

Giacomo Berra

LA FORMAZIONE CULTURALE DEL CARAVAGGIO: "IO NON ME DELETTO DE COMPOR VERSI NE VOLGARI NE LATINI"

Nei secoli scorsi, come è noto, le opere del Caravaggio sono state lette sulla base di alcuni cliché basati sull'idea, allora ampiamente condivisa, che la sua pittura realistica e indecorosa fosse il risultato di un artista essenzialmente volgare, violento e trasandato, e quindi anche privo di cultura¹. In sostanza il Caravaggio era considerato come un illetterato che possedeva più istinto che cultura, più capacità mimetiche che riflessione. Nonostante gli studiosi, in questi ultimi decenni, abbiano a poco a poco, e in maniera diversa, cercato di smontare tale stereotipi, alcuni di essi ancora perdurano, soprattutto nei testi più divulgativi. In particolare sembra permanere, seppur velato, il convincimento che in fondo il Merisi avesse poco a che fare con la cultura letterario-musicale. Un esempio di tale negativo giudizio espresso nel passato è quello proposto dal pittore bolognese Francesco Albani. Egli, proprio come esponente secentesco di un raffinato classicismo, nel sottolineare che "la strada del Caravaggio [...] tutta è intenta ad oggetti di ferma, non di moti viuaci, che vengano dall'intelletto", riteneva che diversi pittori incolti, nel seguire inutilmente la sua strada, avevano appunto abbandonato "lo studiare de libri, e la viua voce de letterati". Ma – continua l'Albani – solo con lo studio "si acquista l'ingegno", mentre "si resta (non legendo) nell'ignoranza, e ne segue che dall'ignoranza, ma[i] può nascere vn vero Pittore"².

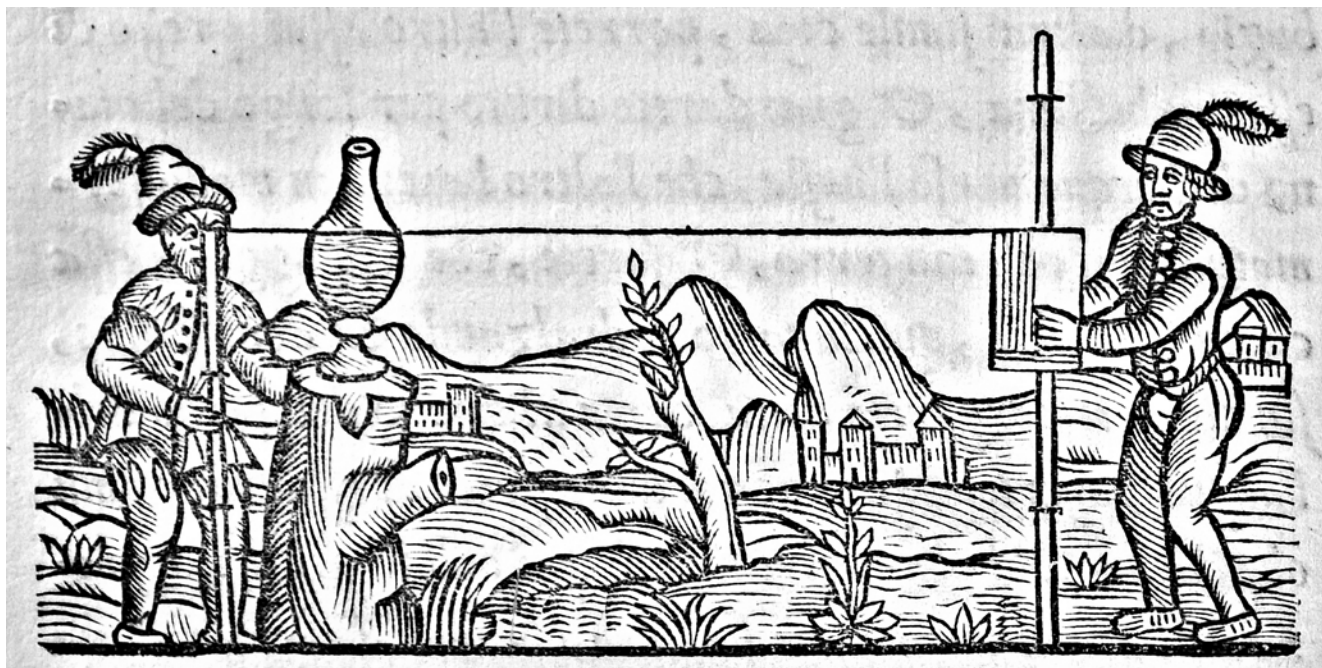
In realtà, gli indizi che emergono da un'attenta analisi di diversi dipinti del Caravaggio, soprattutto quelli giovanili che affrontano tematiche più profane, ci portano a conclusioni ben diverse. Cercherò infatti in questo saggio di evidenziare, nei limiti dello spazio a disposizione, come, in particolare, durante la sua formazione lombarda, durata 'almeno' fino all'età di 21 o 22 anni, il giovane pittore, oltre ad uno straordinario repertorio visivo, abbia avuto occasione di assimilare, in maniera più o meno approfondita, diversi aspetti della cultura letterario-mitologica e di quella musicale circolante allora nel nord Italia.

Michelangelo Merisi nel 1577, all'età di circa 6 anni, lasciò Milano per tornare nel borgo di Caravaggio e andare ad abitare, con ogni probabilità, con la madre Lucia e i fratelli nella casa del nonno materno Giovan Giacomo Aratori. Purtroppo nulla sappiamo della sua formazione prettamente scolastica. Ma dobbiamo ragionevolmente supporre che il giovanissimo Michelangelo in quegli anni abbia seguito il tradizionale *cursus* scolastico destinato anche agli altri bambini del borgo. Il ragazzino dovette cioè aver seguito un maestro che gli insegnò a leggere, scrivere e far di conto. È inoltre molto probabile che Michelangelo abbia anche frequentato le lezioni di catechismo che in quegli anni, come ci testimonia una lettera di Carlo Borromeo del 18 gennaio 1570, venivano impartite nei giorni festivi proprio nel borgo caravaggino dalla giovanissima quindicenne marchesa di Caravaggio Costanza Colonna. Ma all'istruzione del giovane Michelangelo deve aver sicuramente provveduto anche il nonno materno Giovan Giacomo Aratori (padre di Lucia). Egli svolgeva con notevole successo a Caravaggio, ma anche nel territorio circostante, la professione di agrimensore e quindi doveva avere una certa cultura. È pertanto assai probabile che Giovan Giacomo si sia occupato direttamente dell'istruzione dei nipoti, e in particolare del primogenito della figlia, insegnando loro a leggere e a scrivere. Egli, come agrimensore, potrebbe addirittura aver subito introdotto il giovane Michelangelo nel mondo della geometria e dell'aritmetica che era alla base della sua professione. E potrebbe aver fornito al nipote anche le prime nozioni di disegno, tecnica che l'Aratori sicuramente utilizzava per schizzare e rappresentare graficamente i terreni o gli edifici. Un significativo esempio di un agrimensore al lavoro lo si può trovare in una illustrazione inserita in un testo del 1559 di Bartolomeo Taegio dedicato alla *Villa* (fig. 1)³. Non è neppure escluso che il nonno materno, oltre ai vari aspetti tecnici, abbia trasmesso al

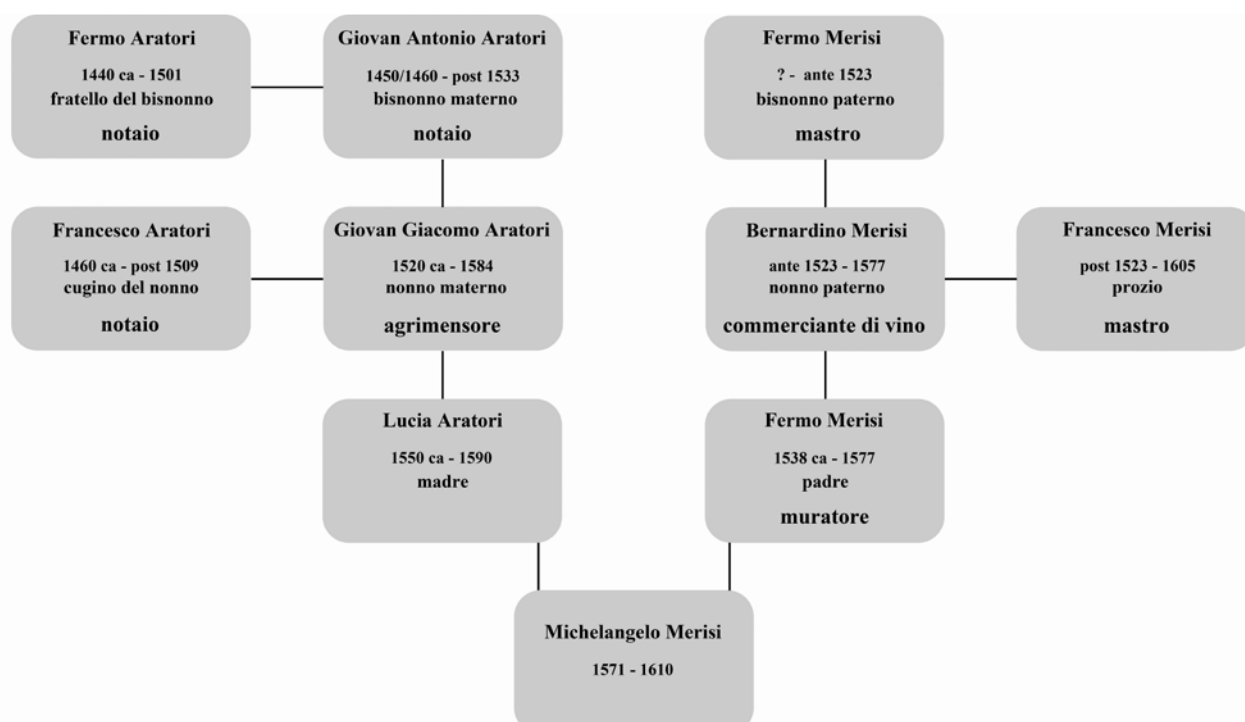
nipote una certa cultura letterario-poetica, magari leggendogli racconti o storie appassionanti.

Sappiamo però che la linea paterna di Michelangelo comprendeva parenti che possedevano un livello culturale meno rilevante (fig. 2, a destra). Il padre Fermo Merisi lavorava soprattutto a Milano come mastro-muratore (non come architetto del marchese, come solitamente si afferma in maniera erronea); il nonno Bernardino invece possedeva nel borgo di Caravaggio una

bottega per vendere il vino; mentre suo prozio Francesco (il fratello minore di Bernardino) in alcuni documenti è qualificato come "mastro"; anche il trisavolo del pittore si chiamava Fermo e pure lui era un "Mastro". Se guardiamo la genealogia della linea degli Aratori (fig. 2, a sinistra), vediamo invece che Giovan Giacomo era, come si è detto, un agrimensore; suo padre Giovan Antonio (bisnonno di Michelangelo) era un notaio; il fratello di questo, Fermo Aratori,



1. Anonimo, Due agrimensori al lavoro, in Bartolomeo Taegio, *La villa. Dialogo*, Milano 1559, p.162.



2. Grafico dell'Autore, Albero genealogico con alcuni parenti del Caravaggio in linea materna (a sinistra) e paterna (a destra).



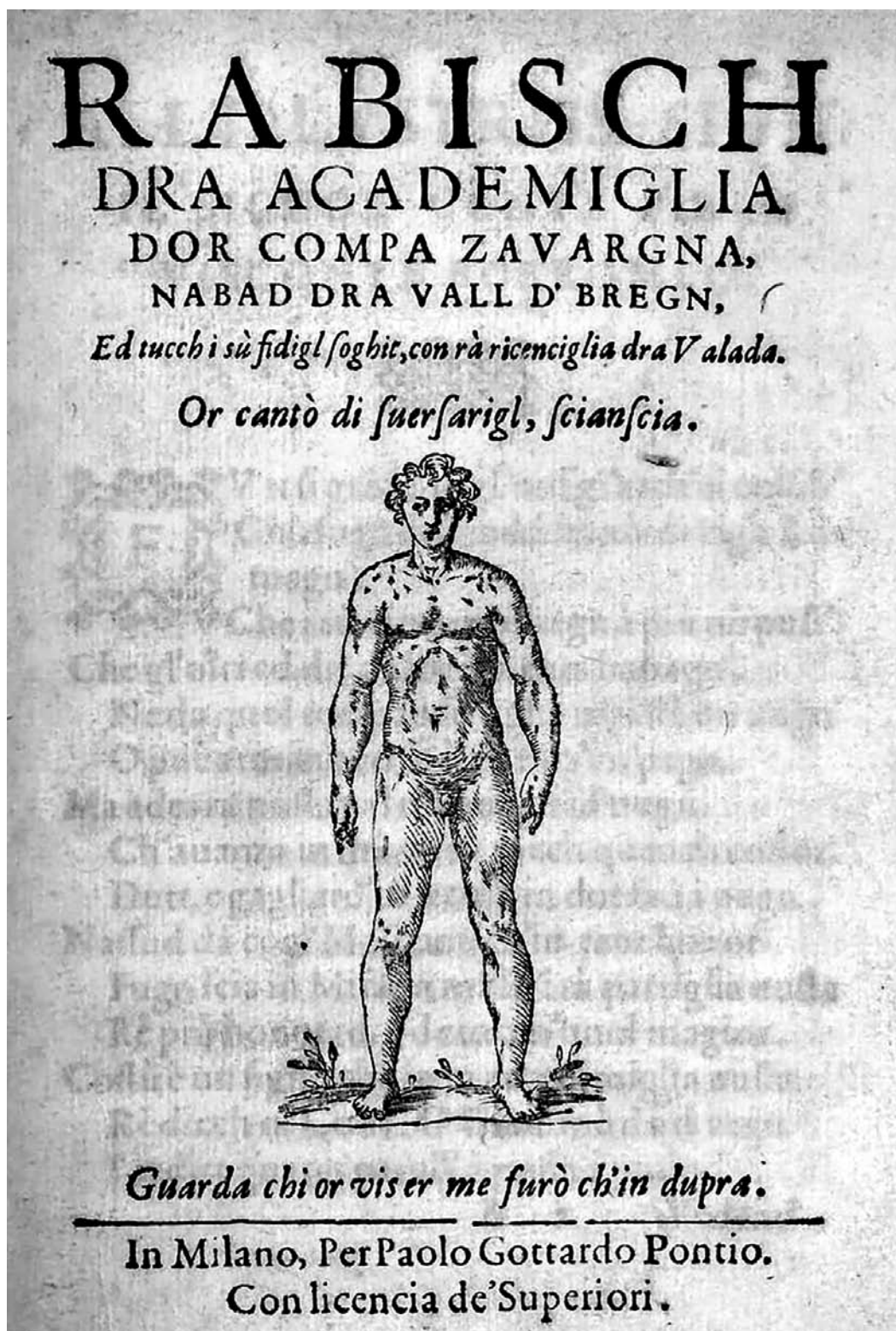
3. Anonimo, Due tavolette del soffitto del piano nobile della Casa Aratori sita in Caravaggio, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone.

