



**Citation:** Casati, A. (2025). Le “giustissime lagrime” della poesia e della pittura per la morte di Luigi Scaramuccia. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025:223-231. doi:10.36253/sisca-17326

**Published:** April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

**Data Availability Statement:** The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

**Conflicts of Interest:** The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

**ORCID:**

AC: 0009-0004-7835-5212

## Le “giustissime lagrime” della poesia e della pittura per la morte di Luigi Scaramuccia

### The “most fair Tears” of Poetry and Paintings on the Luigi Scaramuccia's Death

ALESSANDRA CASATI

*Università degli Studi dell'Insubria, Italia*

Email: [alessandra.casati@uninsubria.it](mailto:alessandra.casati@uninsubria.it)

**Abstract.** This paper examines a pamphlet published in Milan in 1681 describing the celebrations and ephemeral apparatuses organised in Pavia for the death of the Perugian painter Luigi Scaramuccia. Scaramuccia had previously worked in Pavia, where he had also published his book *Le finezze de' pennelli italiani* (*The Subtleties of Italian Brushes*) in 1674. The pamphlet is entitled *Le Giustissime Lagrime della Poesia, e della Pittura* (*The Most Just Tears of Poetry and Painting*) and describes a complex iconographic programme in which painting and poetry share an articulated celebratory message. In addition, the funeral oration read on that occasion discusses Scaramuccia's artistic and literary readings and interests, which are examined here for the first time. Some insights in recognizing the author of the pamphlet are proposed, pointing out in the Pavia university and academic milieu.

**Keywords:** Luigi Scaramuccia, *Finezze dei pennelli*, Baroque painting, Pavia, art, literature.

Il 27 novembre 1680 a Pavia nell'oratorio di San Giuseppe, ovvero la chiesa degli artisti della città, furono messi in opera “suntuosissimi apparati funebri” in memoria del pittore perugino Luigi Scaramuccia. Egli non era venuto a mancare nella città sul Ticino, bensì a Milano dove risiedeva da alcuni anni. La sua dipartita era stata causata da un colpo apoplettico avvenuto mentre si recava nella chiesa di Sant'Antonio abate il 3 agosto 1680<sup>1</sup>. Le esequie funebri si erano quindi svolte in San Nazzaro in Brolo, sempre a Milano, e poi la salma fu lì tumulata. Tuttavia, nel corso della sua vita, Scaramuccia aveva avuto

<sup>1</sup> G. Giubbini, *Saggio biobibliografico*, in L. Scaramuccia, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Milano 1965, p. 9. Delle *Finezze* si segnala anche la recente edizione a cura di M.G. Cervelli, Roma 2019, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, in seguito ripreso, dallo stesso autore, in *L'Italia pittorica vista da Luigi Scaramuccia e dal padre Resta. Le Finezze de' pennelli italiani (1674)*, in C. Occhipinti, *Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento*, Roma 2021, pp. 251-293.

non pochi legami con la città di Pavia, dove fu anche dato alle stampe il suo libro *Le Finezze de' Pennelli ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino* (Fig. 1), per i tipi di Gio. Andre Magri nel 1674<sup>2</sup>.

Non fu pertanto un fatto casuale che, quattro mesi dopo la sua dipartita, a Pavia sia stata messa in scena una solenne cerimonia commemorativa che fu poi dettagliatamente descritta in un libretto dal titolo *Le Giustissime Lagrime della Poesia e della Pittura* (Fig. 2)<sup>3</sup>. Come appare chiaro nel testo, gli apparati effimeri che decoravano il piccolo oratorio in tutte le sue parti, mettevano a sistema una serie di rimandi tra dipinti e componimenti poetici, volti ad esaltare la figura di Scaramuccia quale esempio di pittore-letterato.

Per altro anche l'iconografia del suo ritratto, dipinto dall'amico Francesco Cairo e oggi alla Pinacoteca di Brera (inv. 441)<sup>4</sup>, rimanda al ruolo di letterato e storiografo del pittore, il quale infatti reca tra le mani un libro. Inoltre si deve osservare che il perugino non rechi invece alcun attributo che faccia richiamo alla sua attività di pittore. Da questo ritratto fu dedotta anche un'incisione di Cesare Fiori<sup>5</sup> e Giovan Battista Bonacina (Fig. 3), che andò a corredare l'edizione delle *Finezze dei Pennelli*. In questa traduzione a stampa appare una variante significativa; infatti nel taglio del libro, al posto della sigla «F.

<sup>2</sup> L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino: con una curiosa, ed attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella teorica, e pratica della nobil'arte della pittura*, Pavia, Per Gio. Andrea Magri stampatore della città, con licenza de' Superiori e Privilegio, 1674.

<sup>3</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia, e della Pittura publicate ne sontuosissimi apparati funebri alzati dalla sempre memore, & immortal pietà de primi virtuosi della gran città di Pavia chiesa di S. Gioseppe l'anno 1680*, Milano 1681. A quanto mi consta, se ne conserva un unico esemplare, da cui le citazioni seguenti: Milano, Biblioteca Nazionale Braidenese, QQ. 8. 91/3.

<sup>4</sup> Sebbene si dia per scontato che il personaggio ritratto da Cairo sia Scaramuccia, anche perché l'immagine fu utilizzata, vivente l'artista, per trarre la stampa che corredò le *Finezze de' Pennelli*, vi sono stati pareri controversi che hanno voluto riconoscere nelle fattezze dell'uomo che regge il libro il diplomatico e poeta milanese Fulvio Testi. Di questo dipinto esiste, oltre all'esemplare di Brera (acquisito da Giovanni Antonio Bianconi nel 1806), una versione conservata alla Galleria Corsini, che negli inventari ottocenteschi veniva censita come ritratto di Fulvio Testi, di mano di Pier Francesco Mola (a questa interpretazione rimanderebbe la scritta, per altro enigmatica e forse manipolata, di cui vedi alla nota seguente). L'attribuzione a Cairo si deve a Hermann Voss, proprio sulla base del ritratto che correda le *Finezze*. Cfr. F. Frangi, scheda 68, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano 2002, p. 182; Giuseppe Bossi, *Il gabinetto dei ritratti dei pittori (1806)*, catalogo della mostra, a cura di S. Coppa, M. Olivari, Milano 2009, p. 36

<sup>5</sup> G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, "Paragone", 77, 2008, pp. 67-110. Il pittore Cesare Fiori che fece la stima dei quadri appartenuti a Pasqualini era amico di Scaramuccia.

