1674, p. 23.
[61] Ivi, p. 120.
[62] Ivi, p. 239.
[63] Ibidem.

Numerose nella Milano descritta dal Torre sono le facciate dipinte delle case, e diversi sono i dipinti murali attribuiti a Bramante, oggi irrimediabilmente perduti. Ogni tappa del percorso offre l'occasione per approfondimenti storici e artistici, e per considerazioni di carattere morale e religioso, echi della precedente produzione drammatica dell'autore, che cerca anche di rendere più piacevole la narrazione tramite aneddoti e ricordi personali.

Il *Ritratto* però, come dichiarato nella premessa ai lettori, intende restituire anche «quanto per vecchiezza, ò per mutazione trovasi occulto in Milano»[64], ossia descrivere i luoghi e gli edifici della città antica, in gran parte scomparsi. La scelta di ricordare la Milano antica insieme alla moderna si pone in linea di continuità con il progetto di celebrazione della grandezza della città nelle varie epoche e in tutti i suoi aspetti, già avviato dalla storiografia precedente[65].

Quando descrive la cappella Trivulzio in San Nazaro, il Torre racconta di aver appreso, da un manoscritto di proprietà del cardinale Trivulzio, suo protettore e mecenate, che durante lo scavo delle fondamenta fu ritrovato un enorme scheletro di animale, che egli non esita a definire un «mostruoso drago», da ricollegare al «vasto Serraglio chiamato Ergasto, dove solevansi racchiudere ferocissime belve, con le quali veggevansi ogni giorno accozzar ardite persone armigere»[66]. Egli allude al serraglio della caserma dei gladiatori romani, già ricordato nel *Chronicon extravagans* di Galvano Fiamma, e successivamente dal Morigia e dal Villa nel Seicento[67]. In epoca successiva, racconta il Torre, l'*ergasterion* fu sostituito da un brolo, ossia un'area cintata destinata a orto o giardino e caratterizzata da una fitta vegetazione, all'interno della quale fu eretto un tempio dedicato ad Apollo. Se la presenza del brolo, attestato anche nella toponomastica, è stata confermata dagli studi, l'*ergasterion* e il tempio di Apollo appartengono a quei racconti tramandati dalla tradizione storiografica, nei confronti della quale il Torre manifesta un atteggiamento altalenante, che va dal riconoscimento dell'autorità delle fonti consultate («Accettate di queste opinioni quella, che più vi piace, basta, che caduna tiene approvati scrittori in sua difesa»)[68], alla diffidenza («Le Istorie narrate raccontansi per vere; trassile anch'io da' Scrittori di grido, così ve le rammemorai per veridiche, ma non ve le mantengo per autentiche»)[69].

---

[64] Ivi, p. 83.

[65] Mozzarelli 1998, pp. 531-553.

[66] Ivi, pp. 26-27.

[67] Fiamma ed. 2013, pp. 298-299; Morigia 1592, p. 9; Villa 1627, p. 301. Per l'identificazione della funzione originaria dell'edificio antico si veda Caporusso 1987, pp. 63-70.

[68] Torre 1674, p. 27.

[69] Ivi, p. 57.

A dispetto dello scetticismo nei confronti delle fonti antiche, il Nostro non esita a raccontare come vero un fatto a dir poco singolare avvenuto nella chiesa di San Nazaro durante i lavori di rinnovamento e del quale fu testimone:

> Una mattina all'aprire della Chiesa furono osservate nelle polverose Panche varie forme di disuniti Scheletri d'umane persone, quivi dimorando una coscia, ivi dilungandosi una gamba, in altro sito veggendosi sdentata una faccia, poco distante riposandosi ravvoltato teschio, più da vicino allargandosi una spalla con il braccio contiguo, per un lato mirandosi un'ossatura di stomaco, tenendosi appresso distesa una schiena, doveche da sagge persone contemplata scena sì lugubre, tennesi per prodigioso successo; fecersi coteste figure visitare da periti disegnatori, se mai con fraude astuta vi havesse l'arte per ingannar gli occhi trafficata sua mano, fu conchiuso non potere umano ingegno giungere à delineamenti così perfetti: mentre stavasi considerando il fatto […] dispersesi ogni forma apparsa […] s'impiegammo subito in publici solenni suffragi, giudicando, che gli spiriti di que' raffreddati Carcami n'havessero duopo; suffragati, che si furono, niuna altra novità mai più si vide[70].

I tratti lugubri e misteriosi dell'insolito episodio, che il Torre definisce non a caso «prodigioso», ne fanno una delle più chiare espressioni della sua adesione al gusto letterario barocco.

Altra caratteristica del *Ritratto* è l'etimologia fantastica proposta per alcuni toponimi, interpretati sulla base di antiche leggende o di suggestioni poetiche, come nel caso della Strada Marina, via che ancora porta lo stesso nome e che corre lungo il fianco settentrionale del Collegio Elvetico, verso il parco Belgiojoso. La strada, che nel Seicento si estendeva anche all'attuale via Boschetti, era caratterizzata da giardini ed era luogo di passeggio. La denominazione di Marina, riconducibile a un membro della nobile famiglia Marini[71], cui si dovrebbe, secondo le fonti successive, il contributo per la riqualificazione della strada, avvenuto all'inizio del Seicento, è spiegato dal Torre in tutt'altro modo:

> chiamasi strada Marina, non che le sia contiguo il Mare, mà perché ne' Cocchi sogliono in lei ondeggiare alle centinaia le Dame di Milano, lasciando solo ingolfati nelle Maree quegli occhi, che le stanno osservando: quivi adunque ne Tempi Estivi vengono esse à nobile diporto le sere, e benche ne sia tramontato il Sole, e molti non s'avveggono, essere notte, perche stanno à vista d'innumerevoli Soli, che non sanno tramontare, ancorche viaggianti nelle loro Carrozze[72].

---

[70] Ivi, p. 31.
[71] Buzzi e Buzzi 2005, p. 246.
[72] Torre 1674, p. 273.

Prima del Torre, già il poeta Claudio Trivulzio aveva cantato la via Marina in un sonetto amoroso dal titolo *Invito ad andar al passeggio per la strada Marina di primavera*, pubblicato in una raccolta di rime, edite a Milano nel 1625[73]. I versi recitano:

> ecco sen van per questa via Marina
> trionfando dei cor sui carri adorni
> vaghe ninfe, e tra i placidi soggiorni
> a le bellezze lor ciascun s'inchina[74].

La fama della strada come luogo di incontri galanti e di svaghi notturni era dunque già consolidato quando il Torre ne trasse spunto per la sua etimologia fantastica.

