



Caravaggio dilettante di musica?

Sybille Ebert-Schifferer

Nell'inventario delle cose presenti nella casa di Caravaggio redatto il 26 agosto 1605 si trovano anche «una chitarra, una violina». Chi nel 1993 pubblicava il documento riteneva per certo che il Merisi suonasse la chitarra e per probabile che suonasse anche il violino. Anche Maurizio Marini, che nello stesso anno assieme a Sandro Corradini rendeva noto tale documento, pensava che tali strumenti non fossero serviti esclusivamente come modelli di natura morta, visti gli interessi musicali del pittore.¹ Comunque, l'eventuale pratica musicale di Caravaggio non ha particolarmente interessato gli studiosi e molti autori ritengono che quegli strumenti in casa sua fossero modelli di studio.

Infatti, è già stato giustamente notato come in nessuno dei suoi quadri compaia una chitarra.² Va però detto che quella presente nella casa del Merisi non era una chitarra: infatti, quando non viene specificato «alla spagnuola», la parola chitarra nelle fonti dell'epoca designa un piccolo liuto a cinque corde doppie.³ Inoltre sappiamo anche come gli strumenti musicali dipinti dal Merisi corrispondessero spesso a precisi esemplari di proprietà dei suoi committenti, collezionisti di musica come il cardinal Del Monte e Vincenzo Giustiniani. È quindi probabile che nelle sue opere non vi compaiano quelli – eventuali – personali. L'unico quadro che contiene uno strumento musicale (un violino), non destinato a questi due importanti personaggi, è il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Tav. 4), eseguito nel 1594 per Gerolamo Vittrice, cognato di Prospero Orsi.⁴ Anche in casa Vittrice si faceva musica (e quindi vi dovevano essere anche degli spartiti), come sappiamo dall'inventario del 1612, nel quale si elenca un «clavicembalo longo dipinto usato».⁵ Anche Prospero Orsi, alla sua morte nel 1630, ne lasciava uno.⁶ Il pur non ricchissimo Lorenzo Carli, presso il quale il Merisi ebbe una delle sue prime esperienze professionali a Roma, lasciò una «chitarra alla spagnola» (dunque, una chitarra),⁷ mentre Paul Bril suonava il liuto (Fig. 1).⁸ Nel 1529, in casa dello zio di Gerolamo Vittrice, Pietro, fu rappresentato il dramma *Tobia* in presenza dei cardinali Medici, Borromeo, Salviati e Aldobrandini, i cui attori furono giovani oratoriani.⁹ E nel carnevale del 1608, i Vittrice recitarono in una commedia nel palazzo di Giuseppe Cesari.¹⁰ Già prima di andare ad abitare con il Del Monte, quindi, il Merisi fu a stretto contatto con la pratica musicale e teatrale, a meno di non voler considerare che lo fosse già durante la sua educazione giovanile a Milano e a Caravaggio. C'è un evento, in particolare, che ha spinto a credere che Caravaggio suonasse sicuramente la «chitarra» (e cioè il liuto): è la serenata diffamante cantata nella notte del 30 agosto 1605 quando, dopo aver distrutto le gelo-

Nella pagina precedente

Fig. 1, Paul Bril, *Autoritratto con liuto*, 1595-1600, olio su tela, 71 x 78 cm, Providence (RI), School of Art and Design Museum.

sie della finestra della sua ex-affittuaria, «è repassato assieme con certi altri sonondo una chitarra». ¹¹ A ben considerare, però, questa affermazione non garantisce che fosse effettivamente il Merisi, tra i «certi altri» presenti, a suonarla. A Roma, il far baie, specie ingiuriose, era un rituale ben preciso, consistente generalmente nel tirare sassi contro le aperture di una casa, nel cantare versi insultanti accompagnati da musica strumentale, quasi sempre per vendicarsi di una offesa o di una perdita economica. ¹² Alla luce di quanto già detto e tenendo conto della vasta cultura musicale dell'epoca, di cui tratterò più avanti, possiamo comunque quasi certamente ritenere che sia stato il Merisi a suonare il liuto. Solo che, in tal caso dovremmo chiederci quale liuto, essendo il suo, all'accadere di quei fatti, sotto sequestro insieme agli altri suoi beni di vicolo San Biagio.