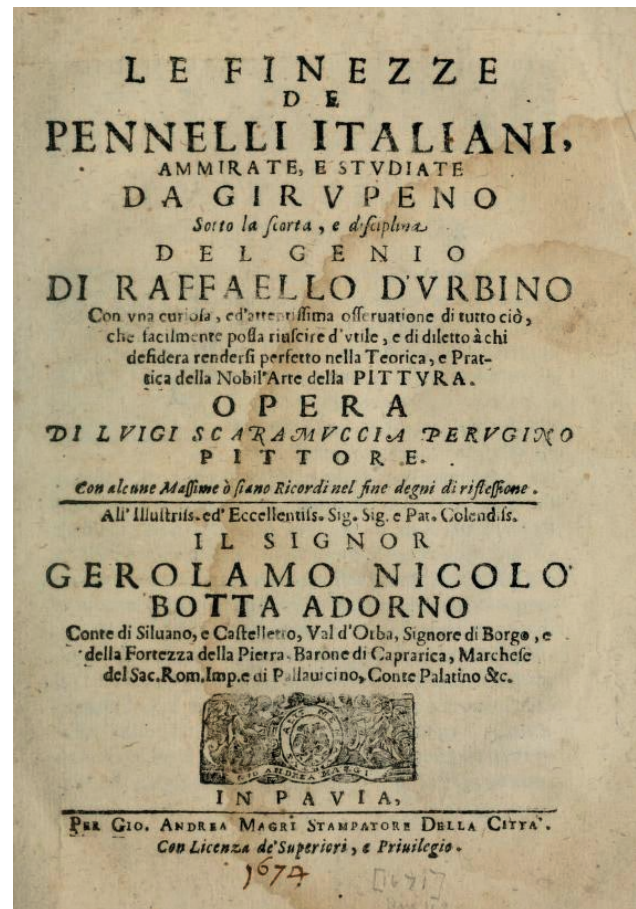


Fig. 1. L. Scaramuccia, *Le Finezze de' Pennelli ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674, frontespizio.

P.ti»<sup>6</sup>, compare per esteso il titolo del volume dello Scaramuccia.

*Le Giustissime lagrime della Poesia e della Pittura*, che sono l'oggetto di questo contributo, apparvero a stampa a Milano l'anno successivo la cerimonia commemorativa, nel 1681. Prima di entrare nell'analisi del testo e soprattutto delle dettagliate descrizioni dei complessi apparati decorativi, è opportuno chiedersi perché Pavia abbia voluto rendere un omaggio così dichiarato a Scaramuccia e quale legame avesse il pittore con la città, specificando che ad oggi gli autori del componimento e dell'apparato iconografico della commemorazione restano anonimi.

<sup>6</sup> Il libro reca infatti, sul taglio di piede, la scritta «F. Pti» o «F.T.ti», la quale potrebbe anche essere leggibile come «F. Pli», interpretabile come «F(inezze) P(pennelli)»: cfr. *Pinacoteca di Brera. I dipinti*, a cura di L. Arrigoni, V. Maderna, Milano 2010, p. 119.

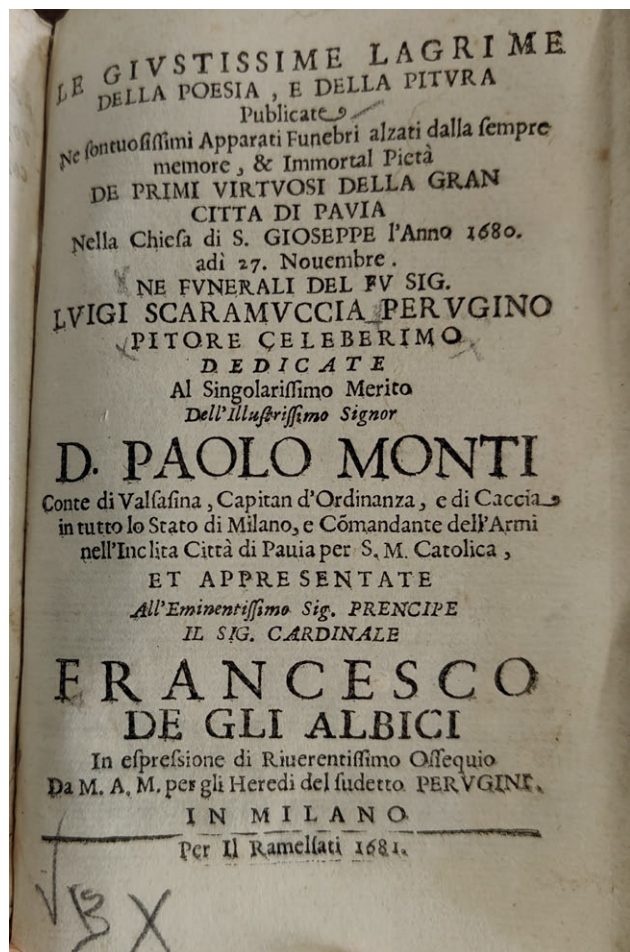


Fig. 2. *Le Giustissime Lagrime della Poesia, e della Pittura*, Milano 1681.

Occorre fare un passo indietro e tornare alle *Finezze dei Pennelli*, dato alle stampe dall'editore Magni a Pavia nel 1674 e dedicato all'amico marchese Gerolamo Niccolò Botta Adorno. Il testo è preceduto da tre sonetti<sup>7</sup>, un madrigale e due lettere, ma interessanti al nostro discorso sono soprattutto queste ultime. La prima, datata 15 agosto 1670, è scritta da padre Cipriano Mauri<sup>8</sup>, lettore dell'Università di Pavia e priore perpetuo della chiesa di San Marino, ed è indirizzata al milanese Flaminio Pasqualini, canonico di Santo Stefano in Brolo. Questi era molto legato all'Accademia Ambrosiana, essendo stato anche conservatore, ed inoltre nel 1650 aveva dato ospitalità a Scaramuccia che era appena giunto a

<sup>7</sup> I sonetti dedicati a Scaramuccia sono di Giovanni Maria Bidelli, giurista, figlio del tipografo Giovanni Battista, di Giulio Cesare Zaniboni, infine di Alessandro Guidi, letterato di origini pavese; segue un madrigale di Carlo Baffi.

<sup>8</sup> Scaramuccia, *Le finzze*, cit. (vedi nota 2), p. 3.



Fig. 3. C. Fiori e G.B. Bonacina, *Ritratto di Luigi Scaramuccia* (da Francesco Cairo), incisione.