Tornando alle chiese, che scandiscono come tappe obbligate la visita della città, si può osservare come il Torre adotti per tutte il medesimo approccio descrittivo: ne illustra le origini e le vicende storiche, avvalendosi ampiamente sia delle fonti storiografiche precedenti sia dei racconti agiografici, e informa i suoi interlocutori dell'ordine religioso che le governa, se si tratta di aule monastiche, ricordando se sul luogo occupato dalla chiesa esistevano precedenti edifici antichi, romani o medievali. Egli passa poi alla descrizione della struttura architettonica, ricordando, se noto, l'autore del progetto per poi illustrare con competenza di linguaggio l'interno, indicando puntualmente le caratteristiche dell'edificio: il numero delle navate, il tipo di sostegni e il materiale in cui sono realizzati, il tipo di copertura, il numero delle cappelle.

I forestieri vengono invitati a entrare nelle chiese più importanti, dove il Torre, con amene ecfrasi artistiche, ricche di suggestioni e metafore, illustra le decorazioni pittoriche e i dipinti.

Il *Ritratto* celebra il rinnovamento di chiese, conventi e luoghi pii promosso prima da Carlo e poi soprattutto da Federico Borromeo, nei confronti del quale l'autore esprime un'incondizionata ammirazione. La riforma della Chiesa promossa dai Borromeo si esprime anche attraverso la trasformazione architettonica delle aule ecclesiali, e il loro ammodernamento affidato ad alcune delle maestranze più apprezzate del Seicento lombardo, tra le quali il Richini, Aurelio Trezzi e Carlo Buzzi. Di particolare interesse sono le osservazioni del Torre circa l'attenzione e la sensibilità dimostrate dal cardinale Federico nei confronti delle antiche fabbriche, delle quali promuove il restauro, senza stravolgerne la configurazione e la decorazione antiche: ne sono esempi l'atrio della basilica

---

[73] Trivulzio 1625.

[74] Alonzo 2012, pp. 1-13.

di Sant'Ambrogio, la cappella Borromeo in San Francesco e le pitture in Santa Maria Pedone[75].

I palazzi che egli descrive lungo il percorso appartengono ad alcuni dei nobili più in vista del ceto decurionale milanese, tra i quali Pirro Visconti Borromeo, Orazio Archinto, il cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio e il presidente del senato Bartolomeo III Arese, oppure ai membri più importanti del clero milanese, come il Palazzo Visconti al Carrobbio, fatto erigere dall'arcivescovo Gaspare Visconti, successore di Carlo Borromeo, o il palazzo della famiglia Serbelloni «ricca d'Ecclesiastici Eroi, e di valorosi Marti», allusione ai rapporti di parentela con la famiglia Medici di Pio IV e poi con quella dei Borromeo e alle imprese militari di alcuni dei suoi esponenti, tra i quali il conte Giovanni Serbelloni.

Alle dimore della nobiltà e del clero si aggiunge «il sontuoso palagio»[76] fatto costruire nel secolo precedente da Tommaso Marino, un *unicum* per disegno e pregio dei materiali in ambito milanese. Passato nel Seicento agli Omodei, l'edificio è anche raffigurato accanto alla chiesa di San Fedele nell'incisione dell'Agnelli su disegno di Giuseppe Garavaglia.

Il Torre ricorda inoltre la contrada Aretina, che prende il nome dalla casa che nel Cinquecento vi fece erigere l'aretino Leone Leoni, le cui «rare qualità» artistiche, apprezzate tra l'altro da Filippo II, si rispecchiano ancora nelle squisite soluzioni architettoniche e decorative della sua dimora milanese, ragione di vanto per l'intera città[77].

Il testo non concede molto spazio alle collezioni private di antichità, d'arte o scientifiche, raccolte nei palazzi nobiliari; le uniche eccezioni sono la «Galeria settaliana»[78] e il «museo di preziose antichità» milanesi, di Orazio Archinto in Porta Nuova[79]. Il termine «Galeria» nel *Ritratto* indica preferibilmente raccolte di dipinti, probabilmente sulla scorta della *Galeria* del Marino[80], mentre con la parola «Museo» il Torre individua sia raccolte che uniscono alla pittura altre collezioni, ad esempio raccolte scientifiche, sia luoghi deputati, tra l'altro, alla didattica, come nel caso del seminario vescovile[81]. Fa eccezione la straordinaria raccolta di *naturalia* e di invenzioni di Manfredo

---

[75] Torre 1674, pp. 177, 202, 222. Sull'attenzione e la sensibilità di Federico Borromeo per l'arte e l'architettura medievali e non solo cristiane si rinvia ad Agosti 1992, pp. 481-493; 1996, pp. 119-136.

[76] Torre 1674, p. 294.

[77] Ivi, p. 292.

[78] Ivi, pp. 36-38.

[79] Ivi, pp. 270-271.

[80] Marino 1620.

[81] Ivi, p. 345.

Settala, l'«Archimede moderno della nostra Insubria»[82], definita «Galeria» prendendo spunto dall'opera di Paolo Maria Terzago, prima edizione ufficiale della collezione[83]. Canonico di San Nazaro, e figlio di Ludovico, famoso medico e filosofo, già maestro del Nostro alle scuole canobiane, Manfredo è una figura di primo piano della cultura del suo tempo e quindi motivo di orgoglio per la città di Milano[84].

I palazzi pubblici, sedi delle istituzioni cittadine e del governo spagnolo, offrono al Torre l'occasione per ampie digressioni storiche. Partendo dalla descrizione dei loro ritratti presenti nella corte ducale, egli propone una rassegna di tutti i governatori spagnoli a partire dall'età di Carlo V, ricordandone, quasi sempre in toni celebrativi, l'operato[85]. Meno generoso il giudizio del Torre nei confronti dei duchi di Milano, Visconti e Sforza, che nella stessa corte ducale avevano avuto la loro residenza. Particolarmente aspro il giudizio, più volte espresso all'interno del testo, nei confronti di Ludovico Maria Sforza, accusato del delitto del nipote Gian Galeazzo, erede legittimo del ducato. Sebbene la condanna di Ludovico il Moro per l'usurpazione del titolo ducale a discapito del nipote ricorresse nella storiografia fin dal secolo precedente[86], non si può escludere che il disprezzo ripetutamente mostrato dal Torre nei suoi confronti possa trovare spiegazione nel suo legame con i Trivulzio, e nelle lodi espresse all'indirizzo del capostipite: Gian Giacomo, il «Magno Trivulzio».