Occorre tenere presente come suonare uno strumento (come tra l'altro il poetare) fosse una pratica diffusa anche nei ceti medi. Quanto fosse comune lo dimostra il fatto che pure l'avversario del Merisi, Ranuccio Tomassoni, certo non noto per la sua cultura, suonasse il liuto: «stavo alla fenestra di casa mia sonando il liuto». ¹³ Tenendo presente quanto fosse usuale che i pittori si scambiassero e prestassero reciprocamente oggetti varii da utilizzare per modello, sembrerebbe strano che Caravaggio abbia sostenuto una spesa non indifferente per acquistare due strumenti solo a tale scopo, non avendoli poi, peraltro, mai dipinti. Dobbiamo perciò domandarci quale poteva essere il repertorio accessibile a musicisti dilettanti come Carli, Bril, Tomassoni o Caravaggio.

Per rispondere a questa domanda è utilissimo Vincenzo Giustiniani, autore di un breve *Discorso sopra la Musica* (1628 ca.) che ci dà indicazioni preziose sulla vita musicale a Roma alla fine del Cinquecento. Egli ripercorre con precisione i momenti salienti dell'emergere di nuovi stili, ricordando per ciascuno il nome dei massimi esponenti come anche le loro specialità, con una competenza tale da reggere il confronto con quanto sa la moderna musicologia. Gli studi hanno già parzialmente indagato il *Discorso*: nel 1989 Franca Trinchieri Camiz lo ha utilizzato per una lettura di taglio iconografico, mentre Irene Baldriga lo ha messo in relazione all'*Amor vincitore* (Tav. 5). Vale comunque la pena di riconsiderarlo alla luce delle riflessioni dei musicologi che occorre mettere in relazione con la rete sociale di Caravaggio. ¹⁴ Giustiniani ricorda numerose serate musicali trascorse alla presenza dei cardinali Del Monte, di Pietro Aldobrandini e del Montalto, sottolineando come quest'ultimo cantasse accompagnandosi col clavicembalo e come tenesse eccellenti musicisti nel suo palazzo. ¹⁵ Di quei momenti rimpiange l'arte del liuto che, quando scrive, aveva ceduto il passo alla tiorba, più facile da suonare ¹⁶ e si rammarica della scomparsa della pratica amatoriale. Infatti, «Nel presente corso dell'età nostra, la musica non è molto in uso, a Roma, non essendo esercitata da gentil uomini, né si suole cantare a più voci al libro, come per gl'anni a dietro», essendo oramai eseguita da professionisti. ¹⁷ Giustiniani prosegue inoltre osservando, cosa interessante, che lo stile recitativo oramai prevalente – siamo nel 1628 – «già era solito nelle rappresentazioni cantate dalle donne di Roma», passo che comprova, tra l'altro, come nella Roma di fine Cinquecento non fosse affatto vietato alle donne di prodursi in rappresentazioni musicali (altro che su scene teatrali). ¹⁸ L'«Ippolita napoletana» che egli loda è Ippolita Recupito, una delle quattro più celebri cantatrici dell'epoca. ¹⁹ Nel 1604 la can-

tante entrò a far parte della famiglia del cardinale Montalto insieme al marito, il compositore Cesare Marotta, e fu grazie al suo talento se i due furono i musici meglio pagati del cardinale.²⁰ Qualche anno prima, nel 1601-1602, si era esibita per il cardinale Montalto anche un'altra famosa soprano e liutista menzionata da Giustiniani, Vittoria Archilei, che a Roma aveva già cantato per Filippo Neri nell'inverno del 1593-1594, interrompendo così la sua carriera fiorentina avviata grazie a Emilio de' Cavalieri. Viceversa nel 1608, per il matrimonio di Cosimo II de' Medici a Firenze, fu il cardinale Montalto a offrire la sua Ippolita al suo protettore mediceo, consentendo così che le due prime-donne si esibissero insieme. Secondo il giudizio di Michelangelo Buonarroti il Giovane, come di altri, Ippolita prevalse per le sue qualità vocali, mentre l'Archilei eccelse in espressione – una difficile scelta tra una Tebaldi e una Callas.²¹ Giustiniani attribuisce a donne come Ippolita un repertorio monodico già in uso prima della famosa monodia fiorentina e riassume brevemente lo sviluppo della storia musicale del suo tempo. Scrive che nella sua fanciullezza, quando suo padre lo aveva mandato alla scuola di musica