Milano. Pasqualini era per altro una figura influente di collezionista ed esperto d'arte e a lui si deve il merito di aver introdotto il perugino in alcuni ambienti della città ambrosiana<sup>9</sup>. La seconda lettera inserita nel volume, datata 10 gennaio 1673, è invece indirizzata dallo

<sup>9</sup> Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini...*, cit. (vedi nota 6), p.70, nota 15. Sui rapporti stretti con Scaramuccia è testimone anche il fatto che Pasqualini registra nel suo inventario del 1672 di possedere un «Ritratto in mezza figura fatto di mano del Signore Perugino» e un «Quadro grande dipintovi sopra dieci Ritratti, particolarmente il mio di mano di mano del Signore Luigi Perugino fatto l'Anno del 1650 quando stava in casa mia». Come giustamente evidenzia Berra, il documento colloca lo Scaramuccia nella casa del Pasqualini nel 1650, mentre nel 1645 era ancora registrato a Perugia. Inoltre, nel suo testamento lasciò diversi lasciti a figure a lui vicine come anche all'amico Scaramuccia a cui destinò tre volumi delle *Vite* di Giorgio Vasari e permise al pittore di scegliere diversi disegni che erano in suo possesso: «li Disegni che saranno di suo gusto che di presente si trovano ne miei Gabinetti» (ivi, p. 79). Infine un ritratto del Pasqualini di mano Scaramuccia fu destinato all'Accademia Ambrosiana ed è stato solo da ultimo identificato in Pinacoteca (ivi, p. 91 nota 99).

scrittore Antonio Lupis<sup>10</sup> a Cipriano Mauri<sup>11</sup>. Mentre la prima costituisce una sorta di sollecito del Mauri al Pasqualini, il quale era vicino al pittore durante la stesura delle *Finezze*, per convincere Scaramuccia ad ultimare l'opera che aspettava con molta impazienza<sup>12</sup>, nella seconda missiva, oltre alle consuete lodi di Lupis al pittore, veniva fornito un breve catalogo dei luoghi in cui il perugino aveva dipinto e tra questi si segnalava anche la sua opera a Pavia: «Et hora che nell'insigne Collegio Ghislieri di Pavia sta versando i più pellegrini portenti dell'immortalità»<sup>13</sup>. L'informazione è di sicuro interesse poiché stabilisce con certezza che il pittore era in città all'inizio del 1673, impegnato nella realizzazione del ciclo dei quadroni per la beatificazione di Pio V nel salone antistante la cappella del Collegio Ghislieri<sup>14</sup>.

Tuttavia la sua presenza in città non è circoscrivibile alle sole commissioni ghisleriane. La sua fama di pittore ben inserito negli ambienti milanesi e soprattutto nell'Accademia Ambrosiana gli avrebbe in seguito aperto le porte di un altro grande cantiere pavese, quello della cappella del Rosario, sede dell'omonima confraternita, situata nel convento domenicano di San Tommaso<sup>15</sup>. Era questo un incarico di prestigio al pari dei quadroni per la beatificazione di Pio V, poiché la confraternita laicale era una delle più importanti e partecipate e tra le sue fila contava molti membri della nobiltà e del decurionato cittadini.

Tuttavia questa commissione, che prevedeva la decorazione della volta della cappella, fece non poco pensare al pittore, il quale ebbe vari contrasti con i confratelli al

punto di giungere nel 1675 ad abbandonare deluso e offeso la città, lasciando suo malgrado l'impresa incompiuta.

I dipinti della cappella del Rosario sono oggi perduti, ma la vicenda della loro commissione ed esecuzione è fortunatamente ben restituibile su base documentaria. Sappiamo infatti che Scaramuccia era stato interpellato tra la fine del 1672 e l'inizio del 1673, proprio mentre terminava il testo delle *Finezze*, per decorare la volta dell'intera cappella, anche se il programma iconografico dettagliato sarebbe stato inviato dalla confraternita al pittore in un secondo momento<sup>16</sup>. Infatti solo a fine gennaio 1673 il pittore affermava di aver ricevuto il foglio con il piano, ma che nel frattempo egli aveva già pensato ai soggetti, dichiarandosi comunque disponibile ad assecondare i suoi committenti: «[...] ma ciò punto non fa caso essendo io sempre pronto a nuove fatiche, a fine d'incontrar al genio miei Patroni [...]»<sup>17</sup>. Il pittore si trasferì a Pavia, prese casa e iniziò a dipingere. Quando fu a buon punto dell'impresa, iniziò a ricevere i primi pareri

<sup>16</sup> Archivio Parrocchiale di Santa Maria del Carmine di Pavia (d'ora in avanti APCPv), cart. 938, 1672-73 circa. Il documento riporta i soggetti iconografici richiesti al pittore, in un allegato alla lettera, come è detto dallo stesso Scaramuccia. Cfr. Casati, «*La detta Capella par un homo stropiato*»..., cit. (vedi nota 15), p. 209.

<sup>17</sup> APCPv cart. 938. La prima lettera non è datata ma è probabilmente da far risalire alla fine del 1672 o agli inizi dell'anno successivo: «[...] Molto Illustrissimi Signori. Nella congregazione ultimamente havutasi è stato rappresentato come, dopo haver VS in questa sua venuta di nuovo riconosciuto la fabrica da pingersi, habbi motivato di non haver ancora dato principio ad esprimere con disegni i pensieri, che savrebbe d'historiare ne campi della nave, come pure della capella, e cupola, e che desideroso di poter incontrare in disegnar opere di genio della congregazione, haverebbe goduto di vedersi per parte della medesima sugeriti alcuni pensieri, perche di quelli haverebbe VS adattati i disegni; onde approvando la medesima congregazione per molto propria questa sua propositione, qual riesce nel medesimo tempo di sodisfattione alla congregazione ed a VS di facilità e brevità maggiore per accertarne disegni, ha stimato inviare annessa la copia de pensieri sopra quali gode che habbi NS a formare i disegni proportionati alli campi, senza maggior perdita di tempo, quando non stimasse farsi VS di voler portarsi prima a Pavia per tal effetto, nonche la congregazione se rimette al maggior comodo di VS, alla quale augura da VS ogni vero bene [...]». Il 27 gennaio 1673 Luigi Scaramuccia invia una lettera ai suoi committenti: «[...] Ricevo una per ordine di vostra signoria illustrissima, e di cotesta insigne compagnia del ss.mo Rosario, et annesso d'honore d'un foglio, due sono assai distintamente espicati li soggetti da dipingersi nella cappella. Io veramente di già havevo in buona parte [maturato?], e con la mente, e con la mano cose differenti stante la dilattione della sudetta nota; ma ciò punto non fa caso essendo io sempre pronto a nuove fatiche, a fine d'incontrar al genio miei Patroni, ed in particolare quello di vostra signoria Illustrissima, alla quale professo somma obbligazione. Solo intorno all'istoria de Pastori doverò dire alcun mio sentimento, accio si possi accertar meglio ogni cosa, ma ciò stimo bene significarlo a bocca al mio venire, che intanto ed mancando che fare per il resto de siti, neanderò fornendo i pensieri e li studij; e non essendo [??] altro a vostra signoria ill.mo, et a cotesti altri miei signori e deputati della veneranda compagnia faccio umilmente reverenza. A vostra signoria Ill.ma. Milano 27 gennaio 1673. Devot. et obbl.serv. Luigi Scaramuccia Perugino [...]».