L'opera di Carlo Torre, pur prendendo le mosse dalla tradizione dei cataloghi di chiese, ospedali e luoghi pii, ben rappresentata tra Cinque e Seicento da Paolo Morigia e da Giovanni Battista Villa[87], rinnova il genere proponendo una descrizione dei medesimi edifici all'interno di un percorso di visita della città, proposto a un gruppo di forestieri. Lo sguardo quindi si allarga dal singolo edificio al tessuto urbano, e l'autore si trasforma in una guida attenta a osservare e descrivere tutto ciò che si incontra lungo il tragitto da una chiesa all'altra e che testimonia la grandezza di Milano, con una particolare sensibilità, come vedremo, per l'arte e per gli artisti.

---

82 Ivi, p. 37.
83 Terzago 1666.
84 Su Manfredo Settala si veda ora Squizzato 2018, pp. 318-320.
85 Torre 1674, pp. 363-372.
86 Corio 1503; Morigia 1592, pp. 166-167.
87 Id. 1592 e 1603; Villa 1627.

La «Pittoresca lombarda accademia»

Carlo Ridolfi ne *Le maraviglie dell'arte* scrive che Tintoretto, al quale Palma il Giovane aveva chiesto un giudizio sui dipinti visti durante un suo viaggio in Lombardia, rispose che i pittori dei quali aveva potuto vedere le opere ancora si trovano «tra oscure tenebre»[88]. Replicando indirettamente alla critica dell'artista veneziano, Torre redige un breve catalogo dei più insigni pittori attivi a Milano nell'età del Tintoretto: Gaudenzio Ferrari, Bernardino Luini, Giovan Paolo Lomazzo, Giovanni Battista della Cerva, Giuseppe Meda e Pellegrino Pellegrini[89]. Si tratta della generazione di artisti con i quali secondo l'autore si inaugura a Milano la maniera moderna. Prima di loro, tra quelli che potremmo definire con Barbara Agosti i primitivi della pittura lombarda, egli ricorda Bramante, Bramantino, Vincenzo Civerchio, Ambrogio Bevilacqua, Butinone e Zenale, esponenti di un'arte ritenuta ancora arida, «benchè buona», risorta dopo la distruzione di tutte le vestigia dell'arte antica[90]. Fa eccezione il Bramantino, le cui figure sono poi segnalate nel testo per morbidezza e sembianze naturali in contrasto con quanto affermato a proposito della secchezza degli artisti primitivi.

Bramante è ricordato nel *Ritratto* come colui che reintrodusse in Milano il buon disegno e gli studi di prospettiva, «forzosi scorci», pur mostrando limiti nella resa dei panneggi e del movimento[91]. Il Torre gli attribuisce indistintamente sia il progetto dell'ospedale maggiore, sia quello della chiesa di San Satiro, salvo poi individuare elementi gotici nell'uno e all'antica nell'altro.

L'età medievale è l'epoca «delle perdute buone arti» e i suoi manufatti sono disprezzati come «mal lavorati sassi»[92]. Ne sono esempi i bassorilievi della Porta Romana, quelli del portale centrale di Sant'Ambrogio e dell'atrio antistante, o del portale di San Giorgio al Palazzo, espressioni di un disegno rozzo, ascrivibile a quella «maniera» diffusasi in Italia con le invasioni barbariche. Altrettanto severo è il giudizio nei confronti delle chiese medievali, soprattutto di quelle che conservavano ancora pilastri in cotto e copertura lignea, elementi ritenuti «sconvenevoli» per un'aula ecclesiale.

Un occhio di riguardo è riservato dal Torre ai leonardeschi, come Cesare da Sesto che, pur essendo annoverato tra i pittori della prima generazione, non condivide i loro limiti artistici, anzi la sua *Madonna col Bambino*, all'epoca nella chiesa di San Rocco, viene paragonata per delicatezza addirittura alle

---

88 Ridolfi 1648, p. 59; Torre 1674, pp. 9-10.
89 Ivi, p. 10.
90 Agosti 1996, pp. 137-143.
91 Torre 1674, pp. 8, 250.
92 Ivi, pp. 20, 28.

opere di Raffaello[93]. Il giudizio tradisce la conoscenza dei testi di Vasari, del Lomazzo e del Borsieri, e risente della straordinaria fortuna critica e di mercato goduta dai leonardeschi in ambito locale.

Se Cesare da Sesto è paragonato a Raffaello, Annibale Fontana supera Michelangelo per la «delicatezza» delle sue sculture[94]. Parole di grande ammirazione sono indirizzate all'artista, definito «Scultore Angelico», soprattutto in riferimento all'attività svolta presso il cantiere di Santa Maria presso San Celso. Oltre a paragonarlo al Buonarroti e all'antico scultore Antermo di Scio, ricordato da Plinio nella *Naturalis historia* per aver reso l'isola di Delo famosa grazie alle sue numerose sculture in marmo bianco[95], il Nostro sottolinea la straordinaria maestria del Fontana attraverso un aneddoto, che riecheggia il modello delle *Vite* vasariane: lo scultore fiorentino Stoldo Lorenzi, impegnato dal 1573 alla decorazione della facciata di Santa Maria presso San Celso, quando vide l'opera del giovane Fontana decise di abbandonare il cantiere, «conosciutosi alla virtù del Fontana molto al di sotto»[96]. L'esaltazione dello scultore nel *Ritratto* risentì molto probabilmente delle lodi già a lui indirizzate dal Lomazzo[97], suo estimatore e fonte autorevole per il Torre, senza dimenticare l'apprezzamento che per le opere dello stesso ebbe Federico Borromeo[98].

Particolare attenzione il *Ritratto* riserva alla triade dei pittori preferiti dal Borromeo: Cerano-Morazzone-Giulio Cesare Procaccini, già celebrati nel *Microcosmo* di Francesco Scannelli, una delle fonti citate dal Torre, e dal Borsieri[99]. Del Cerano il Torre tratteggia anche il ritratto: «visse con tratti cavalereschi […] soleva andarsene di tutta galoria vestito […] discorreva sodo, motteggiava acuto, e rispondeva pronto»[100]. Oltre all'aspetto elegante e allo spirito arguto, la qualità che contraddistingue il Cerano e le sue opere è la bizzarria. Il termine, nella sua ampia valenza semantica, conobbe particolare fortuna nella letteratura artistica tra Cinque e Seicento e il Torre lo impiega ripetutamente in contesti e con accezioni diverse: in riferimento alle opere del Cerano la bizzarria indica la novità e l'originalità dell'invenzione, rispetto ai

---

[93] Ivi, pp. 9-10.

[94] Ivi, pp. 71-72.

[95] Il nome dello scultore riportato in *NH* XXVI, 11-12 è Archermus (Plinio il Vecchio ed. 2000, pp. 270-273). Il nome Antermo compare nell'edizione del 1603, pp. 877-878.

[96] Torre 1674, p. 74.

[97] Lomazzo 1584, pp. 345, 437-438.