4. Giovan Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittvra..., Milano 1584, frontespizio.



era anch'egli un notaio; e il figlio di quest'ultimo, Francesco Aratori (che era dunque cugino del nonno del pittore), aveva svolto per un certo periodo la stessa professione notarile⁴. In sostanza tali progenitori di Michelangelo erano colti, conoscevano il latino e avevano una certa rilevanza sociale. In particolare Fermo Aratori possedeva una casa - annessa poi, dal 1533 circa, al palazzo dei marchesi di Caravaggio (e che ora si trova

all'interno del Municipio di Caravaggio) - che comprendeva due sale fornite di un soffitto a cassettoni su cui erano poste diverse tavolette raffiguranti delle teste che erano state dipinte da alcuni artisti anonimi verso gli ultimi decenni del Quattrocento (fig. 3). Queste teste ritraevano, ad esempio, eroi ed eroine delle tragedie greche, personaggi biblici, filosofi, scienziati, imperatori romani, condottieri, personaggi contemporanei e



5. Giovan Paolo Lomazzo et al., *Rabisch...*, Milano 1589, frontespizio.

anche coppie celebri (con esaltazione della moglie che sopravanza il marito), tutte figure derivanti da una pluralità di fonti scritte che dimostrano l'esistenza di un programma iconografico decisamente colto e raffinato.

Qualche studioso ha addirittura ipotizzato che Michelangelo conoscesse il latino o perfino il greco⁵. In realtà non ci sono proprio elementi che ci permettano di giungere a tali esagerate conclusioni. La conoscenza del latino e del greco presupponeva ovviamente da parte di un giovane uno studio intenso in qualche modo finalizzato a ben altra professione. E il Merisi, sicuramente, non ebbe un'istruzione umanistica di questo tipo. Invece il latino lo conosceva di certo il fratello Giovan Battista che era sacerdote e che conservava nella sua casa di Caravaggio gli *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. Diverso è invece il discorso di una conoscenza, più o meno approfondita, da parte di Michelangelo della tradizione letteraria e mitologica (e ovviamente anche di quella religiosa, che qui, però, non mi è possibile indagare). Anche nelle botteghe d'arte c'era la consapevolezza che un pittore non dovesse essere solo un 'praticone', seppur eccellente, ma che dovesse anche acquisire una sufficiente cultura 'letteraria'. Tale educazione era infatti indispensabile affinché un artista potesse comprendere in modo adeguato i vari *topoi* letterari e i diversi miti in modo da poter visualizzare correttamente, anche con le dovute o volute varianti, i diversi simbolismi iconografici richiesti dal committente. Questo tipo di esigenza è, ad esempio, ben espressa da Giovan Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura* del 1584 (fig. 4). Egli, proprio per agevolare i 'colleghi', così scrisse:

"l'accidente che più necessariamente accompagna la pittura è l'istoria, per sapere prudentemente praticare, hò uoluto per leuare al pittore questa fatica di uolgere et riuolgere diuersi libri, aggiungerui un altro libro che è il settimo nel qual si tratta de l'istoria necessaria al pittore [...]"⁶.

Sappiamo inoltre che anche nell'Accademia dei Carracci l'aspetto 'culturale' ebbe un ruolo essenziale. In particolare Lucio Faberio nell'orazione in morte di Agostino Carracci dichiarò proprio che nell'Accademia fondata dai Carracci "si discorreua sopra l'istorie, fauole, et inuentioni poetiche"⁷. Inoltre il pittore-teorico Giovan Battista Armenini, nel suo trattato del 1587, avverte espressamente che ai pittori è necessario

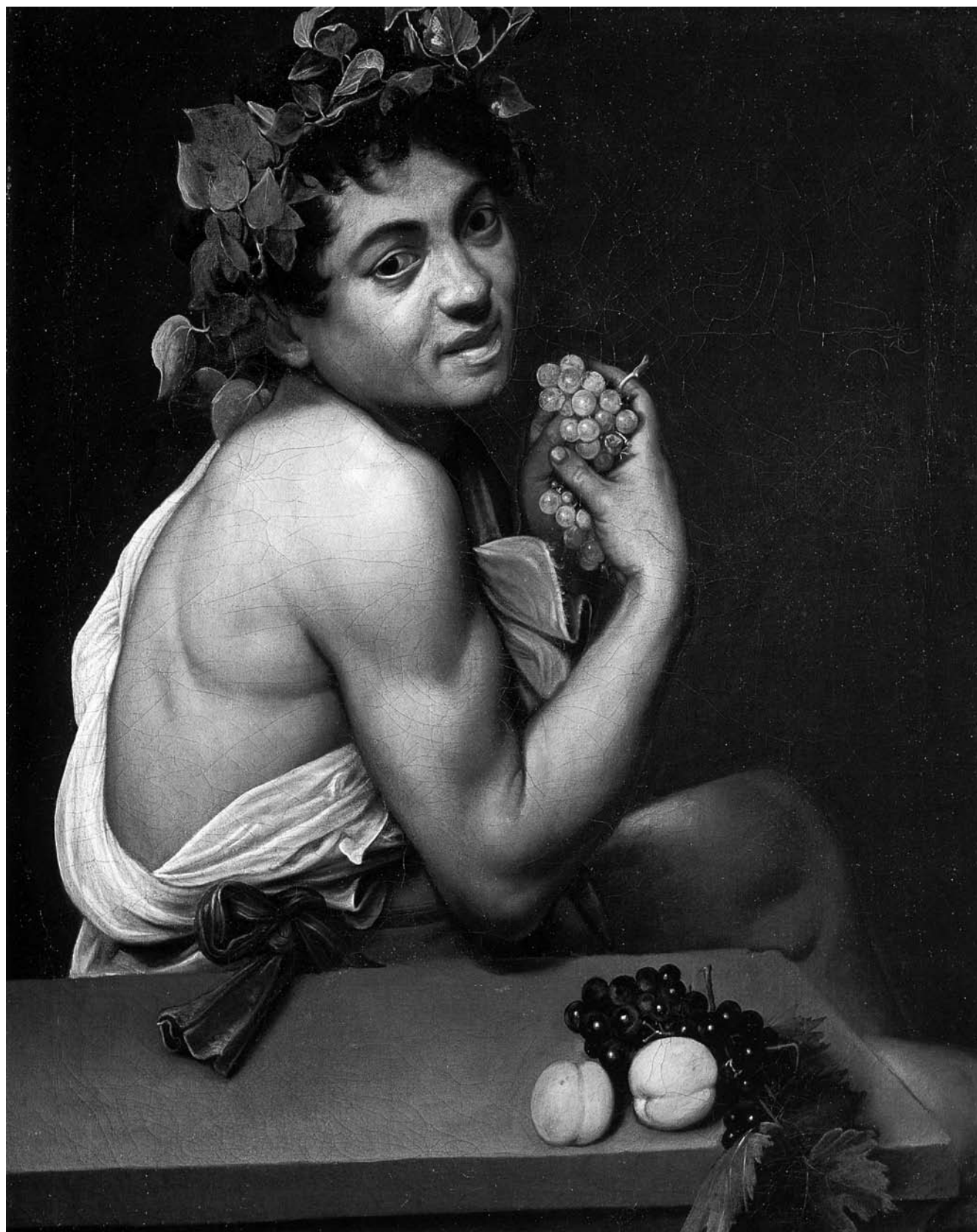
"hauer notitia per continuo studio dell'istorie, et dell'altre scienze, e se non intendono l'opere Latine, studino almeno le volgari, perche [...] per i soggetti del far le pitture, li giouaranno grandemente [...]"⁸.

Il Caravaggio acquisì di certo questo tipo di consapevolezza culturale negli anni del suo apprendistato presso la bottega del pittore Simone Peterzano intrapreso dall'aprile del 1584 sino, quasi di sicuro, allo stesso mese del 1588⁹. Fu molto probabilmente il nonno Giovan Giacomo (che nel 1584 era ancora vivo) a facilitare l'ingresso del nipote nella bottega del Peterzano. Alcune recenti ricerche archivistiche hanno documentato che il Peterzano, di origini bergamasche, aveva lavorato per diversi anni a Venezia. E proprio nella città lagunare, ovviamente, egli ebbe modo di assorbire in maniera approfondita la tipica cultura letterario-figurativa veneta che riuscì di certo anche ad 'esportare' quando si spostò a Milano, dove era sicuramente presente almeno dal 1572. In particolare sappiamo che al Peterzano veniva riconosciuta una certa cultura perché in un documento milanese del 1580 egli viene espressamente definito come "pictore non inerudito"¹⁰. È quindi evidente aspettarsi che il Peterzano abbia seguito il giovane allievo Michelangelo anche sotto il profilo della formazione culturale, cercando di insegnargli anche quegli elementi letterario-mitologici necessari ad ogni buon pittore, come vedremo meglio più avanti.

Durante gli anni milanesi del suo apprendistato, Michelangelo si trovò di fatto immerso in un clima culturale connotato da uno strettissimo e originale connubio tra gli aspetti figurativi e quelli letterari. A Milano, verso la metà del Cinquecento, erano sorte due accademie letterarie: l'Accademia dei Trasformati (1548) e quella dei Fenici (1552)¹¹. Ma il clima culturale milanese degli anni Settanta e Ottanta fu in particolare vivacizzato dall'importante Accademia della Val di Blenio¹². Questo sodalizio fu fondato nel 1560 sotto la protezione del nobile Pirro Visconti Borromeo e fu in particolare animato dal pittore-teorico Giovan Paolo Lomazzo che nel 1568 ne divenne ufficialmente "abate". Questa Accademia era tutt'altra cosa rispetto a quelle più tradizionali proprio perché di tale circolo letterario, che comprendeva oltre un centinaio di membri, fecero parte non solo letterati



6. *Giovan Paolo Lomazzo, Autoritratto come abate dell'Accademia di valle di Blenio, Milano, Pinacoteca di Brera.*



7. Caravaggio, Bacchino, Roma, Galleria Borghese.

di 'professione', ma anche, senza gerarchie interne, pittori, scultori, ricamatori, miniatori, ingegneri, musicisti, attori ecc. Questi membri facchineschi, che spesso si riunivano nelle osterie milanesi, si sentivano in qualche modo a disagio rispetto alla pedante cultura dominante: erano colti, ma

si atteggiavano a ignoranti e a rozzi facchini; si presentavano come ingenui popolani che giocavano a ripudiare la cultura raffinata, ma ne avevano assorbito al massimo grado tutti gli aspetti. Per far parte dell'Accademia i soci dovevano conoscere i costumi e gli attrezzi dei brentatori (cioè

di coloro che spostavano a spalle il vino nelle brente) e durante le riunioni dovevano parlare solo con la lingua facchinesca. L'Accademia della Val di Blenio nacque ufficialmente, si è detto, nel 1560, ma tutta la sua variegata ricchezza culturale venne resa pubblica dal Lomazzo nel 1589 con la pubblicazione del fondamentale testo intitolato *Rabisch* (cioè 'Arabeschi') – non a caso edito solo dopo la morte di san Carlo – che raccoglieva un gran numero di rime di diversi autori facchineschi (fig. 5)¹³. In realtà, come è stato osservato, tali componimenti furono scritti ben dopo il 1560, prevalentemente negli anni Settanta e Ottanta, e diversi membri protagonisti di tale sodalizio ebbero rapporti documentati con l'“abate” Lomazzo non prima della metà degli anni Ottanta, forse dopo il 1587¹⁴. La lingua utilizzata da tale combriccola di 'facchini' non era una pura invenzione letteraria, ma era quella del dialetto milanese fortemente contaminato dalla parlata rozza dei veri facchini che dalla valle svizzera di Blenio raggiungevano Milano per lavorare. Non mancava però nei loro versi una spiccata tendenza al plurilinguismo con contaminazioni lessicali di ogni tipo. Molto probabilmente alcune delle rime degli accademici bleniesi, per la loro connotazione teatrale, erano destinate anche a una pubblica lettura. Lo stesso Lomazzo scrisse che egli aveva la preoccupazione “de come et in che modo gli avessi a far recittare” alcuni propri sonetti¹⁵. Vale anche la pena di ricordare che il caravaggino-milanese Merisi ovviamente conosceva e parlava il dialetto lombardo. Lo conferma proprio un testimone suo conoscente, il quale, durante un interrogatorio a Roma nel 1597, nel descrivere sommariamente Michelangelo, precisa che “Questo pittore [...] al parlare tengo sia milanese [...] Mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda [...]”¹⁶. E il giovane Merisi, a Milano, potrebbe anche aver sentito recitare qualche componimento bleniese in una delle tante osterie allora attive, come quella famosa del Falcone, che era frequentatissima dai membri facchineschi e che si trovava proprio a pochi passi dalla sua abitazione sita nella parrocchia di San Vito in Pasquirolo.