<sup>10</sup> A. Lupis, *La valigia smarrita*, Venezia 1686, pp. 91, 113; troviamo più volte citato Cipriano Mauri che dice del contatto epistolare tra i due (per altro si evince che il Mauri risiedeva a Mantova). Troviamo citato ancora Cipriano Mauri nel 1677 in P. Rossi, *Osservazioni sopra la lingua volgare. Con la Dichiarazione delle men note, e più importanti Voci aggiungesi appresso un trattato dell'ortografia, Osia Modo di distinguere le Parti del Periodo; et in fine la grammatica volgare, Per sapere in tal Fauella Parlare, e Scrivere correttamente*, Piacenza 1677. Qui il Mauri è dato come residente in Milano, nelle pagine iniziali del volume con la vita del padre eremitano di San Gerolamo Pio Rossi autore del volume. Per Lupis, che era Accademico Incognito, rimando all'intervento di Paolo Pastres in questo volume.

<sup>11</sup> Scaramuccia, *Le finenze*, cit. (vedi nota 2), p. 4.

<sup>12</sup> Dalla lettera si evince anche che l'opera fu precedentemente presentata all'Accademia di San Luca a Roma nel 1666, ma che non era ancora edita.

<sup>13</sup> Scaramuccia, *Le finenze*, cit. (vedi nota 2), p. 4.

<sup>14</sup> G. Angelini, *Il Collegio Ghislieri di Pavia 1567-2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Milano 2017, pp. 53-55.

<sup>15</sup> La cappella oggi non esiste più se non nei muri perimetrali, in quanto la chiesa venne soppressa alla fine del Settecento e divenne sede del Seminario Generale della Lombardia austriaca. Ciò comportò la dispersione degli arredi e la distruzione dell'apparato decorativo; cfr. A. Casati, «*La detta Capella par un homo stropiato*». *Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso a Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. Giordano e G. Angelini, Pavia 2012, pp. 167-222.

negativi e, preoccupato, richiese che il suo operato fosse valutato solo da periti appositamente designati: «[...] non venghi scoperta la già terminata sopra della capella, e lasciata agli occhi di chi che sij, ma più de periti per dieci o dodici giorni acciò conosciuta questa adeguatamente buona, possa senz'altri ostacoli proseguire il resto, e pure trovatali col disinteressato giudizio altrui di poco valore (come viene supposto)»<sup>18</sup>.

Lo scontento da parte di qualche membro della confraternita determinò uno spiacevole tira e molla tra le parti che proseguì sino all'aprile del 1675, quando in un'altra lettera si legge che a Scaramuccia fu impedito di terminare il lavoro, solo in parte ultimato, relativo alla scena dei *Pastori*: «[...] havendo incontrato io poca corte per l'istoria di quei Benedetti Pastori, non mi è stato permesso il proseguire sino alla fine, né mi verrà mai permesso, mentre si persisterà in voler quello, che dalle buone della Pittura, vien negato il fare e veramente come puol'essere sostenuta una machina di terreni, e montagne con homini, e pecore da una semplice cornice, perché habbi poi evidentemente a venire adosso ogni cosa, a chi riguarda in alto. Certamenete havend'io a questo inconveniente provisto, e con ragioni, e con disegni, mi fu poscia dato licenza operare altro soggetto da due de signori deputati delli tre<sup>19</sup>, che erano destinati ad assistere alla mia facenda, e si sarebbe di buona voglia anco fatto dal terzo, quando la sua grande indispositione non l'havesse necessitato in letto, come è notto, che per l'istesso caso mi fu impedito l'ingresso».

La lettera proseguiva con un appello risentito del pittore ai suoi interlocutori, che minacciavano la sua stessa reputazione: «Questo è il ponto del negocio; et io non voglio perdere per niun tesoro del mondo quel poco di riputatione, che con tanti sudori, e stenti mi sono acquistato in tante parti d'Italia, e fuori d'Italia. Alle SS.rie loro Ill.me et a tutta la città di Pavia è manifesto quanto detrimento io habbi provato per questo mero capriccio usarmi contro [...]. anzi più tosto dir posso chiaramente essere restato deluso, mentre in tanto tempo, non si è tenuto in cognitione di mia Persona<sup>20</sup>».

Umiliato e criticato aspramente, Scaramuccia avrebbe lasciato Pavia nella primavera del 1675, pochi mesi prima della sua ammissione all'Accademia di San Luca di Roma, il 5 dicembre 1675, riconoscimento che giungeva a coronare una lunga e fruttuosa carriera. Il suo rap-

porto con la città di Pavia non si era pertanto concluso nel modo migliore, Nonostante queste spiacevoli vicissitudini i pavesi decisero di dedicargli solenni esequie, a cui presero parte attivamente molti artisti attivi in città, e di pubblicare un resoconto dettagliato di queste celebrazioni.

*Le Giustissime Lagrime* sono dedicate a Paolo Monti, comandante d'armi nella città di Pavia, e presentate al cardinale Francesco Albizzi. Il primo viene citato nella lettera dedicatoria come «singolarissimo amatore, e mecenate della virtù del pitore così celeberrimo»<sup>21</sup>, mentre negli inventari della residenza romana dell'Albizzi risultano presenti alcuni dipinti dello Scaramuccia, in particolare nella camera «dove dorme Sua Eminenza» viene censita una *Pietà* di mano del pittore perugino<sup>22</sup>. Pertanto entrambi erano stati mecenati ed estimatori del pittore e ciò ne giustifica l'offerta in apertura del volume. Anche nell'orazione funebre, letta durante le celebrazioni pavese e pubblicata per intero all'interno delle *Giustissime Lagrime*, viene riportata una frase del cardinale in merito all'opera pittorica del perugino a dimostrazione della stima del presule verso lo Scaramuccia: «il cardinale degli Albici giura d'un opra sua non aver parole equivalenti per rendimento di grazia»<sup>23</sup>.

Come si è già detto, rimangono anonimi gli autori dei testi del libretto, la cui identificazione avrebbe potuto offrire un suggerimento sugli ambienti in cui si era formata questa iniziativa. Le due lettere dedicatorie sono siglate «M.A.M. per gli Heredi del fu Scaramuccia», personalità che firma anche un sonetto a sua volta dedicato agli stemmi del Cardinale Francesco Albizzi e infine la descrizione degli apparati effimeri, qualificandosi di fatto quale autore del libro.

L'orazione funebre recitata il giorno delle celebrazioni, che viene trascritta in calce all'opuscolo, si deve invece a «N.N.», forse riconoscibile in un docente dell'ateneo o in un accademico pavese che aveva contezza delle arti figurative<sup>24</sup>. In particolare alcuni passaggi dell'orazio-

<sup>18</sup> APCPv, cart. 938.

<sup>19</sup> APCPv, cart. 938. Questa «Istoria dei Pastori» aveva sin da subito impensierito il pittore tanto che aveva scritto nel gennaio del 1673: «Solo intorno all'Istoria de Pastori doverò dire alcun mio sentimento, accio si possi accertar meglio ogni cosa, ma ciò stimo bene significarlo a bocca al mio venire, che intanto ed mancando che fare per il resto de siti, ne anderò fornendo i pensieri e li studij».