[98] Per la fortuna di Annibale Fontana nella Milano borromaica, si veda Agosti 1995, pp. 70-74 e 1996, pp. 151-152; Vanoli 2015, pp. 35, 48.

[99] Scannelli 1657, pp. 330-331, 334-335, 338; Borsieri 1619, pp. 63-64.

[100] Torre 1674, p. 11

modelli della tradizione[101]; con la stessa valenza il termine viene impiegato per le creazioni di Manfredo Settala, espressioni di un ingegno senza precedenti, mentre in altri casi allude alla stranezza di oggetti inconsueti, o allo sfarzo di certi apparati decorativi. Il concetto di bizzarria si abbina spesso a quello di modernità di un'opera: così viene definito, ad esempio, il progetto architettonico di Gerolamo Quadrio per la chiesa di San Silvestro a Milano, avviato all'inizio degli anni Settanta del Seicento, dopo che l'architetto si era aggiornato sulla lezione del Bernini[102].

Come per il Cerano anche per Giulio Cesare Procaccini e poi per il Morazzone il Torre traccia una breve biografia nella quale si intrecciano dati certi, verificabili, e informazioni sul carattere e sui costumi dell'artista che sembrano più rielaborazioni personali di notizie mutuate da altre fonti e di suggestioni derivanti dall'osservazione delle opere. E così il Procaccini, prima scultore che pittore, come già aveva scritto il Borsieri, è definito un novello Correggio che «delineava se non Divine fattezze, perché portava d'Angelo i suoi pensieri […] sempre ebbe in odio i vizii […] viveva da Religioso»[103], privandosi anche di ciò che gli era necessario, per sopperire alle miserie altrui. Del Morazzone invece si legge che fu «assai amatore dell'armi […] ritrassesi da se stesso una volta frenando con la sinistra mano un cavallo, e con la destra strignendo pennelli, geroglifico chiaro del suo umore adattato alla Pittura, ed alla Guerra»[104]. Il modello biografico vasariano esercitava ancora il suo fascino.

La chiesa teatina di Sant'Antonio, definita dal Torre «Teatrino delle più riguardevoli gioie, c'habbia mai saputo originare la Pittura, e l'Affezione»[105], è descritta come il tempio della pittura milanese del primo Seicento[106]. La famosa tavola raffigurante lo *Svenimento del beato Andrea Avellino* di Francesco Cairo suggerisce al Torre una breve ma ispirata ecfrasi, tesa a sottolineare la coinvolgente spettacolarità del dipinto, aspetto al quale il Nostro, scrittore di testi teatrali, si mostra sempre particolarmente sensibile[107]. Altre e più articolate descrizioni nel *Ritratto* sono quelle riferite alle ante d'organo realizzate da Giovanni da Monte per la chiesa dei Santi Nazaro e Celso[108], quella del perduto *Commiato di san Giovanni Battista dai genitori* di Francesco Cairo[109],

---

[101] Sulla valenza semantica del termine si rinvia alla puntuale analisi di Beccaria 1985, pp. 236-255.

[102] Torre 1674, p. 287; Martelli 1984, pp. 59-78.

[103] Torre 1674, p. 45.

[104] Ivi, p. 46.

[105] Ivi, p. 47.

[106] Frangi 1999, pp. 17-28, in particolare p. 18.

[107] Torre 1674, pp. 46-47.

[108] Ivi, p. 33.

[109] Ivi, p. 259.

già in San Carlo dei carmelitani scalzi, e soprattutto quella della grande tela raffigurante il *Battesimo di sant'Agostino* del Cerano in San Marco[110]. Il Torre richiama l'attenzione dei suoi interlocutori sugli aspetti più teatrali della composizione, sulla gestualità e sull'espressività delle figure, capaci di stupire lo spettatore, grazie a uno stile definito «bizzarro e capriccioso», e dunque fortemente innovativo rispetto alla precedente tradizione pittorica. L'ecfrasi del capolavoro del Cerano offre l'occasione per ricordare ai forestieri che «la Pittoresca Lombarda Accademia vanta gli suoi Michel'Angeli, gli Raffaeli, i Paolo Veronesi, gli Tiziani, gli Giorgioni, i Tintoretti, e può andarsene fastosa di star al pari a quante altre van gloriose, ed in Italia, e fuori d'essa»[111].

Oltre a celebrare la scuola pittorica lombarda e a rivendicare l'importanza e la qualità dei suoi maestri, il Torre si rivela anche attento alle tendenze contemporanee del gusto e aggiornato sui cantieri milanesi in corso; egli non esita infatti a dichiarare la sua ammirazione anche per quelle espressioni artistiche e architettoniche ispirate ai modelli del barocco romano, promosse da committenti di rilievo, quali il cardinale Luigi Alessandro Omodei, Bartolomeo III Arese e l'arcivescovo di Milano, Alfonso Litta[112]. Significative in tal senso sono le descrizioni in toni enfatici e pieni di ammirazione di due cantieri ancora in corso, per la datazione dei quali il Torre costituisce un importante termine di riferimento *ante quem*: la chiesa di Santa Maria della Vittoria e la cappella Arese in San Vittore al Corpo.

Santa Maria della Vittoria, già aula ecclesiale di un antico convento domenicano femminile, fu trasformata a partire dal sesto decennio del XVII secolo per intervento del cardinale Omodei in un edificio di chiara impronta berniniana, all'interno del quale operarono sia artisti di formazione romana sia maestranze che, pur essendo di origine lombarda, avevano compiuto un viaggio di aggiornamento nell'Urbe, dove avevano avuto l'opportunità di frequentare le più importanti botteghe romane, prima fra tutte quella del Bernini, rispettivamente Giacinto Brandi, Ercole Antonio Raggi, Pier Francesco Mola, Melchiorre Cafà, e poi Giovanni Ghisolfi e Dionigi Bussola, definto dal Torre «moderno Annibale Fontana»[113]. Oggetto di particolare ammirazione in Santa Maria della Vittoria è la pala d'altare di Salvator Rosa, raffigurante l'*Assunta*, capolavoro che suscita le lodi del Torre per il modo di colorire dell'artista napoletano[114].

---

[110] Ivi, p. 268.

[111] Ibidem.

[112] Sulle tendenze filoromane della committenza milanese del secondo Seicento si vedano ora: Angelini e Casati 2018, pp. 93-104; Bianchi 2018, pp. 436-447.

[113] Sulla committenza artistica di Luigi Alessandro Omodei in Santa Maria della Vittoria e sulla sua cultura artistica filoromana si veda: Spiriti 1994, pp. 108-114; 1997, pp. 311-318; 2013, pp. 310-312.