Il Lomazzo divenne abate dell'Accademia nel 1568 e, molto probabilmente, in tale occasione egli dipinse il suo *Autoritratto*, ora a Brera, firmato e datato 1568 (fig. 6)¹⁷. Qui il Lomazzo si presenta con un pelliccione da facchino e con un ampio cappello, cioè con un vestiario che era forse comune ai membri del sodalizio. Sul copricapo è posto un

medaglione d'oro raffigurante un galeone, cioè un grosso contenitore per bere il vino, ornato con foglie di vite, che rimanda alla galea di Bacco. Il cappello è anche ornato di foglie di alloro (e di quercia?) e di foglie di vite. Foglie d'edera circondano invece il tirso (attributo di Bacco) che termina a punta e non con una pigna. Abbiamo quindi qui elementi aulici e colti associati a quelli popolari, facchineschi. L'Accademia, concepita come una burlesca parodia delle accademie tradizionali, era posta proprio sotto la protezione di Bacco e quindi sotto gli effetti del vino. Infatti, secondo una nota tradizione derivante dalla filosofia antica il vino procurava ebbrezza e questa conduceva a un 'furore' creativo che era tipico dell'umore malinconico associato proprio agli artisti¹⁸. Forse, non a caso, il volto del Lomazzo, visto di tre quarti, si rivolge allo spettatore con un'espressione saturnina un po' trasognante. Il Lomazzo si presenta qui nella sua duplice veste creativa: come poeta, con l'alloro sul cappello, e come pittore, con la mano appoggiata sulla tela mentre tiene un compasso. Alcuni studiosi hanno correttamente osservato come, non a caso, questo *Autoritratto* del Lomazzo (fig. 6) riecheggia proprio alcuni aspetti del cosiddetto *Bacchino* del Caravaggio (fig. 7)¹⁹.

In quegli anni milanesi il giovane Michelangelo si stava formando nella bottega del Peterzano e quindi stava assorbendo, anche in modo autonomo, una ricca serie di stimoli culturali connotati da un intreccio di elementi figurativi e letterari. Ci si può, in particolare, chiedere se anche il Peterzano avesse fatto parte dell'Accademia della Val di Blenio. A tal proposito, è stato osservato che nella parte inferiore dell'*Autoritratto* dello stesso Peterzano (fig. 8) compare una scritta, su fondo bianco con la firma e la data 1589, che è simile a quella presente nell'*Autoritratto* del Lomazzo (fig. 6). È stata quindi avanzata anche l'ipotesi che il dipinto del Peterzano sia stato fatto per essere posto in un ambiente di qualche Accademia, forse proprio quella guidata dal Lomazzo²⁰. In realtà non ci sono documenti o minime testimonianze che ci permettano di ritenere che anche il Peterzano avesse fatto parte di tale sodalizio facchinesco, anche se, occorre ammettere, non conosciamo esattamente tutti i nomi dei membri dell'Accademia. Nei *Rabisch* si trova un elenco dei soprannomi accademici 'artificiosi' assegnati ai diversi membri di tale combriccola, ma in realtà solo per alcuni di essi è possibile una precisa identificazione (fig.



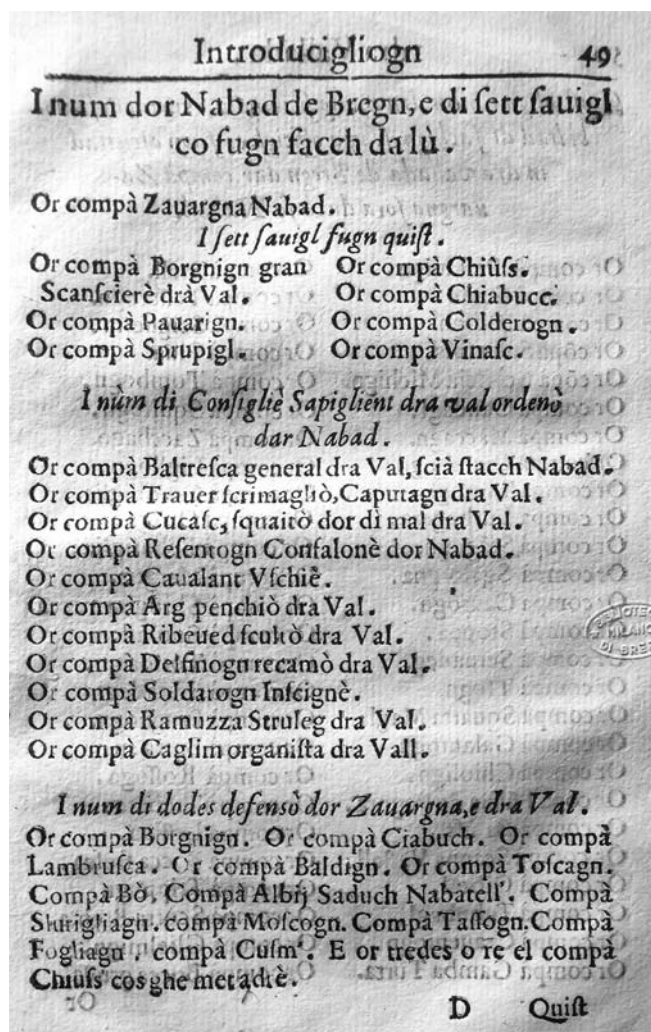
8. Simone Peterzano, Autoritratto, collezione privata.

9)²¹. Dalle diverse rime sappiamo, solo per fare qualche esempio, che “compà Borgnign” era l’incisore Ambrogio Brambilla, che “compà Ribeued” era lo scultore Annibale Fontana, che “compà Delfinogn” era il ricamatore Scipione Delfinoni, che “compà Caglim” era il musicista Giuseppe Caimo, che “compà Soldarogn” era l’ingegnere idraulico Giacomo Soldati, che “compà Squarta Magl.” era il pittore Paolo Camillo Landriani detto il Duchino, che “compà Trauer” era il maestro di scherma Francesco Giussano, che “compà Panscia de Pegora” era il commediante (dei comici Gelosi) Simone da Bologna, che “Compà Foglian” era il letterato Sigismondo Foliani e che “compà Baldign” era l’erudito Bernardino Baldini. Ma chi si nascondeva in realtà, ad esempio, sotto diversi altri soprannomi per noi oscuri come quelli di “compà Strafugl”, di “compà Piuva”, di “compà Tombogn” o di altri ancora? Bisogna comunque

9. Pagina con alcuni nomi dei membri dell’Accademia della Val di Blenio, in Giovan Paolo Lomazzo et al., *Rabisch...*, Milano 1589, p. 49.

tener conto che, di fatto, quando il Lomazzo (“compà Zauargna Nabad”) cita il collega Peterzano nei propri versi non allude minimamente alla sua appartenenza al sodalizio bleniese, anche se, va detto, alcuni soci potrebbero essere subentrati solo successivamente. È comunque indubbio che il Peterzano, pittore di buona cultura, conoscesse tale ambiente accademico e anche se non partecipò direttamente alle riunioni bleniesi dovette certamente aver avuto vari legami con diversi suoi membri, condividendo con loro l’aspetto colto e letterario dell’arte. Ne consegue che anche l’allievo Michelangelo non poté trascorrere quegli anni milanesi senza percepire un clima culturale che associava la pratica pittorica alla teorizzazione dell’arte e all’esercizio del verseggiare. Molto più azzardato sarebbe invece ipotizzare che anche il Merisi avesse fatto parte di tale combriccola artistico-letteraria. Infatti tra le regole dell’Acca-

10. All’Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti à Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo. Milanese, a cura di G.F. Gherardini, Milano 1591, frontespizio.



demia c'era quella di accettare come membri solo persone che in qualche modo si erano già distinte in un campo specifico. E quindi questo non poteva valere per il giovane Michelangelo che in quel momento era un perfetto sconosciuto. In ogni caso, per assurdo, possiamo dire che il Caravaggio, per quel che sappiamo della sua attività successiva, sarebbe stato un socio esemplare di tale sodalizio in quanto ne aveva introiettato alcuni valori cardine: anticonformismo, antiretorica, creatività e insofferenza sostanziale per gli aspetti più stantii della tradizione.

Durante il suo periodo milanese il Caravaggio deve aver dunque avuto modo di conoscere alcuni fondamentali testi che il Lomazzo e altri avevano pubblicato in quegli anni. Lo stesso Peterzano, lo si è già accennato, conosceva il Lomazzo, e quest'ultimo aveva scritto un sonetto dedicato a un suo dipinto di soggetto letterario: *Angelica e Medoro*²². Dal 1584, primo anno di apprendistato di Michelangelo, a Milano iniziarono a circolare alcuni importanti scritti dedicati alla pratica artistica e altri più strettamente riservati agli

aspetti letterario-mitologici, ma con fortissimi rimandi al mondo dell'arte. Erano testi che non dovevano essere di certo sfuggiti all'attenzione dell'apprendista Michelangelo. In particolare, nel 1584 (con una seconda edizione nel 1585) venne dato alle stampe il fondamentale *Trattato dell'arte del Lomazzo*²³, un testo che un membro bleniese definì proprio come un prezioso "libro" ("librasc") che aveva "illuminato tutti coloro che amano il disegno"²⁴. Nello stesso 1584 il pittore cremonese Bernardino Campi pubblicò il *Parer sopra la pittura* che conteneva utili consigli tecnici²⁵. Nel 1587 furono invece edite le *Rime del Lomazzo*, e nel 1589, come si è già visto, uscì il testo dei *Rabisch* con componimenti di diversi membri bleniesi²⁶. Nel 1590 ancora il Lomazzo pubblicò *l'Idée del Tempo della pittura* e l'anno seguente, nel 1591, diede alle stampe un testo riservato interamente alla mitologia, rivolto esplicitamente agli artisti, intitolato *Della forma delle muse*²⁷. Nel 1591 apparve anche una raccolta di rime dedicate a due importanti dipinti del milanese Giuseppe Arcimboldo²⁸; mentre nello stesso anno il letterato canonico lateranense Gregorio Comanini pubblicò *Il Figino*, un dialogo sostanzialmente riservato all'opera dei

11. Marco Antonio Dal Re, Veduta del palazzo dei marchesi Sforza-Colonna di Caravaggio (sulla sinistra) e della chiesa di San Giovanni in Conca di Milano (al centro), Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli".



pittori Giovan Ambrogio Figino e Arcimboldo, ma anche, come recita una parte del sottotitolo, alla questione tipicamente controriformistica “*se l'fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto*”²⁹.

Questo connubio tra pittura e poesia era dunque una componente essenziale della cultura milanese di quegli anni. Ne è un significativo esempio, come si è accennato, la sofisticata rilettura in termini poetico-letterari di due naturalistici dipinti realizzati dal pittore milanese Arcimboldo: la *Flora* e il *Vertunno*³⁰. Questo artista, tornato a Milano verso il 1587 carico di onori e di glorie, si diede da fare per realizzare tali tavole mitologiche, che erano aspettate con impazienza dall'imperatore Rodolfo II. Nel 1589 raffigurò la *Flora*, assemblata con svariati fiori, e in tale occasione alcuni letterari del tempo composero delle rime che cercavano di riecheggiare con la forza rievocativa della parola tale ‘ghiribizzosa’ figura mitologica. L'anno seguente, nel 1590, l'Arcimboldo terminò invece la naturalistica testa raffigurante il dio *Vertunno* composta da frutta e ortaggi. E anche in questo caso diversi letterati elogiarono tale opera attraverso numerosi scritti poetici ricchi di riferimenti colti e di *topoi* letterari. Questo dipinto era stato esposto sino ai primi giorni di gennaio del 1591 proprio nel palazzo dell'Arcimboldo affinché fosse ammirato dai maestri milanesi prima che prendesse la strada per la corte praghese. L'Arcimboldo e l'amico letterato Giovan Filippo Gherardini pensarono bene di spedire il *Vertunno* allegandovi un libretto che conteneva le rime dedicate sia alla *Flora* che al *Vertunno*, in modo che anche il sovrano, che conosceva l'italiano, potesse apprezzare non solo i magistrali dipinti naturalistici del ‘suo’ pittore milanese, ma anche i testi poetici di accompagnamento infarciti di elementi mitologici, di colte metafore e di giochi linguistici creati dai diversi letterati lombardi (fig. 10)³¹. Sappiamo che sicuramente in quegli anni Michelangelo abitava ancora a Milano, non lontano dalla bottega dell'Arcimboldo. Quindi avrà di certo avuto modo non solo di vedere le opere altamente naturalistiche del più anziano e famoso collega milanese, assimilando tutte le potenzialità della sua meticolosa imitazione icastica (opere che costituirono un indubitabile precedente per i suoi futuri inserti naturamortisti), ma anche di cogliere la possibilità di legare le immagini visive a raffinati testi poetici³².