<sup>20</sup> APCPv cart. 938.

<sup>21</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 4.

<sup>22</sup> *Archivio del collezionismo romano*, progetto diretto da L. Spezzaferro, a cura di A. Giammaria, Pisa 2009, pp. 35-44, in part. p. 39: «Un quadro che rappresenta la Pietà di Scaramuccia con cornice coperta di raso, e oro falso [legato alla casa Pamphili]».

<sup>23</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 58.

<sup>24</sup> Ivi, p. 44: «Le quali lodi furono in bellissima Oratione funebre diffusamente amplificate dalla peritezza retorica del N.N., che con una scieltezza di locuzione, & eleganza d'oro, eruditamente diede a vedere, quanto bene sappia la facondia di un così perito oratore pareggiare la vivezza de Penelli in pingere al vivo su gli occhi degli ascoltanti l'idee bellissime di quelle virù, che l'uno e l'altro doveva ne gli apparati più funebri far vivere Gloriosamente immortale». Nel testo segue la trascrizione dell'orazione, da queste poche righe trascritte si evince che N.N. era forse pavese. Le iniziali protrebbero rimandare all'indicazione «Nomen Nescio», a suggerire che gli stampatori milanesi delle *Giustissi-*

ne confermano che l'autore aveva cognizione degli stili dei singoli pittori, usando sempre aggettivi calzanti: «E infatti questa nostra Città, che non invidia à qualonque per la chiarezza de' suoi natali, per il brio degli spiritosi intelletti, per il lustro de gli onori, e per il fregio dell'arti oneste, non dovea parer minore dell'altre Panegiriste d'un Caracci, d'una Sirani, d'un Albano, e di molti, che se il Sig. Luigi non superà del tutto, ha però in tutto uguagliati, e in qualche parte ancor vinti»<sup>25</sup>.

Per altro nell'orazione troviamo anche un accenno alle letture che aveva fatto lo Scaramuccia e che erano state fondamentali nella formazione del pittore così come nella stesura delle *Finezze*: «Egli stesso nel suo bellissimo Genio attesta la lettura del Cavalier Rodolfi<sup>26</sup>, dei Pennelli del Vasari, della Geometria di Euclide, della Architettura di Vitruvio, della Prospettiva dell'Accolti (Pietro)<sup>27</sup>, delle Regole Pittoresche del Bisagni<sup>28</sup>. Autori, ch'aveva si fatti in capo, che spesse fiate nei Congressi de Virtuosi ne dicea squarci interi»<sup>29</sup>.

L'autore inoltre rimarca come l'esperienza sul campo del pittore, che prevedeva la conoscenza dal vivo di opere in Italia e altrove, lo aveva messo nelle condizioni di assorbire il buono da coloro che lo avevano preceduto, ma questa sua conoscenza fu fondamentale anche nella stesura delle *Finezze*: «egli nelle Galerie, nelle Basiliche, ne' Teatri dell'Italia, de' Principi, de' Monarchi ammirando tante tele colorite dalla meraviglia e lueggiate dall'arte, ricavò le sue opere, il chiaro oscuro di Polidoro, il disegno di Raffaello, la bravura del Caravaggio<sup>30</sup>, la morbidezza del Correggio, la maestria del Bernino, l'espressiva del Zampieri, la Velocità del Tintoretto, l'invenzione del Primaticcio. Notò e seguì il colorito di Cesare d'Arpino, la pastosità naturale del Tiziano, la delicatezza manierosa del Lanfranchi, il contorno risentito del Parmigianino, l'estensione de concetti di Pietro da Cortona, il nudo terribile di Michel Angiolo, il risalto ne corpi,

me *Lagrima* non conoscessero l'identità dell'autore dell'orazione (ringrazio Cesare Reppsi per il confronto su questi temi).

<sup>25</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 37.

<sup>26</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato*. Venezia 1648. L'attenzione per questo testo dichiara l'interesse di Scaramuccia per la pittura veneta espresso anche nelle sue *Finezze*.

<sup>27</sup> P. Accolti, *Lo inganno de' gl'occhi, prospettiva pratica di Pietro Accolti gentilhuomo fiorentino. E della toscana accademia del disegno. Trattato in acconcio della pittura*, Firenze 1625.

<sup>28</sup> Francesco Bisagni è noto come autore di un *Trattato di Pittura*, pubblicato a Venezia nel 1642; il testo è citato anche da Malvasia nella vita di Francesco Albani (C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIII re di Francia e Navarra*, Bologna 1778, II, p. 223).

<sup>29</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 50.

<sup>30</sup> Colpisce in questo caso che a Caravaggio sia ricondotta la maestria e che non si faccia alcun riferimento al vero, alla natura, al naturale, come appariva già in Bellori.

la vivacità negli affetti, armonia nelle tinte, intelligenza ne' scorci, la proportion nelle parti la grazia ne gesti, il decoro nell'attitudine, la disinvoltura ne' corpi, la tenerezza ne panni»<sup>31</sup>.

Ogni parola è soppesata attentamente e descrive perfettamente la principale caratteristica che si riconosceva al pittore o scultore chiamato in causa. La sequenza di artisti, contemporanei o del secolo precedente, si concludeva però individuando, come Vasari, il vertice nell'opera di Michelangelo, poiché per descrivere il suo operato un aggettivo non era sufficiente. Tuttavia, sarebbero stati i Carracci gli artisti a cui Scaramuccia più avrebbe guardato come modelli: «quindi respinto dal genio alla imitazione de' Carracci, emolo anch'egli di que' famosi Accademici, imitò di tutto punto, il giudizio seguito nell'ordine delle figure d'Anibale, la storiatura maestosa, & avvenente d'Agostino, la verità ne lineamenti di Ludovico».

L'oratore poi Prosegue: «à tal segno, che anch'esso meritò la lode data a Cimone Cleoneo<sup>32</sup> della diversità de' sembianti, onde oggi s'ammira nelle eroiche sue fatiche al pari di quei Maestri un fiero senza crudezza, un mettere di colore realissimo con pennellate vergini e franche, una prontezza ne' schizzi, una finezza ne' modelli, una maniera sostenuta con tal franchezza nel colorire, con tal leggiadria nel reperire dell'ombre, con tal brio nell'aria delle teste, ne' i costumi de personaggi, nelle pieghe, nei gruppi, nel moto, nell'atteggiare, che le sue imagini sembrano di quelle dette, da Celio Ethiche, val à dire espressione non solo d'ipotiposi, mà d'etopeia [etopea], che mostrano il di fuori, e l'estrinseco».