[114] Torre 1674, p. 103. Sulle tele del Rosa in Santa Maria della Vittoria si veda ora Conte 2016, pp. 47-57.

La costruzione e la decorazione della cappella-mausoleo fatta erigere dal presidente del senato, Bartolomeo III Arese, in San Vittore furono affidate a due maestranze che, grazie al vescovo Litta, avevano avuto l'opportunità di recarsi a Roma e di entrare in contatto con Gian Lorenzo Bernini e i suoi più stretti collaboratori: l'architetto Gerolamo Quadrio e lo scultore Giuseppe Vismara[115]. Nella cappella, una delle espressioni più aggiornate della cultura architettonica filoromana della Milano del Seicento, il Torre preannuncia l'arrivo a breve del bassorilievo raffigurante l'*Assunta* del Vismara, da collocare sull'altar maggiore[116].

Ragioni politiche e di prestigio orientarono anche le scelte dell'arcivescovo Alfonso Litta verso la contemporanea produzione artistica del barocco romano[117]. Fu lui, come si è detto, a promuovere il viaggio del Quadrio e del Vismara a Roma e a far sì che Bernini, di ritorno dalla Francia, facesse una breve sosta a Milano per dare un suo parere sul cantiere del duomo e in particolare sulla facciata, oggetto di dibattito in quegli anni. A documentare gli stretti rapporti mantenuti dal presule con l'ambiente artistico-culturale romano sono anche i suoi ritratti commissionati rispettivamente a Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio[118], e a Jacob Ferdinand Voet, ritrattisti tra i più apprezzati e ricercati dalla nobiltà e dall'alto clero dell'Urbe. A modelli romani si ispirano anche il busto ritratto dell'arcivescovo e le medaglie realizzati da Giuseppe Vismara, di rientro da Roma[119]. L'orientamento filoromano del Litta si esplica quindi in due direzioni parallele: la commissione di opere autocelebrative – i ritratti – ad artisti di chiara fama operanti nell'Urbe e la promozione di contatti tra gli artisti lombardi e la scuola romana, Bernini in particolare, al fine di rinnovare la produzione artistica locale. A ragione dunque il Litta viene definito dagli studiosi come un intermediatore culturale tra Milano e Roma e trova giustificazione la ripresa del paragone tra Roma e Milano nella dedica del *Ritratto* all'arcivescovo, scritta da Federico Agnelli:

> si come la prima Roma si gloria d'essersi, Fenice delle Fabriche, rinovata ne' Sagri Templi sotto Alessandro Settimo: così la seconda Roma si vanta d'essersi molto rimodernata nelle Chiese, ne' Seminari, e nel Collegio Elvetico sotto il saggio governo di V. Emin[en]za.

---

[115] Parvis Marino1990, pp. 174-184.

[116] Torre 1674, p. 172.

[117] Sul Litta e le sue scelte artistiche si vedano: Signorotto 2005, pp. 276-280 (con riferimenti alla bibliografia precedente); Casati 2008-2009, pp. 153-165; Angelini e Casati 2018, pp. 93-104; Bianchi 2018, pp. 436-447.

[118] A. Morandotti, in *Il ritratto in Lombardia* 2002, pp. 220-221.

[119] S. Zanuso, in *Il ritratto in Lombardia* 2002, pp. 226-227; Cassini 2016, pp. 51-61.

Bibliografia

Agosti 1992
B. Agosti, *Federico Borromeo, le antichità cristiane e i primitivi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 22 (1992), 2, pp. 481-493

Agosti 1995
B. Agosti, *Contributo su Annibale Fontana*, in «Prospettiva», 78 (1995), pp. 70-74

Agosti 1996
B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996

Alonzo 2012
G. Alonzo, *Dal Naviglio al Duomo passeggiando verso il Castello. Claudio Trivulzio: una 'guida in versi' nella Milano secentesca*, in *La letteratura degli italiani. Rotte Confini Passaggi*, atti del XIV congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2012, pp. 1-13

Alonzo 2013
G. Alonzo, *Due* planctus urbis *secenteschi a Milano: l'*Oda per le passate calamità *di Brunoro Taverna e il* Navilio grande inaridito da' francesi *di Carlo Torre*, in «Studi e problemi di critica testuale», 87 (2013), pp. 123-157

Alonzo 2014
G. Alonzo, *«Porporeggiando la Trivulzia Aurora». Versi encomiastici per il cardinalato di Gian Giacomo Teodoro Trivulzi*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi, 2014, pp. 1-10

Angelini e Casati 2018
G. Angelini e A. Casati, *Strategia familiare e committenza nella Lombardia spagnola: i Litta marchesi di Gambolò e altri percorsi nel patriziato milanese*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze, Edifir, 2018, pp. 93-104

Argelati 1745
F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, II, Mediolani, in aedibus Palatinis, 1745

Arnaudo 2008
M. Arnaudo, *Il trionfo di Vertunno: illusioni ottiche e cultura letteraria nell'età della Controriforma*, Lucca, Pacini Fazzi, 2008

Bascapè 1576
C. Bascapè, *Instruttioni fatte, et raccolte d'ordine di mons. illustriss. cardinale di S. Prassede, arcivescovo, per il giubileo de l'Anno Santo, indulgenze, stationi, chiese, et altre divotioni di Milano*, in Milano, appresso Pacifico Pontio, 1576

Beccaria 1985
G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1985

Bianchi 2018
E. Bianchi, *Alfonso Litta, un arcivescovo tra Roma e Milano*, in «Arte cristiana», 106 (2018), 909, pp. 436-447

Bonvesin de la Riva ed. 2008
Bonvesin de la Riva, *Le meraviglie di Milano*, a cura di P. Chiesa, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, 2008

Borsieri 1619
G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, in Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1619

Bragalini 2004
A. Bragalini, *Le due edizioni del «Ritratto di Milano» di Carlo Torre*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari, Edizioni di Pagina, 2004, pp. 135-157

Buzzi e Buzzi 2005
V. e C. Buzzi, *Le vie di Milano. Dizionario di toponomastica milanese*, Milano, Hoepli, 2005

Campi 1585
A. Campi, *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de' Romani rappresentata in disegno col suo contado et illustrata d'una breve historia*, in Cremona, in casa dell'auttore, 1585

Caporusso 1987
D. Caporusso, *Nuovi scavi archeologici nel corso di Porta Romana a Milano*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXII (1987), 43, pp. 63-70

Casati 2008-2009
A. Casati, *«Manifestazioni d'allegrezza». L'entrata in Milano dell'arcivescovo Alfonso Litta*, in «Artes», 14 (2008-2009), pp. 153-165