Possiamo anche indicare un altro rilevante esempio, in ambito milanese, di questa stretta

associazione iconico-poetica. Infatti, molto probabilmente proprio durante gli ultimi anni lombardi del Merisi, il pittore milanese Giovan Ambrogio Figino dipinse un'arcaica natura morta raffigurante un *Piatto metallico con pesche e foglie di vite* (ora in collezione privata). Questa preziosa tavoletta ha la rara singolarità di essere stata rievocata linguisticamente da ben tre rime elogiative, una delle quali in dialetto. Uno di questi componimenti è un madrigale sicuramente di mano del Comanini che lo pubblicò in un testo curato da Gherardo Borgogni nel 1594³³. Il Comanini e il Borgogni erano due letterati amici sia dell'Arcimboldo che dello stesso Lomazzo. Ed erano amici dell'Arcimboldo e autori di rime dedicate ai suoi dipinti anche altri due poeti come Giuliano Gosellini (“Compà Slurigliagn”) e il già citato Bernardino Baldini (“compà Baldign”), i quali erano stati anche membri della stessa Accademia della Val di Blenio. È un'ulteriore dimostrazione di come nella cultura milanese di fine Cinquecento si fosse sviluppato un fitto intreccio di reciproche attenzioni tra il mondo figurativo e quello letterario.

Ma c'era anche un'altra Accademia che in quegli anni stava nascendo a Milano: l'Accademia degli Inquieti³⁴. Questo sodalizio letterario era stato fondato nel 1594 dal diciottenne Muzio II Sforza Colonna nel suo palazzo milanese che si trovava accanto alla chiesa medievale di San Giovanni in Conca (attuale piazza Missori). Muzio era il primogenito di Costanza Colonna, marchesa di Caravaggio, la quale, come è noto, era molto legata alla famiglia di Michelangelo. La posizione del palazzo Sforza-Colonna, non più esistente, è chiaramente visibile in un'incisione del 1743-1750 eseguita da Marco Antonio Dal Re (fig. 11). Il portale che si intravede in tale stampa (a sinistra) si è però fortunatamente conservato e lo si può ammirare presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano. Non sappiamo esattamente dove Michelangelo fosse nel 1594. Negli anni scorsi si riteneva che il Merisi fosse andato a Roma nel 1592-1593, ma documenti più recenti hanno messo in crisi tale certezza. Vari studiosi, infatti, ritengono che alcuni nuovi dati archivistici permettano di spostare la data dell'arrivo a Roma del Caravaggio qualche anno più tardi, nel 1595-1596. Ma, per la verità, come ho scritto in altra sede, anche questi documenti non costituiscono una prova definitiva su tale im-

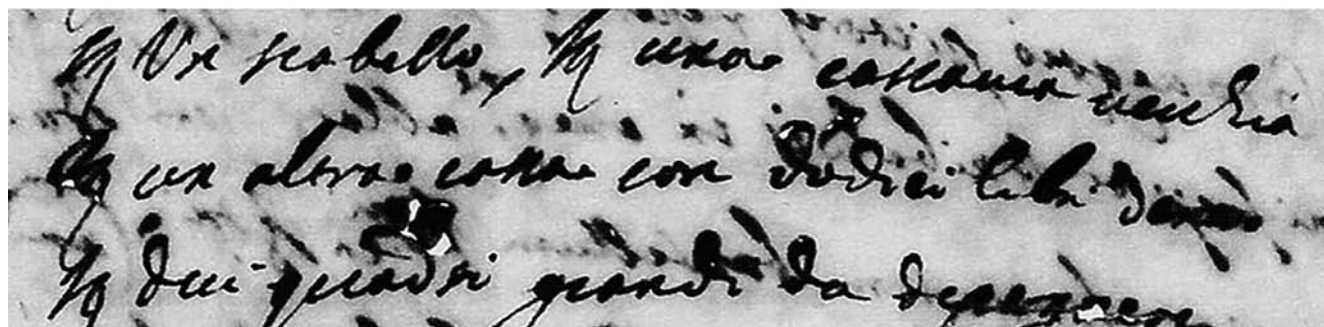
portante questione³⁵. Comunque questa incertezza sui reali spostamenti del giovane pittore lascia di fatto aperta la possibilità che il Merisi sia rimasto ancora a Milano per un certo periodo di tempo dopo aver definitivamente diviso con i fratelli nel maggio del 1592 l'eredità dei genitori. Se così fosse egli avrebbe potuto anche conoscere direttamente la formazione della nuova Accademia. È però altrettanto possibile che il Caravaggio abbia subito lasciato Milano per intraprendere un viaggio di studio in altre città, molto probabilmente dirigendosi a Venezia, per poi giungere a Roma solo più tardi. In ogni caso, anche prima che l'Accademia degli Inquieti nascesse formalmente, il Merisi potrebbe aver percepito il clima culturale di un'Accademia che in quegli anni si stava formando nel palazzo milanese del marchese di Caravaggio. Infatti Michelangelo, come si è già accennato, era strettamente legato alla famiglia Sforza Colonna, in particolare a Costanza Colonna. La zia Margherita Aratori era stata la "Nutrice" di Muzio, mentre la sorella Caterina aveva quasi certamente svolto il medesimo ruolo di balia per i figli dello stesso Muzio, e quindi era proprio di casa. Pertanto non è davvero azzardato pensare che anche Michelangelo possa aver frequentato sia il palazzo caravaggino sia quello milanese di Costanza e del figlio Muzio. E in tali luoghi egli potrebbe aver captato alcuni aspetti della cultura lì circolante. Forse proprio in tale ambiente potrebbe aver conosciuto, attraverso Muzio, alcuni pittori milanesi, come, in particolare, il Figino. Alcune rime, infatti, testimoniano che era stato proprio il Figino a realizzare alcuni ritratti del marchese di Caravaggio Muzio Sforza Colonna, purtroppo non ancora rintracciati.

Diversi furono i letterati, gli ecclesiastici e i gentiluomini lombardi (e non solo milanesi) che fecero parte del raffinato circolo letterario dell'Accademia degli Inquieti. Il gesuato milanese Paolo Morigia ne cita circa una quarantina³⁶. Due di essi,

ad esempio, Giovan Battista Visconte e Giacomo Antonio Tassani, erano stati anche membri dell'Accademia della Val di Blenio con i nomi di "Compà Moscogn [Moscont]" e di "Compà Tassogn", ancora a dimostrazione di una parziale continuità tra i due sodalizi³⁷. Un altro membro 'inquieto' fu Gherardo Borgogni (già sopra ricordato), il quale, in particolare, mantenne dei contatti con alcuni importanti artisti milanesi come l'Arcimboldo, il Figino e Fede Galizia, rievocando e celebrando in varie sue rime alcune opere d'arte di tali suoi amici pittori³⁸.

Dunque il Caravaggio aveva avuto la possibilità di leggere, consultare e conoscere diversi testi già durante i suoi anni lombardi. Ma a questo punto possiamo chiederci: quali libri teneva con sé il pittore? Purtroppo l'unica notizia che si riferisce al suo possesso di libri è molto scarna e lacunosa. Si tratta di un'informazione basata su un atto giudiziario romano che ha come protagonisti lo stesso Michelangelo e la sua padrona di casa Prudenzia Bruni. Questa donna, che aveva affittato un'abitazione al Merisi in vicolo San Biagio (ora vicolo del Divino Amore), il 30 luglio 1605 si era rivolta alla giustizia a causa di un debito non pagato contratto dall'artista. La Bruni aveva ottenuto che l'abitazione-bottega affittata al Merisi venisse messa sotto sequestro (nel frattempo però il pittore aveva abbandonato Roma per rifugiarsi a Genova proprio per aver ferito un notaio il 29 luglio del 1605). Le autorità, in particolare, il 26 agosto (due giorni dopo il ritorno a Roma del pittore, che però non era andato più ad abitare in quella casa) fecero stilare un inventario dei beni immobili che si trovavano nei locali che il pittore aveva usato per vivere e lavorare. Fra questi beni, troviamo registrata anche una "cassa con dodici libri dentro" (fig. 12)³⁹. Purtroppo la notizia ci lascia un poco delusi perché nel documento non

12. Particolare dell'elenco dei beni immobili del Caravaggio, in Roma, *Archivio di Stato*, Trenta Notai Capitolini, *Uff. 16*, vol. 32, f. 640v.





13. *Simone Peterzano, Concerto, Schwerin, Staatliches Museum (in deposito al Castello di Güstrow).*

vengono indicati i titoli dei 12 libri che l'artista conservava. Si possono però fare alcune ipotesi. In termini generici si può ovviamente supporre che il Caravaggio possa aver avuto con sé alcuni dei testi religiosi, letterari, poetici, musicali e soprattutto di argomento artistico che potevano essergli utili per il suo lavoro. Ma, per restringere meglio il campo, si può ipotizzare che tra i suoi "dodici libri" ci fossero anche alcuni dei già sopra citati trattati d'arte come quelli del Lomazzo, del

Campi e del Comanini. E si può altresì supporre che la cassa contenesse, oltre alle famose *Vite* di Giorgio Vasari, degli specifici repertori iconografici come quelli di Vincenzo Cartari o di Cesare Ripa, o ancora qualche testo di anatomia umana come quello di Andrea Vesalio⁴⁰. Si potrebbero ancora citare diversi altri libri, ma purtroppo occorre ammettere che probabilmente non sapremo mai i titoli e gli argomenti dei volumi conservati dal Merisi.

Ci si può comunque chiedere: 12 libri nello studio di un pittore erano tanti o pochi? Non è possibile generalizzare. Ci sono documenti che testimoniano come alcuni artisti possedessero molti libri, mentre altre fonti accertano che nella bottega di vari pittori non era presente alcun testo⁴¹. Si può qui fare solo qualche esempio. Sappiamo che nella biblioteca dell'architetto e pittore lombardo Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi erano presenti parecchi volumi, tra i quali, oltre ad alcuni testi architettonici e mitografici (come quello del Cartari) o dedicati agli emblemi, anche il *Trattato* e l'*Idea* del Lomazzo⁴². Al contrario, un'altra fonte archivistica testimonia come nell'inventario dei beni del pittore siciliano Lorenzo Carli (presso il quale lo stesso giovane Caravaggio era andato a lavorare nei primi anni romani) non venisse menzionato alcun testo⁴³. Curiosamente si può segnalare che lo stesso numero di libri posseduti dal Merisi era presente pure nella bottega di Filippino Lippi: in questo caso però i 12 libri di questo pittore fiorentino quattrocentesco furono inventariati con anche l'indicazione dei relativi titoli⁴⁴.

Nello stesso inventario dei beni fatti sequestrare nella casa-bottega del Merisi dalla sua ex padrona di casa vengono anche citati questi due strumenti musicali: una "quitarra, Una violina"⁴⁵. C'è tuttavia un po' di incertezza su cosa si debba in realtà qui intendere per "quitarra". Secondo i musicologi se il termine si riferiva ad una "chitarra italiana" (o "chitarra napoletana") si trattava sostanzialmente di un liuto piccolo a guscio; mentre se si intendeva una "chitarra spagnola" ci si riferiva senza dubbio ad uno strumento (di più recente formazione, in quanto apparso solo tra Cinque e Seicento) con la forma a 8, come la chitarra attuale⁴⁶. Il fatto che in questo documento non appaia esplicitamente l'attributo potrebbe lasciar pensare, come ipotesi più attendibile, che la "quitarra" usata dal Merisi fosse una "chitarra italiana" (quindi un liuto piccolo) che veniva solitamente citata senza aggettivo. Ma la questione rimane ancora aperta e quindi, nell'incertezza, userò qui di seguito l'espressione 'liuto (chitarra)'.

Ovviamente qualsiasi pittore poteva tenere

14. Caravaggio, Suonatore di liuto, San Pietroburgo, Ermitage.



in studio degli strumenti al fine di raffigurarli in qualche proprio dipinto. Ma ci possiamo chiedere: il Caravaggio sapeva anche suonare? Da una testimonianza documentaria del 1° settembre 1605 sappiamo che a Roma il Merisi, assieme ad altri suoi compagni, aveva effettivamente utilizzato una “chitarra” passando sotto le finestre della ex affittuaria che lo aveva sfrattato: “Micchaelangelo da Caravagio [...] dopoi è repassato assieme con certi altri [compagni] sonando una chitarra”⁴⁷. Qui, infatti, il verbo al gerundio “sonando” si riferisce certamente al pittore (mentre è più incerto se ‘anche’ i suoi compagni avessero suonato). È dunque sostanzialmente sicuro, sulla base di questo documento, che il Caravaggio sapesse suonare il liuto (chitarra) - l’incertezza sull’identificazione dello strumento vale ovviamente anche per questo documento -, anche se non sappiamo a quale livello. È improbabile che il Merisi abbia imparato a suonare tale strumento nei primi anni romani, quando cioè era senza soldi e faticava a guadagnare. Si deve invece supporre che il giovane Caravaggio abbia appreso a suonare il “liuto (chitarra)” durante il suo periodo lombardo, che si è protratto, come è noto, ‘almeno’ fino ai suoi 21-22 anni.