In quest'ultimo passaggio vengono enunciate due figure retoriche, l'etopea e l'ipotiposi, che lo scrittore usa per rendere l'abilità descrittiva dello Scaramuccia in grado di raffigurare vivacemente e nei minimi dettagli l'esteriorità dei soggetti, ma anche le qualità morali di questi.

Nell'orazione vengono poi passati in rassegna alcune delle più importanti commissioni del pittore: «un suo quadro di San Giuseppe nel Gabinetto interiore della nostra augusta Reina Madre, e molti altri ancora nelle Camere del nostro Monarca Carlo II, che nella Galeria delle Altezze Reali di Savoia campeggiano due tele niente minori a cent'altre de più famosi pittori, che in Parigi pel Cardinale d'Etrè siede un Giove sull'Aquila Fulminator de' Giganti, che fra gli eredi più dovitosi del Marchese di Lice ambasciador delle Spagne si ravviva la Vergine, che stringe al seno il Pargoletto Giesù, che in Roma di fresco nella nova Capella del Cardinale Spada una sua Ancona esposta nel paragone de più illustri pennelli ha riportato gli applausi, i viva, i trionfi, le glorie. Et

<sup>31</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), pp. 50-51.

<sup>32</sup> È citato da Plinio, *Storia naturale*, XXXV, 34; Eliano, *Storia varia*, VIII, 8.

io pure, che d'arte si bella poco, o nulla m'intendo nel rimirare in questa nostra Città tante sue belle fatiche e nell'almo Collegio Ghislieri, e nella Capella del Rosario e ne gli appartamenti privati restai per lo più tratto dallo stupore in estasi di contento, forzato dall'amore alle impazienze d'affetto»<sup>33</sup>. In quest'ultimo passaggio pare di capire che l'autore fosse sicuramente pavese poiché aveva una conoscenza diretta delle opere visibili in sedi pubbliche e collezioni private della città. L'affermazione, chiaramente retorica, di non avere approfondita conoscenza delle arti figurative, indirizza nel riconoscere nell'autore o un docente dell'ateneo pavese o un affiliato alla locale Accademia degli Affidati, anche se i riscontri sino svolti non hanno dato esiti soddisfacenti<sup>34</sup>.

Dopo la descrizione degli apparati, nel testo viene citato il poeta Giuseppe Campagnuolo, anch'egli non altrimenti noto, che dedicò al pittore un sonetto e un'ode<sup>35</sup>, recitate forse proprio durante le celebrazioni e inserite nel volume a corredo.

Sul contesto in cui vennero concepite le *Giustissime Lagrime*, possiamo muovere alcune ipotesi: il libretto è edito a Milano e anche l'imprimatur è tutto milanese<sup>36</sup>; è possibile ipotizzare che l'autore che si sigla M.A.M. sia probabilmente gravitante in ambienti intellettuali del capoluogo, orbitanti intorno all'Accademia Ambrosiana di cui faceva parte anche il pittore. Egli inoltre agiva per conto degli eredi di Scaramuccia, che risiedeva stabilmente a Milano. Inoltre ogni qual volta venga nominata Pavia, ad essa si rivolgono espressioni come «quella città», a suggerire che il libro sia stato concepito e composto altrove e non a Pavia, anche se al contrario è facile pensare che la commemorazione del pittore ed il complesso piano iconografico degli apparati, descritto nelle *Giustissime lagrime*, siano stati ideati a Pavia poiché le celebrazioni furono volute dalla città e si svolsero nella locale chiesa di San Giuseppe, dove aveva sede la confraternita omonima cui afferivano falegnami, capimastri e artisti<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 54

<sup>34</sup> Tuttavia nella serie cronologica dei professori dell'Università di Pavia dal 1362 al 1752 non si rintraccia nessun nome che possa corrispondere a queste iniziali: cfr. C. Prelini, *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia e degli uomini illustri che vi insegnarono*, Pavia 1878, pp. 25ss. Tra questi elenchi non si trova neppure un nome che possa essere identificato con l'autore del libro M.A.M.

<sup>35</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p.37.

<sup>36</sup> Ivi, p. 12. «Imprimatur. Fr. Michael Pius Torres Sac. Theol. Magister Commissarius S. Officij Mediol. Iacobus Saita Canonicus Basilicae S. Ambrosij pro Reverendiss. Capitulo Etc. Franciscus Arbona pro Exellentiss. Senatu».

<sup>37</sup> Purtroppo per questa occasione non è stato possibile verificare l'Archivio Storico Comunale di Pavia, specificatamente le carte del Tribunale di Provvisione, poiché gli spazi della Biblioteca Comunale “C. Bonetta” sono attualmente (2025) interdetti al pubblico.

Inoltre in una vita del pittore compresa nella *Biografia degli scrittori perugini*, edita nel 1829 e redatta da Giovan Battista Vermiglioli, si legge quanto segue: «perchè anche in Pavia come Letterato, ed Artista, erasi procacciata grandissima fama, quella splendida Università nell'anno vegnente 1681, pubblicò in Milano un volume di poesie»<sup>38</sup>. Il riferimento sembra suggerire che il piano iconografico messo in opera nella chiesa di San Giuseppe e l'orazione letta durante la commemorazione siano stati ispirati e dettati dagli ambienti accademici pavesi, mentre la realizzazione tipografico-editoriale sia stata fatta a Milano.

Si può pertanto ipotizzare, ma resta una mera ipotesi, che il piano iconografico sia stato studiato da un abile oratore pavese, legato all'Università e forse all'Accademia degli Affidati, e che sia stato poi messo in opera da pittori pavesi afferenti alla compagnia di San Giuseppe, che aveva sede nell'omonima chiesa. Si tratterebbe pertanto di un'impresa corale – e ciò spiegherebbe l'impiego delle sole iniziali per l'autore, che non voleva assumere un ruolo da protagonista – ideata probabilmente per fare ammenda delle umiliazioni a cui i confratelli del Rosario di Pavia avevano sottoposto Scaramuccia. È un piano di riparazione che gioca interamente sull'equivalenza letteraria dell'opera pittorica.

Già nella prima pagina della descrizione degli apparati, si dichiara che si voleva mettere in atto un dialogo continuo tra pittura e poesia<sup>39</sup>. Queste vengono definite arti gemelle, figlie legittime della natura: «la Poesia era un eloquente Pitura; e la Pitura una feconda (benché muta) ed eloquente Poesia»<sup>40</sup>. La descrizione degli apparati è intervallata da sonetti e madrigali composti per l'occasione, dedicati agli apparati e di commento agli apparati stessi, tanto che è possibile immaginare che essi siano stati distribuiti su fogli sciolti e letti ad alta voce durante lo svolgimento della celebrazione.

Il dialogo tra Pittura e Poesia era palese già sulla facciata della chiesa, dove campeggiava un ritratto del pittore<sup>41</sup>, a cui era dedicato un sonetto che decanta l'attività del perugino. Agli stemmi del pittore, che pende-

<sup>38</sup> G.B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Perugia, 1829, II; p. 283ss.