Cassini 2016
V. Cassini, *Giuseppe Vismara a Roma e un sonetto sul Longino di Bernini*, in «Concorso», 9 (2016), pp. 51-61

Cavazzi della Somaglia 1656
C.G. Cavazzi della Somaglia, *Nuova descrittione dello Stato di Milano coll'origine delle sue provincie, città, terre, feudi* […], in Milano, per Giulio Cesare Malatesta, 1656

Ceriotti 2003
L. Ceriotti, *Visita alla città: guide e 'turisti' a Milano e Piacenza (secc. XVII-XVIII)*, in «Nuova Rivista Storica», 87 (2003), pp. 573-623

Conte 2016
F. Conte, *Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi di Brera*, in «Concorso», 8 (2016), pp. 47-57

Corio 1503
B. Corio, *Mediolanensis patria historia*, Mediolani, apud Alexandrum Minutianum, 1503

Fiamma ed. 2013
G. Fiamma, *La cronaca estravagante di Galvano Fiamma*, a cura di S.A. Cengarle Parisi e M. David, Milano, Casa del Manzoni, 2013

Frangi 1999
F. Frangi, *La pittura a Miano nell'età barocca*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1999, pp. 17-28

Gatti Perer 1986
M.L. Gatti Perer, *Milano ritrovata, ovvero il Tempio della memoria*, in *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, catalogo della mostra (Milano, 12 aprile – 6 giugno 1986), a cura di Ead., Milano, Il Vaglio, 1986, pp. 31-99

Grillo 2014
P. Grillo, *Una politica della memoria: Milano fra Roma antica, Pavia e Federico Barbarossa*, in *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XIVe-XVIIe siècle)*, a cura di C. Callard, É. Pavan e A. Tallon, Paris, PUPS, 2014, pp. 19-34

Gualdo Priorato 1666
G. Gualdo Priorato, *Relatione della città, e Stato di Milano* […], in Milano, appresso Lodovico Monza, 1666

Il ritratto in Lombardia 2002
Il ritratto in Lombardia. Da Moroni a Ceruti, catalogo della mostra (Varese, aprile-luglio 2002), a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano, Skira, 2002

Le «Antichità di Milano» 2011
Le «Antichità di Milano». Una descrizione della città alla fine del Cinquecento, a cura di M. Giuliani, Roma, Bulzoni, 2011

Lomazzo 1584
G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* […], in Milano, per Paolo Gottardo Ponzio, 1584

Marino 1620
G.B. Marino, *La galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture, & sculture*, in Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1620

Martelli 1984
G. Martelli, *Indagine su alcune contrade del vecchio centro di Milano: le chiese scomparse*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, LXIX (1984), 24, pp. 59-78

Mellerio 2018
G.G. Mellerio, *s.v. Settala, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 316-318

Mondolfo 1960
A. Mondolfo, *s.v. Agnelli, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 417-418

Morigia 1592
P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano* […], in Venetia, appresso i Guerra, 1592

Morigia 1595
P. Morigia, *La nobiltà di Milano* […], in Milano, nella stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595

Morigia 1603
P. Morigia, *Santuario della città, e diocesi di Milano* […], in Milano, ad istanza de Antonio degli Antonij, 1603

Mozzarelli 1998
C. Mozzarelli, *Milano seconda Roma. Indagini sulla costruzione dell'identità cittadina nell'età di Filippo II*, in *Felipe II (1598-1998). Europa y la monarquía católica*, 1/II. *El gobierno de la monarquía (corte y reinos)*, atti del congresso internazionale *Felipe II (1598-1998). Europa dividida: la monarquía católica de Felipe II* (Madrid, 20-23 aprile 1998), a cura di M. Rivero Rodriguez, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 531-553

Parvis Marino 1990
L. Parvis Marino, *La cappella Arese in S. Vittore al corpo: scoperte e precisazioni dopo i restauri*, in «Arte lombarda», 93-94 (1990), pp. 174-184

Picinelli 1670
F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, in Milano, nella stampa di Francesco Vigone, 1670

Plinio il Vecchio ed. 1603
Plinio il Vecchio, *Historia naturale* […], trad. di L. Domenichi, in Venetia, appresso Pietro Ricciardi, 1603

Plinio il Vecchio ed. 2000
Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, introduzione di M. Harari, testo critico, traduzione e commenti S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000

Poli Vignolo 1994
C. Poli Vignolo, *s.v. Torre, Carlo*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, VI, Milano, NED, 1994, pp. 3688-3691

Repishti e Schofield 2003
F. Repishti e R. Schofield, *I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682. Architettura e controriforma*, Milano, Electa, 2003

Ridolfi 1648
C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato* […], in Venetia, presso Gio. Battista Sgava, 1648

Ripa ed. 2012
C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012

Santagostino 1671
A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello, overo Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al publico nella città di Milano*, in Milano, per Francesco Agnelli, 1671; ed. a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Il Polifilo, 1980

Scannelli 1657
F. Scannelli, *Il Microcosmo della pittura*, in Cesena, Peril Neri, 1657

Signorotto 2005
G.V. Signorotto, *s.v. Litta, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 276-280

Spiriti 1994
A. Spiriti, *La cultura del Bernini a Milano: Santa Maria della Vittoria (1655-1685)*, in «Arte lombarda», 108-109 (1994), pp. 108-114

Spiriti 1997
A. Spiriti, *Il tabernacolo petrino: problemi berniniani fra Milano e Roma*, in *L'architettura della basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 7-10 novembre 1995), a cura di F. Spagnesi, Roma, Bonsignori, 1997, pp. 311-318

Spiriti 2013
A. Spiriti, *s.v. Omodei, Luigi Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 310-312

Squizzato 2018
A. Squizzato, *s.v. Settala, Manfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 318-320

Sul Tesin piantàro 2002
Sul Tesin piantàro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706), catalogo della mostra (Pavia, 19 aprile – 2 giugno 2001), a cura di S. Albonico e F. Milani, Pavia, Cardano, 2002

Terzago 1666
P.M. Terzago, *Museo o Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala, nobile milanese* […], in Tortona, per li figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666

Torre 1640
C. Torre, *I numi guerrieri*, in Venetia, appresso i Giunti, 1640

Torre 1641a
C. Torre, *Il re discacciato dal figlio, in persona di Davide, e d'Assalone*, in Milano, per Filippo Ghisolfi, 1641

Torre 1641b
C. Torre, *Il Vaticinio. Poesie per la nascita del primogenito dell'eccellentissimo principe Ercole Teodoro Trivulzio*, in Milano, per il Ghisolfi, 1641

Torre 1648
C. Torre, *L'amor impossibile fatto possibile*, in Milano, per Lodovico Monza, 1648