La formazione di un pittore non contemplava necessariamente la conoscenza della musica e quindi non era indispensabile che un allievo imparasse a suonare uno strumento. Ma di fatto sappiamo che non pochi pittori, come Gaudenzio Ferrari e lo stesso Lomazzo (e come altri che vedremo tra poco) si erano proprio dedicati a suonare il liuto⁴⁸. Quindi anche il giovane Michelangelo durante i suoi anni giovanili lombardi potrebbe aver avuto modo di imparare tale strumento. Si può ipotizzare che sia stato il maestro Peterzano a invogliarlo a dedicarsi allo studio del ‘liuto (chitarra)’. È infatti molto probabile che il Peterzano stesso sia stato un appassionato di musica e di strumenti: non a caso egli ne ha anche riprodotti alcuni in vari suoi quadri giovanili, di impronta veneta, come ben si vede nell’*Allegoria della Musica* (collezione privata) o nel *Concerto* (fig. 13). Non a caso è stato ragionevolmente ipotizzato che in quest’ultimo dipinto il pittore si sia proprio autoritratto nel giovane organista posto a sinistra⁴⁹. Non si può neppure escludere che il giovane Michelangelo abbia avuto il desiderio di imparare, o perfezionare, tale strumento a corda durante il suo non ancora accertato, ma probabilissimo, soggiorno a Venezia⁵⁰. Sappiamo, solo per fare alcuni nomi,

che pittori come Giorgione, Campagnola e Sebastiano del Piombo erano stati assai abili nell’uso del liuto e che a Venezia si era sviluppata, come si dirà anche più avanti, una fortissima tradizione che tendeva a intersecare temi d’amore di origine petrarchesca con la musica praticata con tale strumento. Infatti, si imparava a suonare il liuto non solo per produrre dei suoni armoniosi, ma soprattutto per accompagnare con accordi musicali la voce di colui che cantava versi, in particolare d’amore⁵¹.

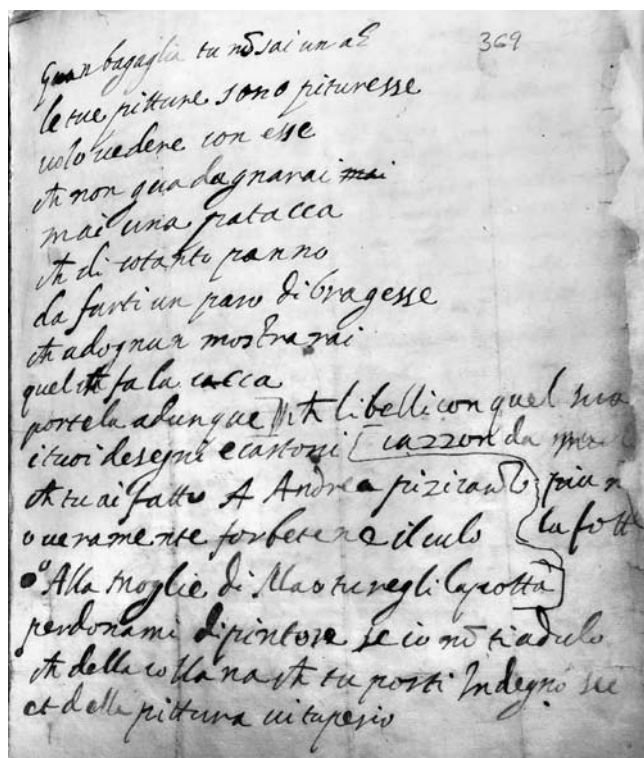
Non è quindi solo un caso che in alcuni dei quadri giovanili del Caravaggio troviamo intrecciati proprio la pittura, la musica e la poesia. Il pittore lombardo ha infatti dipinto, con precisa competenza, dei quadri (pittura) raffiguranti dei cantori e dei musicisti con i loro strumenti e i relativi spartiti (musica) che intonano dei componimenti poetici improntati a temi soprattutto amorosi (poesia), come ben si vede in particolare nel suo *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo (fig. 14). Di certo il Merisi conosceva i diversi madrigali che erano alla base dei componimenti musicali allora in voga. Erano testi che circolavano ampiamente anche nel colto ambiente del suo mecenate cardinal Francesco Maria Del Monte⁵². La stragrande maggioranza di tali rime era basata, come si è già accennato, su temi amorosi e questi, per lo più, derivavano direttamente o indirettamente dalla tradizione letteraria petrarchesca⁵³. Infatti le rime del Petrarca - citate, osannate e prese come aureo modello letterario - erano penetrate nella cultura del tempo in maniera radicale e profonda. Chiunque avesse voluto accostarsi alla poesia o alla musica cantata profana non avrebbe potuto fare a meno di incontrare e di assimilare i *topoi* e tutto l’armamentario letterario-metaforico del mondo petrarchesco. È anche significativo che diversi quadri del Cinquecento ci mostrano proprio delle figure femminili che tengono in mano un ‘petrarchino’, cioè un libro di piccole dimensioni contenente le rime del Petrarca⁵⁴. La stessa Costanza Colonna, marchesa di Caravaggio, era un’attenta lettrice delle poesie amorose petrarchesche. Lo sappiamo con certezza perché il barnabita (e poi vescovo di Novara) Carlo Bascapè, suo padre spirituale, in una lettera del 1587 si era molto lamentato del fatto che la stessa Costanza, una vedova che allora aveva circa 31 anni, si fosse dedicata a tali ‘futili’ piaceri letterari: “che vi pare - scrive il Bascapè - di non potere stare senza leggere qualche volta i sonetti del Petrarca. Ohimè



15. Caravaggio, Ragazzo morso da un ramarro, Londra, The National Gallery.

che stravaganze sono queste? che hanno da fare gli amori et le lascivie del Petrarca o d'altro tale, con una donna vedova della vostra qualità?"⁵⁵. Questa diffusissima passione per le rime petrarchesche ci fa proprio capire come il pubblico del tempo riconoscesse facilmente tutti i risvolti e i codici simbolico-allegorici della poesia amorosa di impronta petrarchesca presenti in alcuni dipinti del tempo, come quelli del Caravaggio. E il Merisi doveva dunque essere ben aggiornato sui vari temi musicali e amorosi derivanti sia dalla tradizione epigrammatica sia dalla lirica presente nei vari e diffusi canzonieri del tempo, quello del Petrarca *in primis*, ma anche quelli dei suoi numerosi imitatori. Quindi, solo tenendo conto di questa cultura letterario-mitologico-musicale noi riusciamo, seppur problematicamente, a ricondurre al loro originario significato alcune delle allusioni passionali e simboliche presenti in alcuni dei suoi *juvenilia*, come, ad esempio, nel suo *Ragazzo morso da un ramarro* (fig. 15)⁵⁶.

L'importanza della lirica petrarchesca, in particolare in ambito veneto, per la pittura del Merisi è stata così evidenziata anche da Elizabeth Cropper: "Questa relazione, per la quale Caravaggio si rifece alle opere di Giorgione e Tiziano, dipendeva a sua volta dalla lirica petrarchesca, la cui raffinata strategia retorica aveva avuto un impatto così profondo sull'arte fiorentina e veneziana del Cinquecento, da potersi paragonare all'influenza della retorica ciceroniana nel secolo precedente."⁵⁷ Inoltre Anthony Colantuono ha giustamente evidenziato come i contemporanei del pittore abbiano interpretato le opere del Caravaggio sulla base di una sicura equivalenza con la poesia lirica ed epigrammatica del loro tempo. Lo studioso infatti ha scritto, usando parole che sembrerebbero contraddire la più comune concezione del Caravaggio come pittore 'solo' naturalista, che il Merisi "*had no choice but to be a 'literary' painter*", e che "*many of Caravaggio's works were conceived as visual analogs to the conceits of lyric poetry, and particularly to lyric conceits of epigrammatic lineage [...]*"⁵⁸. Anche Luigi Spezzaferro, richiamandosi proprio ai pionieristici studi di Luigi Salerno dedicati alla natura 'emblematica' della pittura giovanile del Merisi, ha sottolineato come in vari *juvenilia* del pittore lombardo "realità naturale", cioè imitazione icastica, e "verità concettuale", cioè allusione poetico-emblematica, si fondono magistralmente rafforzandosi a vicenda"⁵⁹.



16. Rima "Gioan bagaglia tu non sai un ah" scritta dal Caravaggio con l'aiuto di Onorio Longhi, in Roma, Archivio di Stato, Tribunale del Governatore. Processi del sec. XVII, vol. 28 bis, f. 369r.

Il Caravaggio, dunque, doveva certamente possedere 'almeno' una certa infarinatura letteraria e anche musicale. Si possono trovare alcuni significativi indizi della sua casuale 'produzione' poetica in alcune carte dei verbali giudiziari romani in cui venne coinvolto lo stesso Merisi. La vicenda è assai nota e quindi basta qui farne una breve sintesi⁶⁰. Tutto parti dalla querela che il 28 agosto 1603 il suo rivale (e poi biografo) Giovanni Baglione presentò contro il Caravaggio e i suoi amici artisti Onorio Longhi e Orazio Gentileschi (Filippo Trisegni entrò di fatto nel processo solo come testimone). Il Baglione li accusò di aver scritto e diffuso, per invidia, due rime diffamatorie e sconce (tuttora conservate) che prendevano di mira e ridicolizzavano lui stesso e il proprio allievo Tommaso (Mao) Salini. La prima rima (così come appare negli incartamenti) inizia con le parole "Gioan bagaglia tu non sai un ah", la seconda con il verso "Gian coglienza senza dubio dir si puote"⁶¹. Il 13 settembre 1603 il Merisi venne interrogato da un giudice che doveva indagare per sapere quale ruolo il pittore lombardo avesse avuto nella stesura



17. Caravaggio, Vertunno (noto come Fruttaiolo), Roma, Galleria Borghese.

dei versi incriminati. Durante l'inchiesta, perciò, il magistrato chiese espressamente al Caravaggio se sapeva comporre versi in volgare: "*Interrogatus an ipse constitutus sciat componere versus vulgari sermone*". E il pittore così rispose: "Signor non che io non me delecto de compor versi ne vulgari ne latini". Nella risposta sembra esserci una doppia negazione, ma in realtà (e ciò lo si capisce anche dal senso delle altre risposte) il pittore dichiarò proprio di non dilettersi a comporre versi. È come se avesse detto: 'Signor *no* che io non me delecto [...]'. Sappiamo però che durante tale interrogatorio il pittore aveva di sicuro mentito in quanto stava

mettendo in atto una lucida strategia difensiva al fine di alterare a proprio favore alcuni aspetti della vicenda. Egli infatti aveva tutto l'interesse, per non essere condannato, non solo di affermare di non conoscere proprio i libelli incriminati, ma soprattutto di sottolineare che egli neppure si 'dilettava' in alcun modo a scrivere versi poetici. Ma da alcune risposte del Salini (amico del Baglione), sentito come testimone, si ricava in realtà che egli ebbe modo di partecipare attivamente alla stesura di una delle due rime ingiuriose scritte ai danni del Baglione. Lo possiamo supporre ragionevolmente perché il Salini, durante l'interrogatorio

del 28 agosto 1603, dichiarò esplicitamente al giudice che il pittore Trisegni gli aveva rivelato che il “sonetto” (in realtà si tratta di un testo non strutturato) che “comincia Giovanni bagaglia [Baglione]”, cioè il primo dei due componimenti diffamatori, “l’havevano fatto detti Michelangelo, et Honorio [Longhi]”. Il Salini, inoltre, in un’altra sua risposta all’inquirente aveva anche riferito che l’altra rima ingiuriosa rivolta contro l’amico Baglione – cioè quella che inizia con le parole “Gian coglion senza dubbio dir si puote” – era stata scritta, come gli era stato detto sempre dallo stesso Trisegni, da Orazio Gentileschi “assieme” a Ottavio Leoni (detto il Padovano). Ovviamente il Trisegni, durante la sua successiva deposizione del 13 settembre, smentì con forza di aver rivelato al Salini gli autori delle due rime, ma si intuì proprio che rinnegò ogni cosa al fine di non mettere nei guai i suoi compagni pittori.