<sup>39</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 13. «La Pittura, e la Poesia, come figliuole gemelle della Natura, e con emula inclinazione cercano ideare in loro medesime quelle imitazioni, che le ponno più facilmente far riconoscere per figliuole legittime, e non adulterine di sì gran Madre».

<sup>40</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 13.

<sup>41</sup> Ivi, pp 18-19. «In frontispicio di detta chiesa comparve pomposamente tutta coperta di lutto con varie bellissime divise funebri, nel mezzo della quale vedevasi in un quadro grande dipinta l'effigie gioiale al vivo del Defunto Sig. Luigi, che liettissima tratteneva gli occhi di tutti sempre più curiosi, e affetionati à rimirarla, e goderla. All'eccellenza del qual pittore alludendo fu, spiritoso ingegno, che colla pubblicazione del

vano ai lati della sua effigie<sup>42</sup>, è dedicato un madrigale, «che a tal fin si pubblicò». Espressioni come questa ricorrono nel testo in coda ai componimenti poetici e confortano l'ipotesi che questi sonetti e madrigali siano stati probabilmente stampati, distribuiti e recitati durante le celebrazioni, in modo da rendere ancora più eloquenti i dipinti che presentavano complesse allegorie non immediatamente leggibili da parte di un pubblico non colto.

La descrizione degli apparati è molto precisa; quando insieme a dipinti vengono affissi anche elogi latini o motti, questi vengono sempre accuratamente trascritti. Oltre a quelli ostesi al di sotto delle insegne del pittore<sup>43</sup>, i quattordici motti latini abbinati ad allegorie decoravano le pilastrate della chiesa<sup>44</sup>, componendo un programma iconografico articolato proprio nell'alternanza di pittura (in forma di allegorie) e di poesia.

A realizzare il piano iconografico erano stati chiamati alcuni pittori della scuola pavese, guidati da Carlo Sacchi, un maestro che aveva diviso la sua formazione tra Milano e Venezia, come si legge dal colorismo dei suoi dipinti, e che aveva incontrato il favore di Scaramuccia<sup>45</sup>.

---

seguito sonetto, inteso insieme dar applauso alla magnificenza delle Pitture fatte dal medesimo, fu Sig. Luigi Peugino».

<sup>42</sup> Ivi, p. 29. L'«Impresa gentilizia del medesimo Defunto» è composta da un fulmine «che con fiaccola di fuoco serpeggiando tra il solco dell'adensate nubi più luminoso risplende».

<sup>43</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>44</sup> Ivi, p. 33. Dai quattordici pilastri, coperti di drappi neri, «pendevano varie e bellissime imprese, che con loro moti spiritosi diedero un armonico concerto, e l'animo più spiritoso alla lugubre espressione di apparato così maestoso, e rese compitamente paga la curiosità di molti letterati, e virtuosi, a tal pompa concorsi». Le imprese erano tutte rivolte al defunto e corredate da allegorie: *Splendere non cessat* (era accompagnata dal Sole nell'Occaso, che riceveva l'Anima); *Non gravat iste labor* (era abbinata ad una mano in atto di dipingere); *Supereminet omnes* (il motto era accompagnato da un falchetto di fiaccole accese davanti al Sole); *Spiritus visus agit* (era affiancata al ritratto di Scaramuccia); *Colorata reviviscit* (per ricordare che il pittore sapeva «dar coll'ombra vita alle Tele», era affiancato ad una mano in atto di dipingere la Morte); *Sempre pulciora Molitur* (accompagnato da un pennello in atto di dipingere una tela); *Serpere necit humi* (abbinato ad «un mazzo di penne, & un altro di pennelli stretti in una mano», a rimarcare che Scaramuccia era letterato e pittore); *Quam bene conveniunt* (era accompagnato dall'allegoria tratta dall'impresa gentilizia del pittore, con il «Fulmine serpeggiante tra Nubi accennando all'elevatezza de suoi pensieri, non mai bassi»); *Etiā Mortuus* (il motto era abbinato alla personificazione della Morte in atto di dipingere il ritratto di Scaramuccia, per rimarcare «l'immortalità delle idee delle sue Pitture»); *Sic Numina pingunt* (questo era abbinato al Sole «in atto di formare un'Iride», che voleva suggerire la grande capacità del pittore di «rendere i lumi nelle sue opere»); *Maior ab Umbra* (abbinato ad una stella «nel solco dell'ombra»); *Pulvis, et umbra sumus* (abbinato ad una «Tela con la pietra pumice, che haveva ridotto in polvere il colore dell'imprimitura; e questa deplorante la nostra fragilità, che fuori, che la Virtù n'accennava ombra, e polve»); *Tra il Chiaro, e oscuro io vivo, Ex luce, ex umbra fulgidior* (ad indicare che l'arte della pittura «ha il suo essere dal chiaro, e scuro»); *Iam Satis Terra* (abbinato a «due falci di pennelli sostenuti in aria da due ali, col globo della terra sottoposto»).

ramuccia<sup>45</sup>. Nelle *Finezze* quando Girupeno, *alter ego* del pittore, e il genio di Raffaello sono in visita a Pavia, ricordano i dipinti di Sacchi definendo le sue opere «di bravo Pennello», «che tenesse la strada del buon gusto Venetiano»<sup>46</sup>.

Del resto tra le scuole pittoriche quella veneta è particolarmente apprezzata da Scaramuccia: in laguna i due viaggiatori sono accompagnati dall'amico Boschini e a Venezia vengono dedicate più pagine delle altre città italiane, se si esclude Roma. Girupeno ricorda per altro che a Venezia aveva compiuto una parte della sua formazione, mentre il Genio giunge ad ammettere che «la maniera di questo paese [Venezia] esser di maggior tenerezza ed impasto che quella delle nostre parti, poiché levatone il mio impareggiabile Raffaello, e pochi altri»<sup>47</sup>.

Per la cerimonia in memoria di Scaramuccia, Sacchi dipinse un quadro «bellissimo fatto ad oglio», rappresentante la personificazione delle *Pittura in atto di piangere l'Immortalità mentre la Morte tenta di impedirglielo, ma il Tempo interviene a difenderla, un Ercole (Alcide), simbolo di virtù, assiste alla scena e un cane latra all'Invidia che rodesi mentre viene abbattuta da Amore della Virtù*<sup>48</sup>. All'ingresso della chiesa era collocato un dipinto «a chiaro oscuro» di Tommaso Gatti che raffigurava la personificazione della *Scultura in atto di scolpire una statua del pittore, la Poesia mentre scriveva e la Fama con la tromba accenna di pubblicare al mondo il grido glorioso delle lui rarissime virtù*<sup>49</sup>. All'arco d'ingresso della prima cappella di destra era affisso una «pittura in otto angoli a chiaro oscuro»<sup>50</sup>. All'opera vi sono altri pittori come il «famosissimo Sig. Carlo Bernotti». Il soggetto raffigurato era *Apollo in atto di porgere la Cetra alla Pittura, e questa in atto di porgere i Pennelli a quella; con alcuni Amoretti, che scherzavano con varij intrecci di Alloro*<sup>51</sup>, ancora una volta a ricordare la doppia natura dello Scaramuccia quale pittore e letterato.