Torre 1650
C. Torre, *Le lagrime*, in Milano, per Lodovico Monza, 1650

Torre 1666
C. Torre, *La pellegrina ingrandita, overo la regina Ester*, in Milano, appresso Lodovico Monza, 1666

Torre 1674
C. Torre, *Il ritratto di Milano* […] *Nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedevansi, e che si vedono nella città di Milano* […], in Milano, per Federico Agnelli scult. & stamp., 1674; 2a ed. riveduta e ampliata, in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714

Totti 1627
P. Totti, *Ritratto di Roma antica, nel quale sono figurati i principali tempij, teatri, anfiteatri, cerchi* […] *cerimonie, medaglie, & altre cose notabili. Con le vite, & effigie de' primi re d'essa.* […], in Roma, per Andrea Fei, 1627

Totti 1638
P. Totti, *Ritratto di Roma moderna*, in Roma, per il Mascardi, 1638

Trivulzio 1625
C. Trivulzio, *Rime di Claudio Trivultio, nelle quali si contengono gl'amori villerecci, & cittadineschi*, in Milano, appresso Gio. Batt. Bidelli, 1625

Vanoli 2015
P. Vanoli, *Il "Libro di lettere" di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni, 2015

Varallo 2004
F. Varallo, *Apparati effimeri, feste e ingressi trionfali nella Lombardia barocca e tardobarocca*, in *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2004, pp. 61-83

Verga 1911
E. Verga, *Catalogo ragionato della raccolta cartografica e saggio storico sulla cartografia milanese*, Milano, Allegretti, 1911

Villa 1627
G.B. Villa, *Le sette chiese o' siano basiliche stationali della città di Milano seconda Roma* […], in Milano, per Carl'Antonio Malatesta, 1627

Visioli 2010
M. Visioli, *«Quasi un vivo simulacro della Patria nostra»: la pianta di Cremona di Antonio Campi, 1582-1583*, in *Rappresentare la città: topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia, Diabasis, 2010, pp. 254-276

Fonti online

Facchin 2014
L. Facchin, *Ludovico Settala: un intellettuale barocco fra scienza e arte*, in *Conferenza internazionale sull'età barocca conclusiva del progetto ENBaCH – European Network for Baroque Cultural Heritage* (Roma, 27-29 marzo 2014), a cura di R. Ago, 1 gennaio 2014 <doi:10.14615/enbach58> (cons. 3 novembre 2019)

Gritti 2011
J. Gritti, *«Disegno per la Facciata del Duomo di Milano di Carlo Butio architetto della Città et d'essa Veneranda Fabbrica»*, in *Corpus dei disegni di architettura. Duomo di Milano*, 2011, <http://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/22/> (cons. 8 agosto 2019)

Fig. 1. Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per Federico Agnelli scult. & stamp., 1674, frontespizio. Milano, Biblioteca Sormani, VET.N VET.299

Fig. 2. Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato* […], in Venetia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, antiporta. Cremona, Biblioteca Statale, FA. 8. 2. 20/1

Fig. 3. Marco Antonio Barateri e Giovanni Paolo Bianchi, *La gran città di Milano,* G.B. Bonacina formavit, 1638, incisione, cm 80 x 84,5. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département cartes et plans, GE BB-246 (XIII, 121-122RES)

Fig. 4. Federico Agnelli, *La gran città di Milano*, in Milano, nelle stampe del Agnelli, s.d., incisione, cm 55 x 42. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département cartes et plans, CPL GE D-4848

Fig. 5. Giuseppe Garavaglia e Federico Agnelli, *Porta romana con suoi bastioni*, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV. A. 21. L. 2

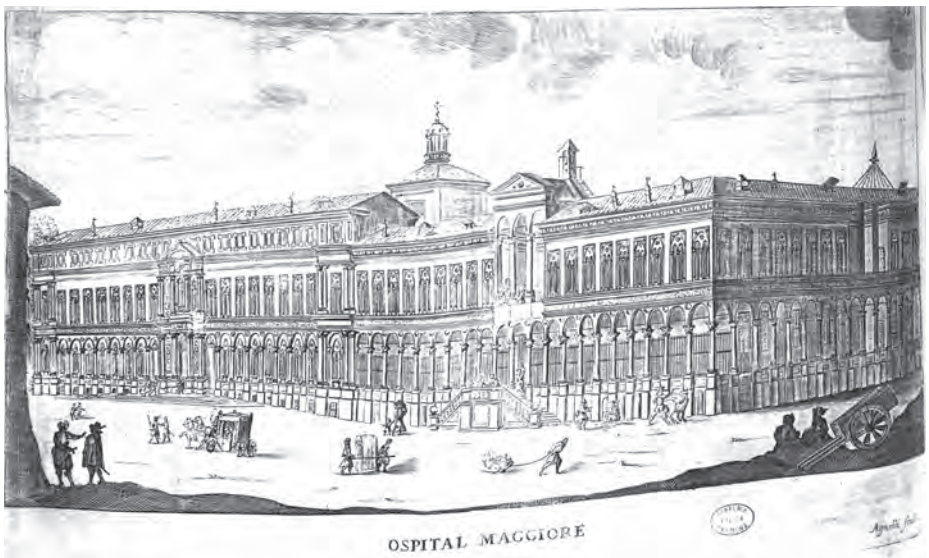

Fig. 6. Andrea Biffi e Federico Agnelli, *Ospital maggiore*, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV. A. 21. L. 2

Fig. 7. Giuseppe Garavaglia e Federico Agnelli, *Tempio di Maria Vergine appresso a San Celso*, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV. A. 21. L. 2

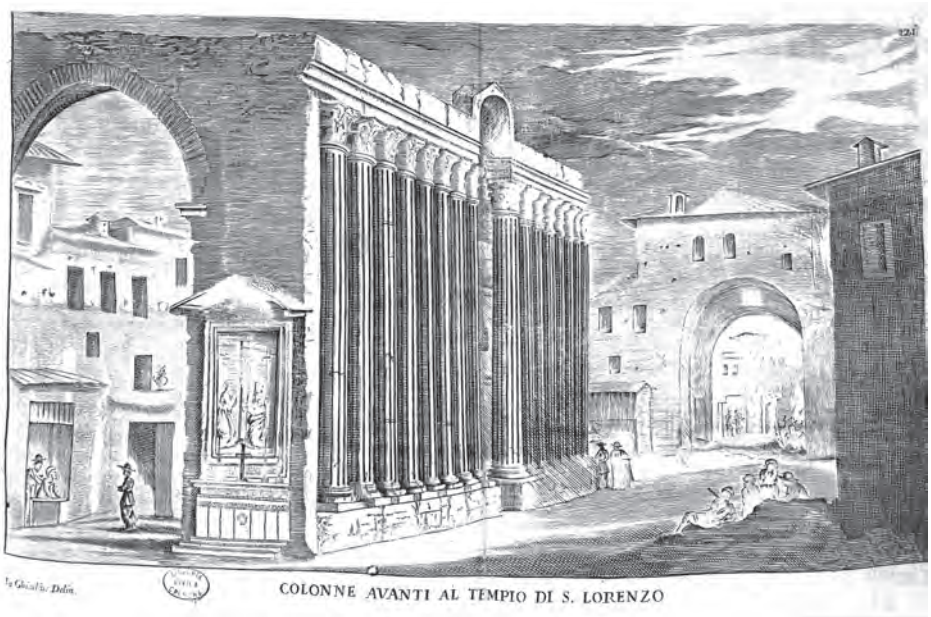

Fig. 8. Giovanni Ghisolfi e Federico Agnelli, *Colonne avanti al tempio di San Lorenzo*, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV. A. 21. L. 2