Vale la pena di riportare qui integralmente la rima composta dal Caravaggio (materialmente però ricopiata dal Trisegni, come lui stesso aveva ammesso). In realtà il pittore lombardo stese questi versi con solo un ‘marginale’ aiuto dell’amico Longhi, il quale era, si noti, un architetto ma anche, parzialmente, un poeta che scriveva componimenti d’occasione di ben altro livello (alcuni suoi versi furono anche allegati al processo). Attraverso questa rima del Merisi possiamo così avere una precisa idea di come egli avesse concretamente verseggiato utilizzando un linguaggio apertamente scurrile (fig. 16):

“Gioan bagaglia tu non sai un ah
 le tue pitture sono pituresse
 volo vedere con esse
 che non guadagnarai *mai*
 mai una patacca
 che di cotanto panno
 da farti un paro di bragesse
 che ad ognun mostrerai
 quel che fa la cacca
 portela adunque
 i tuoi disegni e cartoni
 che tu ai fatto A Andrea pizicarolo
 o veramente forbetene il culo
 o Alla moglie di Mao turegli la potta
 che libelli con quel suo cazzon da mulo
 piu non la fotte
 perdonami dipintore se io non ti adulo
 che della collana che tu porti Indegno sei
 et della pittura vituperio”.

Pure ad una prima lettura si può notare come questi versi non siano particolarmente ricercati, anche se, occorre ammettere, appaiono linguisticamente efficaci. Sembra quasi un’impetuosa lettera con le parole che vanno spesso a capo. Anche per questo possiamo considerare questa fattura ‘artigianale’ come un indizio eloquente del fatto che tale componimento sia stato quasi interamente scritto dal focoso Caravaggio con solo un aiuto accessorio dell’amico Longhi. Quest’ultimo, infatti, come si è accennato, era anche un poeta che aveva pubblicato delle rime di ben altra fattura. Basta leggere questi due suoi raffinati versi per capire la netta differenza: “Bianca, e vermiglia Aurora in Oriente / Tu già fiammeggi, e il Sol t’indora il crine, [...]”⁶².

Al contrario, la seconda composizione ‘diffamatoria’ che inizia con “Gian coglion senza dubbio dir si puote” – cioè quella stesa dal Gentileschi e dal Leoni – appare invece più lunga e ricercata e presenta dei versi endecasillabi. Ma anche se la differenza tra i due componimenti contestati salta all’occhio, non si può comunque negare che nella sua rima il Merisi dimostri come egli avesse comunque una certa familiarità con le convenzioni e gli stilemi poetici, anche se li ha usati con i limiti di chi si era diletto a mettere insieme le parole in maniera improvvisata. In fondo anche il Caravaggio, seppur dedicandosi in maniera stringata e artigianale a comporre tali versi, sembra aver seguito la tradizione di quei numerosi pittori che nel passato si erano dedicati a scrivere poesie⁶³. Attraverso questi versi ‘caravaggeschi’ possiamo avere anche un’idea concreta del linguaggio scurrile che molto probabilmente anche il Caravaggio aveva usato nella sua vita quotidiana. Infatti tale idioma colorito emerge anche da questi altri documenti. Il Merisi - riferisce un testimone il 25 aprile 1604 - rivolse al garzone di un’osteria, che lo aveva preso in giro mentre gli serviva dei carciofi al burro o all’olio, l’espressione “becco fottuto”. Inoltre, il pittore lombardo, incarcerato una sera di ottobre del 1604 con l’accusa di aver tirato dei sassi e di aver anche ingiuriato degli sbirri, durante l’interrogatorio del 24 ottobre così dichiarò:

“Malanno caporale [cioè uno degli sgherri] sempre quando me trova me fa di queste sue insolentie et io pur non gli dissi ne che l’havevo in culo ne che leccava la lume ne cosa nesuna”.

Si noti come il pittore dica di non aver detto, ma nello stesso tempo usa le parole che gli contestano di aver pronunciato. E forse fu allo stesso insolente “caporale” (che lo arrestò il 18 novembre dello stesso anno) che il Caravaggio – come testimonia un altro documento – disse forte: “Ti ho in culo”⁶⁴. Forse fu anche per questa facilità nell’uso del linguaggio scurrile che il Baglione definì il Caravaggio come “uomo Satirico, & altiero”⁶⁵.

Abbiamo visto come il livello qualitativo dei versi della rima scritta dal Caravaggio ci rivela come egli maneggiasse il verso poetico in maniera dilettesca. Ma un conto è scrivere rime di un certo livello, un altro è conoscere i testi letterari, i vari simbolismi, le diverse figure retoriche e i vari *topoi* poetici. Può darsi che il giovane Michelangelo sia stato un attento lettore e un discreto conoscitore della tradizione letteraria, ma è anche possibile che egli ne abbia colto e intuito con perspicacia solo quegli aspetti che più lo interessavano. Non si può comunque negare che i suoi dipinti, soprattutto quelli giovanili, dimostrino un consapevole intento di voler far riecheggiare e far visivamente

rivivere i vari simbolismi letterario-mitologici e i diversi *topoi* letterari, in particolare quelli di origine petrarchesca. Temi che, senza dubbio, facevano parte del bagaglio comune di qualsiasi persona che non fosse apertamente analfabeta o del tutto illetterata.

Francesco Porzio, in un suo recente studio, ha insistito moltissimo sull’*humus* “comico” (inteso nel suo aspetto più ampio, cioè popolare, satirico, umoristico ecc.) presente in particolare nei dipinti giovanili del Caravaggio⁶⁶. Lo studioso ha però osservato che il Merisi, pur riprendendo l’ampia tradizione comica, figurativa e letteraria, l’ha presentata in maniera decisamente più affievolita e attenuata. Ovvero l’ha riproposta innalzandola verso uno stile ‘medio’ che gli ha permesso di espellere tutti quegli aspetti più ‘bassi’, umili, grotteschi, caricaturali, licenziosi, burleschi e volgari tipici invece di buona parte della pittura nordica. Inoltre lo studioso ha sottolineato come, al contrario, il pittore lombardo nei suoi dipinti religiosi abbia abbassato il tono ‘alto’, elevato, aulico, classicheggiante e manierista in modo che i suoi soggetti sembrassero imbevuti di realtà, sebbene la sua pittura si sia attestata su un registro ‘medio’, cioè non eccessivamente popolano. Questa rilettura del lavoro del Merisi ha portato, di conseguenza, il Porzio a ritenere che i dipinti caravaggeschi siano stati in genere interpretati ed esageratamente ‘nobilitati’ attraverso fonti letterarie tipiche della cultura alta, con una nobilitazione - però ammette - forse agevolata dagli stessi committenti. Ma, in realtà, cosa ha permesso al Merisi di depurare la tradizione comico-grottesca e di eliminare gli aspetti più popolari, volgari e buffoneschi dalle sue tele giovanili per giungere ad uno stile ‘medio’ che lasciasse intravedere il mondo iconografico ‘comico’ senza però la riproposizione di tutti quegli aspetti più ‘bassi’ e triviali? Evidentemente questa depurazione e decantazione della *vis comica* è stata possibile solo tramite una sua non marginale conoscenza della tradizione letterario-figurativa più ‘alta’. Nelle opere giovanili del Merisi, infatti, è di certo possibile individuare una straordinaria contaminazione tra l’aspetto comico ‘basso’ e il riferimento letterario-mitologico ‘alto’. E questa tradizione letteraria ‘alta’ era connotata soprattutto da temi di derivazione classica, spesso di natura epigrammatica, ma anche da tematiche

18. Etienne Le Hongre, Vertunno con cesto di frutta, particolare, Versailles, Demi-lune Nord du bassin d’Apollon, Le bassin d’Apollon.



più moderne di tipo amoroso derivanti in particolare, come si è detto, dalla poesia petrarchesca, spesso anche associate alle 'favole' mitologiche. Emerge dunque nei dipinti del Caravaggio una sorta di intreccio e di raffinato bilanciamento di due tradizioni sostanzialmente tra loro antitetiche ma magistralmente amalgamate. I suoi accattivanti *juvenilia* erano infatti apprezzati proprio perché erano connotati da una parte da una vena realistica e giocosa, tipica della pittura di genere, appunto comico-popolare, e dall'altra da una filone culturale imbevuto da quei comunissimi *topoi* mitologico-letterari che la cultura del tempo aveva sviluppato in tutte le sue varianti possibili, anche con interconnessioni con gli aspetti musicali. Tutti temi che i suoi acquirenti occasionali o i suoi raffinati committenti ovviamente ben conoscevano e apprezzavano. Il mercato romano inoltre gradiva e ricercava i quadri del pittore lombardo proprio perché i suoi vari soggetti simbolico-epigrammatici erano stati in particolare vivificati e resi visivamente più efficaci dal suo straordinario e innovativo naturalismo.

È quindi decisamente riduttivo, come un tempo si faceva con più insistenza, interpretare i quadri giovanili del Merisi come semplici scene di genere, come istantanee riproduzioni 'reali' della vita quotidiana e quindi, in fondo, come opere di un pittore 'incolto' ma radicalmente immerso nella realtà. Tali suoi dipinti sono invece impregnati di simbolismi di origine mitologico-letteraria, spesso derivanti da una precisa conoscenza dell'arte antica, come nel *Bacco*, nel *Fruttaiolo-Vertunno* (che vedremo tra poco), nella *Medusa* o nella *Fenice* (un'opera, quasi certamente non giovanile, andata però dispersa, ma di cui è rimasta traccia in una rima di Antonio Bruni)⁶⁷. I suoi quadri sono anche imbevuti di rimandi letterario-musicali, come nei *Musici* o nel già citato *Suonatore di liuto* (fig. 14), o sono impregnati di *topoi* letterario-poetici, come nel *Mondafrutto*, nel *Ragazzo con vaso di rose* (due dipinti di cui, a mio parere, conosciamo solo delle copie) o nel sopra ricordato *Ragazzo morso da un ramarro* (fig. 15)⁶⁸. Per concludere, si può fare un esempio significativo dei rimandi colti utilizzati dal Merisi. Il suo *Ragazzo con cesto di frutta*, detto anche *Fruttaiolo* (fig. 17), non può essere infatti considerato un semplice garzone portafrutta, perché la figura del giovane, impreziosito da una veste all'antica, rimanda chiaramente alla colta tipologia di origine classica della figura di *Vertunno*, il dio del mutamento delle stagioni e quindi dei

frutti. Si tratta di un'interpretazione che può, tra l'altro, essere fortemente avvalorata anche da una scultura che raffigura proprio *Vertunno con cesto di frutta* eseguita successivamente, nel 1684-1689, dal francese Etienne Le Hongre (su modello di Charles Le Brun) per la reggia di Versailles (fig. 18), una statua che mostra appunto notevoli ed evidenti analogie iconografiche, di derivazione letteraria, con il dipinto caravaggesco⁶⁹.

Esula da questo lavoro l'individuazione e l'analisi approfondita delle diverse componenti mitologico-poetiche degli *juvenilia* caravaggeschi. Tante mostre, probabilmente anche troppe, sono state dedicate in questi ultimi decenni all'opera del Caravaggio: alcune fondamentali, ma altre prive di particolare valore. Forse meriterebbe che venisse organizzata anche una specifica esposizione che mostrasse nel loro insieme solo i vari dipinti giovanili e ne analizzasse a fondo i temi comuni e i complessi riferimenti mitologico-letterario-musicali, soprattutto in connessione con la cultura figurativo-letteraria lombarda e veneta che influenzò in modo decisivo la sua formazione giovanile.

¹⁾ Per non appesantire eccessivamente le note e limitare la bibliografia allo stretto indispensabile, rimando (se non altrimenti indicato), per le notizie o i documenti qui citati, a G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005; e a S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1575. II edizione*, Roma (2003) 2010 (entrambi con indice dei nomi). Inoltre, in diversi casi, per lo stesso motivo, cito in nota, in riferimento a specifici argomenti, solo i testi più rappresentativi o più recenti, rinviando ad essi per ulteriori indicazioni bibliografiche.

²⁾ In C.C. Malvasia, *Felsina pittrice...*, Bologna 1678, II, pp. 245, 258.

³⁾ B. Taegio, *La villa. Dialogo*, Milano 1559, p. 162. In un documento del 1573 il nonno di Michelangelo viene anche definito come "Ms. Jacomo di Aratori ingegniero che sta in Caravaggio": cfr. C. Gioia - E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori 'gente di rispetto' del contado lombardo. Famiglie, intrecci matrimoniali e fedeltà nel borgo di Caravaggio*, Caravaggio 2009, p. 28.

⁴⁾ Cfr. M. Marubbi, *Le tavolette da soffitto di Casa Aratori*, in *Gli eroi antichi di casa Aratori. Tavolette da soffitto del Quattrocento a Caravaggio*, a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo 2010, pp. 25-39; pp. 31-32.

⁵⁾ Cfr., rispettivamente, A. Colantuono, *Caravaggio's Literary Culture, in Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, a cura di G. Warwick, Newark (N.J.) 2006, pp. 57-68; p. 67, nota 35; e M. Marini, *Caravaggio e l'ellenismo tra i "greci" di Roma*, in *Caravaggio e il Seicento*, catalogo della mostra (Atene, Museo d'Arte Cicladica 27 aprile-30 giugno 2006), Milano 2006, pp. 19-28; p. 21.

⁶⁾ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura...*, Milano 1584, p. 16.

⁷⁾ Malvasia, *Felsina*, cit., I, p. 427. Si vedano anche C. Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, in "The Art Bulletin", LXII, 4, 1980, pp. 552-569; e *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, a cura di H. Damm, M. Thimann e C. Zittel, Leiden-Boston 2013.