---

<sup>45</sup> Su Carlo Sacchi cfr. D. Minonzio, *Contributi per Carlo Sacchi*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», N.S., 35, 1983, pp. 191-206.

<sup>46</sup> Scaramuccia, *Le finenze*, cit. (vedi nota 2), p. 151. «Giunti in quella Città si condussero nel Duomo, ove videro il principio d'una molto magnifica, e sontuosa Fabrica d'ordine composito, e nel medesimo tempo l'occhio loro restò assai pago alla vista di molti quadri: per le pareti di essa appesi, dipinti della mano di Carlo Sacchi naturale di essa città, e confessaronlo per un soggetto spiritoso, di bravo pennello, e che tenesse la strada del buon gusto Venetiano».

<sup>47</sup> Scaramuccia, *Le finenze*, cit. (vedi nota 2), p. 110. Si rinvia inoltre alle riflessioni di Occhipinti, *L'Italia pittorica vista da Luigi Scaramuccia...*, cit. (vedi nota 1), pp. 273ss.

<sup>48</sup> *Le Giustissime Lagrime della Poesia...*, cit. (vedi nota 3), p. 23. Anche per questo dipinto fu composto un madrigale.

<sup>49</sup> Ivi, p. 24. A questo dipinto era dedicato un sonetto «in tal funzione pubblicato».

<sup>50</sup> Ivi, p. 25.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 26. A questo dipinto era dedicato un sonetto.

Nella seconda cappella a destra, dedicata a Cristo, era appeso un altro dipinto ottagonale opera questa volta di Giovanni Maria Sarachi, che rappresentava «le nuove Muse, che affidevano al Sepolcro del Defunto in atto mesto deploranti la morte del Celeberrimo Pitore, e Poeta, [...]; mentre ivi non lungi vedevansi la Scoltura in atto di scolpire nel Sepolcro l'Arma Gentilitia del medemo»<sup>52</sup>. A sinistra invece, di mano di Giuseppe Battaglia, vi era un altro dipinto ottagonale che raffigurava «il deposito del defonto, a piedi del quale in atto lagrimevole si vedeano la Pitura, e la Scoltura insieme colla Musica, delle medesime Virtù Sorella»<sup>53</sup>. Nell'arco della cappella di sinistra Giovanni Battista Sabbatino dipinse «la Morte in atto di voler coronare di cipressi il Defonto Luigi»<sup>54</sup>. Nel mezzo della chiesa venne affisso un dipinto di Bernardino Ciceri, che rispetto agli altri era contornato «da capricciosi festoni» e non da drappi funebri e raffigurava *Il Tempo sprezzante la Fortuna, mentre non lunge la Virtù espressa in Pallade spezzava la Falce della Morte*<sup>55</sup>.

La chiesa presentava un coro con due portine che vennero decorate con pitture: rispettivamente dalla parte del Vangelo la personificazione della *Pittura in atto di dipingere*, mentre dalla parte dell'Epistola la *Scultura che scolpisce*, «tutt'e due lagrimevoli, e dolenti»<sup>56</sup>.

Un suggerimento ulteriore che tutto il complesso apparato comprendente elogi, componimenti poetici, motti latini e allegorie fosse opera di un gruppo di letterati pavesi (tra cui il citato N.N.), proviene dalla descrizione degli apparati dell'altare maggiore: «la magnificenza della Pompa funebre, quale venne accresciuta all'incredibile della varietà d'altri bellissimi, e capricciosissimo componimenti, 6 Emblemi formati da principali literati della detta Città»<sup>57</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, *Le Giustissime Lagrime* e gli apparati allestiti per le esequie fittizie di Scaramuccia a Pavia possono forse essere interpretate come un tentativo dei circoli culturali pavesi di ricucire il rapporto con la memoria del Perugino, e rivendicare a Pavia il primato di aver dato alle stampe le *Finezze de' Pennelli*. Contestualmente si possono anche interpretare come forma di autocelebrazione della pittura pavese che

si rispecchiava nel ricordo di un maestro putativo, anche in competizione con Milano la quale però poteva vantare la presenza di una accademia istituzionalizzata come l'Ambrosiana, di cui Scaramuccia aveva fatto parte. Dalle pagine dell'orazione funebre di Scaramuccia dovrà poi ripartire una riflessione sulla fortuna critica e sull'autoconsapevolezza della scuola pittorica pavese allo scadere del Seicento e, in prospettiva, al principio del Settecento, quando si sarebbero affermati gli allievi degli allievi di Carlo Sacchi, in una parabola discendente che si sarebbe scontrata, alla fine del XVIII secolo, con l'impietoso giudizio di Luigi Lanzi<sup>58</sup>.

A garantire l'efficacia di questa impresa concorrono ancora una volta le arti sorelle, la Pittura e la Poesia, la cui frequentazione è la conferma di un duplice statuto del celebrato pittore perugino, d'intellettuale così come di artista.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 26-27. Anche per questo dipinto fu composto un madrigale

<sup>53</sup> Ivi, pp. 27-28. A questo dipinto era abbinato un sonetto.

<sup>54</sup> Ivi, p. 28. Qui è abbinato un sonetto. Nel testo che introduce il componimento, l'autore fa riferimento a un «poeta ingegnoso», di cui purtroppo non viene fatto alcun nome. La paternità di questi sonetti e madrigali che accompagnano i dipinti rimane ignota.

<sup>55</sup> Ivi, p. 30. Il dipinto è abbinato ad un sonetto; sulla cantoria compariva inoltre una serie di elogi.

<sup>56</sup> Ivi, p. 30. p. 32. In questo caso credo che *Pittura* e *Scultura* non siano riferibili solo alle arti affrante per la dipartita del pittore, ma che rimandino anche agli artisti pavesi, scultori e pittori, che afferivano alla chiesa ed alla confraternita di San Giuseppe.

<sup>57</sup> Ivi, p. 33.

<sup>58</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, II, I, p. 473. A rivitalizzare la scena pavese sarebbe stato poi il concorso di pittori forestieri, sui quali vedi F. Moro, *Le presenze forestiere nel Seicento e nel Settecento*, in *Pittura Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988, pp. 256-262 e, più di recente, G. Angelini, *Presenze "forestiere" nella pittura del Settecento a Pavia: una segnalazione per Giuseppe Peroni*, in *Laboratorio. Nuove ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa*, a cura di P.L. Mulas, Milano 2024, pp. 137-144.