Fig. 9. Filippo Biffi e Federico Agnelli, *Il castello di Porta di Giove*, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV. A. 21. L. 2

Fig. 10. Giuseppe Garavaglia e Federico Agnelli, *A. Palazzo di Tomaso Marino, B. Fianco della Fabrica di S. Gio. le Case Rotte, C. Chiesa di S. Fedele de' Padri Giesuiti, D. Casa Professa de' sudetti Padri*, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* […], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV. A. 21. L. 2

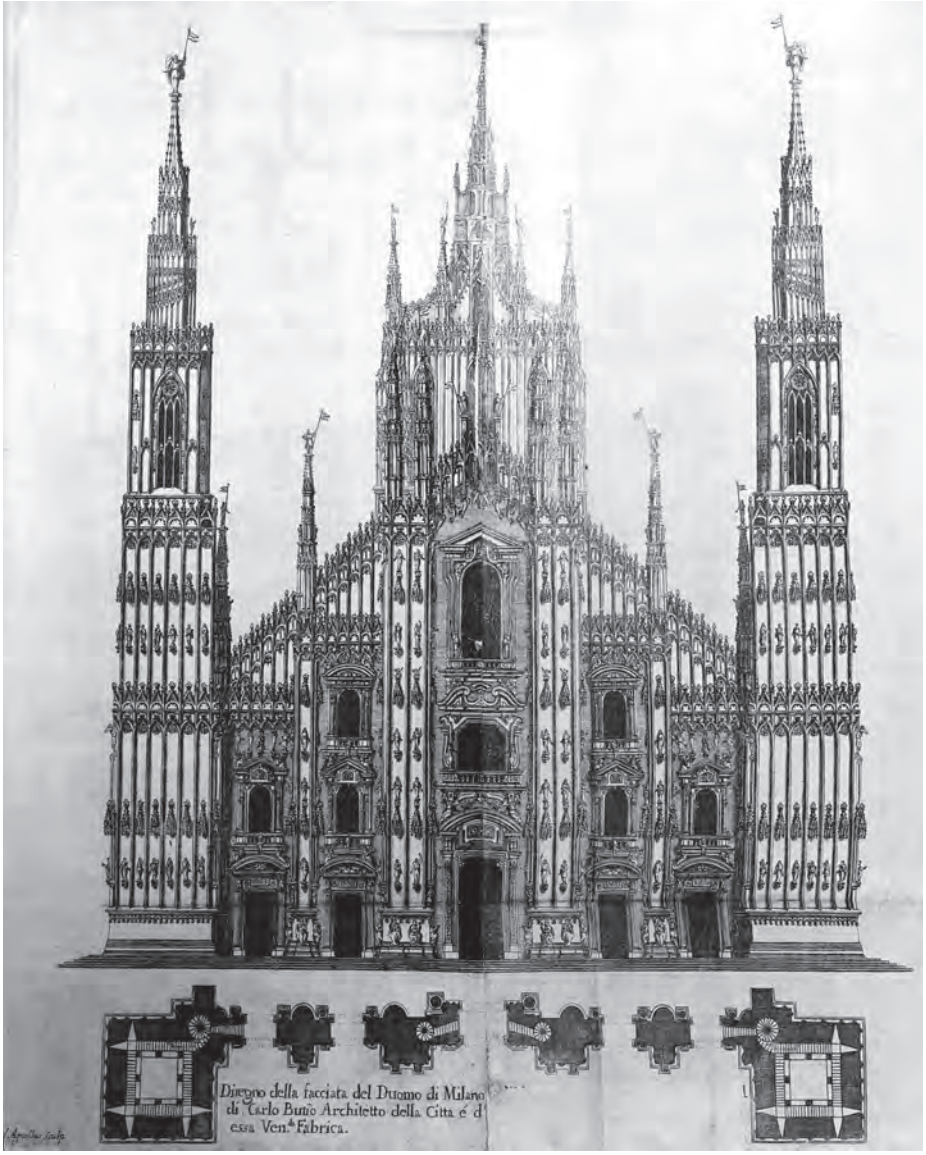

Fig. 11. Carlo Buzzi e Federico Agnelli, *Disegno della facciata del Duomo di Milano di Carlo Butio Architetto della Città e d'essa Veneranda Fabrica*.

Fig. 12. Filippo Biffi e Federico Agnelli, *Il castello di Porta di Giove*, particolare del personaggio intento a disegnare, in Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* [...], in Milano, per l'Agnelli scult. & stamp., 1714. Cremona, Biblioteca Statale, CIV.A. 21. L. 2

INDICE DEL VOLUME

Introduzione
Nicoletta Maraschio 5

Guide di Genova e della Liguria da Leandro Alberti fino all'epoca del Grand Tour
Eliana Carrara 9

Venezia «teatro del mondo» nelle descrizioni di Francesco Sansovino
Cristina Panzera 63

Firenze città nobilissima – Topografia e rappresentazione
Jan Simane 95

Raffaele Toscano e la descrizione in versi di città lombarde alla fine del Cinquecento
Maria Pia Sacchi 111

La sacra erudizione di Pompeo Ugonio nella Historia delle stationi
Enrico Parlato 125

Odeporica felsinea: dal modello malvasiano al suo superamento
Giovanna Perini Folesani 153

Per le vie di Milano nel Seicento: la prima edizione del Ritratto *di Carlo Torre (1674)*
Monica Visioli 175

Pozzuoli e il viaggio nell'antico. Guidistica e iconografia della città in una «regione abbruciata»
Roberto Parisi 213

Crediti fotografici 245

Indice dei nomi, a cura di Simona Paglioli 247

Finito di stampare nell’aprile 2020
da Litogì S.r.l. in Milano
per conto delle Edizioni dell’Orso