⁸⁾ G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, p. 209. Si vedano anche altre fonti simili in J. Bialostocki, *The doctus artifex and the Library of the Artist in the XVIth and XVIIth Centuries*,

(1984) in *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Wien 1988, pp. 150-165, 267-270.

⁹⁾ Sul contratto tra il Peterzano e il Merisi, si veda Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia*, cit., pp. 198-232 e pp. 396-397, doc. n. 269. Cfr. anche, da ultimi, M.C. Terzaghi, *Caravaggio 1584-1588: la bottega di Simone Peterzano*; e S. Monferrini, *Qualche nota sulla famiglia e la bottega di Peterzano a Milano*, in *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti et al. (Bergamo, Accademia Carrara 6 febbraio-17 maggio 2020), Milano 2020, rispettivamente: pp. 53-65 e pp. 315-319. Una traduzione italiana del contratto, steso in latino, si può ora leggere in G. Petró, in *Peterzano*, cit., pp. 246-249, cat. VI.1.

¹⁰⁾ Per i nuovi documenti sul Peterzano, cfr. G. Petró, *I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano. Documenti bergamaschi*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, lettere ed arti di Bergamo", LXXI-LXXII, 2014, pp. 31-80; e G. Petró, *Regesto*, in *Peterzano*, cit., pp. 321-344. Stranamente, questo studioso non cita i due atti archivistici più importanti (dopo ovviamente il contratto di apprendistato del 1584), datati 18 febbraio 1585 e 19 marzo 1585, nei quali compaiono i nomi sia del Peterzano sia del giovane Caravaggio. Si tratta di due documenti che testimoniano come Lucia Aratori, la madre di Michelangelo, sia stata costretta a vendere un appezzamento di terreno (di proprietà dei suoi figli) per poter pagare la costosa retta richiesta dal Peterzano - che già stava insegnando a Michelangelo i primi elementi della pittura - in modo che i soldi spesi e i primi mesi trascorsi in bottega dal primogenito, che aveva scelto esplicitamente tale arte pittorica ("*Michael Angelus disceret artem pingendi*"), non venissero inutilmente dissipati ("*in vanum dissipatae sint*"). Cfr. G. Berra, *Il giovane Michelangelo Merisi da Caravaggio: la sua famiglia e la scelta dell'ars pingendi*, in "Paragone" (*Simone Peterzano e Caravaggio*), 41-42, 2002, pp. 40-128; pp. 94-96; e Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia*, cit., pp. 187-197 e pp. 399-400, docc. 280, 282. In questi miei due lavori non compare l'indicazione del giorno e del mese della data "*xviii Februarij M.D.lxxxv*" riferita al primo documento perché allora tale scritta non era visibile in quanto il foglio non era stato ancora restaurato. Segnalo inoltre che in tale lettera patente del 18 febbraio 1585 (quindi fatta circa un mese prima dell'atto di vendita) sono ora leggibili anche altre poche parole, le quali, però non aggiungono nulla di sostanziale al senso del documento (al contrario, nell'atto notarile del 19 marzo 1585 alcune parole non si intravedono più dopo il restauro).

¹¹⁾ Cfr. S. Albonico, *Profilo delle Accademie letterarie milanesi nel Cinquecento*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi e F. Porzio (Lugano, Museo Cantonale d'Arte 28 marzo-21 giugno 1998), Milano 1998, pp. 101-110; pp. 102-104.

¹²⁾ Per questa Accademia (anche per le notizie che seguiranno) si vedano i diversi testi (soprattutto quelli di D. Isella e di F. Porzio) presenti in *Rabisch. Il grottesco nell'arte*, cit. Si vedano inoltre B. Tramelli, *Artists and Knowledge in Sixteenth Century Milan: the Case of Lomazzo's Accademia de la Val di Blenio*, in *Art and Knowledge in Rome and the Early Modern Republic of Letters, 1500-1750*, a cura di T. Weststeijn, Turnhout 2014, pp. 121-138; F. Porzio, *Lo "stile senz'arte" dei Rabisch e l'Accademia della Val di Blenio, in Lombardia manierista. Arti e architettura 1535-1600*, a cura di M.T. Fiorio e V. Terraroli, Milano 2009, pp. 195-209; M. Becker, *Grottesco & suavitas. Zur Kopplung von ästhetischem Programm und institutioneller Form in zwei Mailänder Kunstakademien der Frühen Neuzeit*, in *Wissen in Bewegung. Institution - Iteration - Transfer*, a cura di E. Cancik-Kirshbaum e A. Traninger, Wiesbaden 2015, pp. 415-440.

¹³⁾ G.P. Lomazzo et al., *Rabisch...*, Milano 1589 (per l'ed. critica con commento a cura di D. Isella, cfr. *Rabisch*, Torino 1993). Sulle novità metriche introdotte dal Lomazzo e dai poeti bleniesi, cfr. S. Barelli, *Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli "Accademici della valle di Blenio"*, in "Italianistica", XXIV, 1, 1995, pp. 101-117.

¹⁴⁾ Cfr. Albonico, *Profilo delle Accademie*, cit., pp. 106-107.

¹⁵⁾ G.P. Lomazzo, *Gli sogni e ragionamenti...* (1563 circa) in *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973, I, p. 3. Cfr. E. Tamburini, *I comici Gelosi e l'Accademia della Val di Blenio*, in "Biblioteca teatrale" (*Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti - III. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco. La Commedia dell'Arte*, a cura di V. Valentini et al.), 97-98, 2011, pp. 175-195; p. 194; ed E.

Tamburini, *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia 2016, p. 144.

¹⁶⁾ Cfr. A. Cesarini, *I documenti*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi (Roma, Archivio di Stato 11 febbraio-15 maggio 2011), Roma 2011, pp. 233-275; p. 238, n. 5*.

¹⁷⁾ Cfr. J.B. Lynch, *Giovanni Paolo Lomazzo's Self-Portrait in the Brera*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXIV, 1964, pp. 189-197; G. Rabitti, *Un arabesco per nome: l'ecfrasi nei Rabisch di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, a cura di A. Galli, C. Piccinini e M. Rossi (Atti del Convegno, Firenze 7-8 novembre 2002), Firenze 2007, pp. 433-476; pp. 447-449; J. Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014; trad. it. *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014, pp. 123-125; Ph. Morel, *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris 2014, pp. 327-334; F. Porzio, *Caravaggio e il comico. Alle origini del naturalismo*, Milano 2017, pp. 64-65; e G. Paiva De Toledo, *The Academy of the Blenio Valley Self-Fashioning Identity in the Milanese Cinquecento*, in "Studies on the Classical Tradition", VI, 1, 2018, pp. 195-209; pp. 197-199.

¹⁸⁾ Cfr. anche D. Robin, *L'inspiration de Bacchus et Silène dans les académies italiennes du seizième siècle, entre tradition néoplatonicienne et contre-culture burlesque*, in "Food & History", IX, 1, 2011, pp. 11-23.

¹⁹⁾ Cfr., in particolare, Ph. Morel, in *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra, a cura di F. Cappelletti e A. Lemoine (Roma, Villa Medici 7 ottobre-18 gennaio 2015), Milano 2015, pp. 128-13, cat. 1; e Porzio, *Caravaggio e il comico*, cit., pp. 66-68. Sul *Bacchino*, si vedano, da ultimi, L. Teza, *Considerazioni sul Mondafrotto, sul Bacchino malato e su "un ritratto di un villano"*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, a cura di A. Zuccari (Atti della Giornata di Studi, Roma 1° marzo 2017), Roma 2018, pp. 56-63; e M.C. Terzaghi, in *Peterzano* cit., pp. 252-255, cat. VI.3.

²⁰⁾ Cfr. A. Zuccari, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi (Milano, Museo Diocesano 11 marzo-3 luglio 2011), Cinisello Balsamo 2011, pp. 160-161, cat. 5.11; E.M. Dal Pozzolo, *Il primo Peterzano*, in "Venezia Cinquecento", XXII, 43, 2012, pp. 121-123; S. Rossi, *Caravaggio "allo specchio" tra perdono e dannazione, in Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di C. Strinati, Roma 2017, pp. 49-67; p. 51; e S. Facchinetti, in *Peterzano*, cit., pp. 250-251, cat. VI.2.

²¹⁾ Lomazzo et al., *Rabisch*, cit., pp. 49-51 (si veda anche l'ed. a cura di Isella, *Rabisch*, cit., per l'identificazione dei vari membri). Per alcuni soci dell'Accademia e le loro caricature (forse tutti gli accademici erano stati ritratti con una caricatura), si veda L. Tantardini, *On the Grotesque: Aurelio Luini and Leonardo*, in *Il Rinascimento a Milano e in Lombardia I. Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia. Metodologia - Critica - Casi di studio*, a cura di A. Jori, C. Zaira Laskaris e A. Spiriti (Atti I Convegno Internazionale, Milano 9-10 giugno 2015), Roma 2016, pp. 215-224.

²²⁾ G.P. Lomazzo, *Rime...*, Milano 1587, p. 107; e Lomazzo et al., *Rabisch*, cit., p. 75. Cfr. Dal Pozzolo, *Il primo Peterzano*, cit., p. 129 e p. 132, ill. 9, e *passim*. Su questo dipinto, commissionato dal collezionista milanese Gerolamo Legnani, si veda la recente scheda di P. Plebani, in *Peterzano*, cit., pp. 152-155, cat. III.2. In particolare S. Monferrini, *I Legnani, collezionisti nella Milano della seconda metà del Cinquecento*, in *Peterzano*, cit., pp. 303-313; p. 307, ha evidenziato come il Legnani possedesse, tra i suoi molti libri, anche due testi del Lomazzo e uno di Bernardino Baldini, e che quindi potrebbe aver conosciuto anche l'ambiente dell'Accademia della Val di Blenio.

²³⁾ Lomazzo, *Trattato*, cit.

²⁴⁾ Trad. it. in ed. a cura di Isella, *Rabisch*, cit., p. 11, I, 4.

²⁵⁾ B. Campi, *Parer sopra la pittura*, in A. Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura...*, Cremona 1584.

²⁶⁾ Lomazzo, *Rime*, cit.; Lomazzo et al., *Rabisch*, cit.

²⁷⁾ G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura...*, Milano 1590; G.P. Lomazzo, *Della forma delle Muse...*, Milano 1591 (si veda anche A. Ruffino, *Le Muse di Lomazzo: avviamento all'iconosofia*, in G.P. Lomazzo, *Della forma delle Muse*, 1591, a cura di A. Ruffino, Trento 2002, pp. III-XL).

²⁸⁾ *All'Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti à Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo. Milanese*, a cura di G.F. Gherardini, Milano 1591.

²⁹⁾ G. Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura...*, Mantova 1591.

Su questo trattato, cfr., da ultimo, V. Caputo, *La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini*, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di L. Battistini et al. (Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli 7-10 settembre 2016), Roma 2018, in www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039, pp. 1-13. Sul Comanini, invece, cfr. G. Nigrelli, *Al "servizio di Dio et con sodisfattione di cotesta religione". Nuovi documenti ed altri poco noti per la biografia di Gregorio Comanini, canonico regolare lateranense*, in "Medioevo e Rinascimento", XXIV, 2013, pp. 117-136; e G. Nigrelli, *Un canonico regolare lateranense nella Milano della Controriforma: Gregorio Comanini tra Giovanni Ambrogio Figino e Giuseppe Arcimboldo*, in *Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013*, a cura di M. Pigozzi (Atti del Convegno, Bologna, 10 dicembre 2013), Bologna 2015, pp. 89-99.

³⁰⁾ Cfr., anche per le notizie che seguono, G. Berra, *I pionieri lombardi della natura morta italiana*, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva e D. Dotti (Roma, Galleria Borghese 16 novembre 2016-19 febbraio 2017), Milano 2016, pp. 47-87.

³¹⁾ *All'Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo*, cit. Cfr. G. Berra, *L'Arcimboldo "c'huom forma d'ogni cosa": capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine Cinquecento*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio-22 maggio 2011), Milano 2011, pp. 283-313. Tali testi sono stati riproposti anche da O. Chiquet, "Il brutto ond'io son bello": *la voix poétique de deux "caprices" d'Arcimboldo*, in "Italiq", XXII, 2019, pp. 131-158.

³²⁾ Cfr. G. Berra, *Le teste 'composte' e 'reversibili' dell'Arcimboldo e la nascita della natura morta*, in *Arcimboldo*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 20 ottobre 2017-11 febbraio 2018), Milano 2017, pp. 120-127.

³³⁾ Per la bibliografia di questo dipinto rimando a G. Berra, *Uno sguardo sul collezionismo milanese tra Sei e Settecento: le quadriere di Giulio Bonacina, Margherita del Pozzo Bonacina e Gerolamo Bertachino*, in www.aboutartonline.com, (2006) versione aggiornata febbraio 2019, pp. 1-53: p. 33, nota 65.

³⁴⁾ Cfr. P. Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milano 1595, pp. 181-182.

³⁵⁾ G. Berra, *Il Caravaggio da Milano a Roma: problemi e ipotesi*, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, cit., pp. 30-45. La tesi dell'arrivo del Merisi a Roma in anni più tardi è stata riproposta, ancora però senza prove o indizi più sicuri, da F. Curti, "Lavorando con Tarquinio et a la sera nelle botteghe". *Caravaggio da Ligustri alla casa di Pandolfo Pucci: nuove proposte per i primi tempi romani*, in *La luce e i silenzi. Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari e A. Delpriori (Fabriano, Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli" 2 agosto-8 dicembre 2019), Ancona 2019, pp. 138-145.

³⁶⁾ Morigia, *La nobiltà di Milano*, cit., p. 181-182.

³⁷⁾ Cfr. Albonico, *Profilo delle Accademie*, cit., p. 109; B. Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat et al., Firenze 1997, pp. 325-330: p. 325; e B. Tramelli, *Giovan Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*, Leiden-Boston 2017, p. 62.

³⁸⁾ Cfr. E. Rampi, *Artisti e letterati nella Lombardia spagnola*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo della mostra, a cura del Comune di Pavia (Pavia, Castello Visconteo 19 aprile-2 giugno 2002), Pavia 2002, pp. 489-509; e Berra, *L'Arcimboldo "c'huom forma d'ogni cosa"*, cit., pp. 283-313.

³⁹⁾ Cfr. M. Marini - S. Corradini, *Inventarium omnium et singulorum bonorum mobilium di Michelangelo da Caravaggio "pittore"*, in "Artibus et Historiae", XIV, 28, 1993, pp. 161-176: p. 162.

⁴⁰⁾ G. Vasari, *Le vite de' piv eccellenti Pittori, Scoltori, e Architettori*, Firenze (1550) 1568, 3 voll. (cfr. S. Gregory, *Caravaggio and Vasari's Lives*, in "Artibus et Historiae", 64, XXXII, 2011, pp. 167-191, la quale ha proposto di considerare proprio le *Vite* del Vasari come fonte di ispirazione di alcuni dipinti giovanili del Merisi); V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi...*, Venezia 1571; C. Ripa, *Iconologia...* Roma 1593; A. Vesalio, *De Humani corporis fabrica*, Basilea 1543. Alcune altre ipotesi sono state fatte anche da Marini-Corradini, *Inventarium*, cit., p. 163; e da R. Bassani - F. Bellini, *Caravaggio*

assassino. La carriera di un "valenthuomo" fazioso nella Roma della Controriforma, Roma 1994, pp. 203-204.

⁴¹⁾ Cfr. Bialostocki, *The doctus artifex*, cit.; e H. Damm - M. Thimann - C. Zittel, *Close and Extensive Reading Among Artists in the Early Modern Period*, in *The Artist as Reader*, cit., pp. 1-68.

⁴²⁾ Cfr. M. Giuliani, *La biblioteca di casa Pellegrini*, in "Studia Borromaica", 12, 1998, pp. 39-100 (la biblioteca comprendeva anche i libri del figlio).

⁴³⁾ Cfr. F. Curti, *I Documenti. Lorenzo Carli e Faustina Juvarra*, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 74-75.

⁴⁴⁾ Cfr. D. Carl, *Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 31, 2/3, 1987, pp. 388-389.

⁴⁵⁾ Cfr. Marini-Corradini, *Inventarium*, cit., p. 162 (ho però leggermente modificato questa trascrizione).

⁴⁶⁾ Cfr. R. Meucci, *Da 'chitarra italiana' a 'chitarrone': una nuova interpretazione*, in *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo*, a cura di F. Seller (Atti del Convegno di studi, Foggia 7-8 Aprile 2000), Lucca 2001, pp. 37-57; D. Fabris, *Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento*, in D. Fabris et al., *Rime e suoni alla spagnola*, a cura di G. Veneziano (Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca, Firenze, Biblioteca Riccardiana 7 febbraio 2002), Firenze 2003, pp. 15-33: p. 24; e S. Ebert-Schifferer, *Caravaggio dilettante di musica?*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, a cura di S. Macioce ed E. De Pascale (Convegno internazionale di studi, Milano 29 settembre 2010), Roma 2012, pp. 29-39: pp. 29-30, la quale (p. 38, nota 3) riporta il parere orale di Dinko Fabris secondo cui tale strumento era "un piccolo liuto a cinque corde doppie". In altri studi come, ad esempio, in A. Ziane, "Affetti amorosi spirituali": *Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo*, in *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert-Schifferer et al., Cinisello Balsamo 2007, pp. 161-179: p. 170, nota 45; e in B. Granata - G. Leone, in *Caravaggio. La bottega del genio*, catalogo della mostra, a cura di C. Falcucci (Roma, Palazzo Venezia 22 dicembre 2010-29 maggio 2011), Roma 2010, p. 61, si riporta il termine "chitarra" senza ulteriori approfondimenti.

⁴⁷⁾ Cfr. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., p. 192, DOC 656* (ho però leggermente modificato questa trascrizione).

⁴⁸⁾ Cfr. Lomazzo, *Idea*, cit., p. 42; e Lomazzo, *Rime*, cit., p. 402.

⁴⁹⁾ Cfr. E.M. Dal Pozzolo, *L'Allegoria della Musica di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio*, Firenze 2012, pp. 29, 50-51 e p. 31, ill. 25; e P. Plebani, in *Peterzano*, cit., pp. 118-121, cat. II.2 (e anche pp. 122-123, cat. II. 3).

⁵⁰⁾ Cfr., sulla questione del soggiorno veneto, Berra, *Il Caravaggio da Milano a Roma*, cit., pp. 39-41.

⁵¹⁾ Cfr. Dal Pozzolo, *L'Allegoria della Musica*, cit., p. 34; e E.M. Dal Pozzolo, *I Due amici di Giorgione*, in *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo 24 giugno-17 settembre 2017), Napoli 2017, pp. 32-57. Si veda anche P. Plebani, *Peterzano profano*, in *Peterzano*, cit., pp. 35-41.

⁵²⁾ Cfr. D.A. D'Alessandro, *Un madrigale napoletano per Caravaggio. Novità sui Musici Del Monte*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli 2018, pp. 50-85.

⁵³⁾ Cfr. *La musica al tempo di Caravaggio*, cit. Si veda anche E. Negro, *Caravaggio e il giovane*, che suonava il *Lauto Wildenstein: un rivoluzionario "manifesto" pittorico per il partito musicale petrarchesco?*, in *Scritti in onore di Claudio Strinati. L'Arte di vivere l'Arte*, a cura di P. di Loreto, Foligno 2018, pp. 317-326.

⁵⁴⁾ Cfr. Dal Pozzolo, *I Due amici di Giorgione*, cit., p. 42.

⁵⁵⁾ Milano, Archivio Storico di San Barnaba, *Lettere di Preposto Generale 1586-1587*, I, lettera scritta a Milano (S. Barnaba) da Carlo Bascapè "Ad una figliola spirituale", 1587, ff. 490-509: f. 507. Questa lettera è stata pubblicata, in maniera leggermente diversa, in C.M. Barzaghi, *La corrispondenza del Ven. Carlo Bascapè B.ta con la Marchesa Costanza Colonna Sforza*, in "Eco dei Barnabiti. Studi", IV, 1, 1938, pp. 20-27: p. 27; e in P.R. Baernstein, "In My Own Hand": *Costanza Colonna and the Art of the Letter in Sixteenth-Century Italy*, in "Renaissance Quarterly", LXVI, 1, 2013, pp. 130-168; p. 131, nota 1.

⁵⁶⁾ Cfr. G. Berra, *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio. L'enigma di un morso improvviso*, San Casciano in Val di Pesa 2016. Si veda anche A. Zuccari, *Le due versioni del Ragazzo morso da un*

ramarro attribuite a Caravaggio, in *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, cit., pp. 64-73.

⁵⁷⁾ E. Cropper, *Caravaggio e la questione della lirica*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, a cura di C. Volpi (Atti del Convegno Internazionale, Roma 24-25 maggio 2001), Roma 2002, pp. 171-184: p. 174.

⁵⁸⁾ Colantuono, *Caravaggio's Literary Culture*, cit., pp. 57, 63.

⁵⁹⁾ L. Spezzaferro, *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in "Storia dell'Arte", 9-10, 1971, pp. 57-92: p. 87.

⁶⁰⁾ Cfr. M. Di Sivo, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 90-96.

⁶¹⁾ Cfr. M. Di Sivo, *I documenti. Il processo. La trascrizione integrale*, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 97-97 (per la trascrizione delle due rime); e pp. 98 e 104 (per le altre citazioni); ma, in alcuni casi, utilizzerò una mia trascrizione. Si vedano anche Bassani-Bellini, *Caravaggio assassino*, cit., pp. 159-163; Colantuono, *Caravaggio's Literary Culture*, cit., pp. 57-68; Berra, *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio*, cit., pp. 95-102; e J. Müller, "Cazzon da mulo" - *Sprach- und Bildwitz in Caravaggios Junge von einer Eidechse gebissen*, in *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, a cura di J. Robert, Berlin-Boston 2017, pp. 180-214: pp. 180-187. Per un ipotetico 'moderno' processo, con accusa e difesa, nei confronti del Caravaggio, si veda *400 anni dopo. Processo a Caravaggio*, a cura di A. Manzitti, Genova 2011, pp. 30-31, 37-39, 43-45 (per il riferimento ai versi diffamatori). Una sintesi del processo si trova anche in A. Dusio, *Caravaggio. Rivalità artistiche e diffamazione*, Milano 2019, pp. 89-131.

⁶²⁾ O. Longhi, *Canzone Nelle Nozze del Serenissimo Ranuccio Farnese Duca di Parma, e Piacenza*, Roma 1600, p. A2r. Stranamente A. Antinori, *Caravaggio nel conflitto tra Onorio Longhi e Stefano Longhi*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, cit., p. 102, nota 13, ritiene che le rime contro il Baglione siano state "verosimilmente" composte dal Longhi.

⁶³⁾ Cfr. A. Berti, *Artisti-Poeti Italiani dei secoli XV e XVI*, Firenze 1907.

⁶⁴⁾ Cfr. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., p. 164, DOC 584*; p. 175, DOC 601* (ho però qui leggermente modificato la trascrizione); e p. 175, DOC 604*. Si veda anche A. Spadaro, *Le parole di Caravaggio*, Acireale 2012, pp. 39-41, 45, 47-48.

⁶⁵⁾ G. Baglione, *Le vite de' pittori scoltori et architetti...*, Roma 1642, p. 138.

⁶⁶⁾ Porzio, *Caravaggio e il comico*, cit. Si veda anche il saggio del medesimo studioso in questo stesso volume.

⁶⁷⁾ Cfr. G. Berra, *Il Bacco degli Uffizi del Caravaggio e il riferimento al modello antico dell'Antinoo*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2015, pp. 57-82 (p. 57, nota 2, per la bibliografia riguardante i riferimenti antichi nelle opere del Merisi); e G. Berra, *La "Medusa tutta serpeggiata" del Caravaggio: fonti mitologico-letterarie e figurative*, in *Caravaggio: la Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 26 marzo-23 maggio 2004), Milano 2004, pp. 55-83. Per la *Fenice*, si veda invece A. Bruni, *Le Tre Grazie del Broni*, Roma 1630, p. 294 (cfr. Berra, *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio*, cit., p. 155, nota 362).

⁶⁸⁾ Sui *Musici*, si veda D'Alessandro, *Un madrigale napoletano per Caravaggio. Novità sui Musici Del Monte*, cit., pp. 50-85. Sui rimandi letterali del *Suonatore di liuto*, nella versione (attribuita al Merisi) che presenta un uccellino in gabbia, si veda G. Berra, *Il "musicista Augellin" rinchiuso in gabbia nel Suonatore di liuto del Caravaggio*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, cit., pp. 41-71. Segnalo inoltre che in alcuni documenti (del 1633 e del 1663) relativi all'eredità di Ercole Bianchi (nipote del Figino) compare anche "un quadro con quattro figure che cantano la musica" del Figino, un dipinto che il Merisi potrebbe aver visto nei suoi anni di formazione: cfr. M. Pavesi, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano 2017, pp. 568-569, n. "SZ20. La 'Musica'" (con bibliografia precedente). Sul *Suonatore di liuto* (anche per altre versioni o copie), si veda *Monteverdi e Caravaggio. Sonar stromenti e figurar la musica*, catalogo della mostra (Cremona, Museo del Violino, 8 aprile-23 luglio 2017), Cremona 2017. Per il *Mondafrutto*, si veda in particolare L. Teza, *Caravaggio e il frutto di virtù. Il Mondafrutto e l'Accademia degli Insensati*, Milano 2013; mentre per il *Ragazzo con vaso di rose*, rimando ad A. Ruffino, *Vanitas vs Veritas. Caravaggio, il liuto, la caraffa e altri disincanti*, Torino-Londra-Venezia-New York 2013, pp. 17-26.

⁶⁹⁾ Cfr. G. Berra, *Il 'Fruttaiolo' del Caravaggio, ovvero il giovane dio Vertunno con cesto di frutta*, in "Paragone", LVIII, 687, 73, 2007, pp. 3-54; e, per il riferimento alla statua, G. Berra, *Il cesto ricolmo di frutta del Vertunno (noto come il Fruttaiolo) del Caravaggio*, in *Atti della Giornata di Studi Questioni caravaggesche*, a cura di P. Carofano (Giornata di studi, Monte Santa Maria Tiberina, 17 settembre 2011), Pontedera 2012, pp. 11-60: p. 31, ill. 30; e <http://collections.chateauversailles.fr/#dc05860a-537f-4777-9e40-e451f81edceb>.

giacomoberra@libero.it - www.giacomoberra.it