per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento prevalessse il gusto delle Villanelle Napoletane, ad imitazione delle quali si componevano anche in Roma [...] In poco progresso di tempo s'alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto;²²

poi cita nuove musiche per una voce sola, tra l'altro di Giulio Cesare Braccacci e Alessandro Merlo «che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci».²³ E naturalmente non manca di ricordare le nuove musiche fiorentine. È fondamentale il fatto che registri una tendenza verso la monodia a Roma già prima degli eventi fiorentini – cita infatti l'aria Romanesca come «singolare e riputata bellissima»²⁴ – e che descriva la convivenza, intorno al 1600, di monodia e polifonia come pratica di esecuzione anche per brani più antichi. Effettivamente, Giulio Caccini, con le sue *Nuove musiche* del 1602, non faceva altro che riassumere e sanzionare pratiche monodiche già in uso, mentre a Roma fioriva, alla fine del Cinquecento, una prassi monodica fortemente basata, come giustamente ricordato da Giustiniani, sulla villanella napoletana, strettamente legata alla musica popolare (vedi *infra*). Il passaggio dalla strada al palazzo si manifesta, nel corso del Cinquecento, con composizioni a stampa che fissano ciò che prima apparteneva alla prassi dell'improvvisazione e alla decisione del cantante.²⁵ Il risultato di tutto ciò è, proprio alla fine del secolo, una enorme produzione di brani relativamente semplici per voce sola, che a loro volta vennero riadattati nella quotidiana musica da strada.²⁶ Protagonisti ne furono proprio i compositori che il Giustiniani elenca a seguire, magari sotto pseudonimo (vedi *infra*). Gli stessi furono profondamente coinvolti anche nella produzione di musica spirituale, favorendo così un'oscillazione continua tra sacro e profano che si manifesta soprattutto nell'ambito del madrigale e delle laudi, che, con un semplice cambio di parole, da amorosi potevano diventare spirituali e viceversa.²⁷ Questo continuo fluire tra musica popolare ed elevata si riflette anche in Giustiniani, che non disdegna di includere nel suo concetto di musica i canti popolari, quel-

li che inneggiano al bere, quelli usuali nelle strade delle città, tra gli operai e i predicatori, e addirittura il canto propiziatorio per catturare il pesce spada.²⁸ Non stupisce che, esaminando i nomi dei musicisti fatti dal Giustiniani per il periodo che corrisponde agli anni Novanta del Cinquecento, troviamo una fitta corrispondenza con gli ambienti dei committenti del Merisi e quindi con la rete sociale nella quale esso si muoveva a Roma.

Luca Marenzio (1553 o 1554-1599), non solo molto richiesto come attore-cantante, ma anche come fine liutista, giunse a Roma negli anni Settanta.²⁹ Qui, dal 1578 al 1586, fu maestro di cappella del cardinale Luigi d'Este – occasione nella quale, tra l'altro, conobbe Cesare Brancaccio (vedi *infra*) – ruolo che gli procurò una notorietà internazionale come compositore di madrigali. Ma fu anche preso sotto contratto per la Quaresima del 1583 dall'oratorio della Santissima Trinità dei Pellegrini che lo pagò di nuovo nel 1584 e nel 1592. In quest'ultimo anno il cardinal Montalto, protettore della confraternita dal 1588, e suo fratello Michele Peretti donarono 122 scudi per la musica, così come fecero nel 1595 per la Settimana Santa, attraverso il banco Giustiniani.³⁰ Dal 1587 al 1589 Marenzio fu al servizio di Ferdinando de' Medici, che seguì a Firenze, proprio grazie alla mediazione del cardinale Montalto presso il Del Monte, che a sua volta raccomandò il Marenzio perché trovasse impiego alla corte medicea.³¹ Qui conobbe Virginio Orsini, cognato del cardinale Montalto – in quanto sposo di Flavia Peretti, nota come cantante e musicista³² – ed è proprio presso l'Orsini che ritroviamo il Marenzio a Roma, quando nel 1591 dedica il suo *Quinto libro di madrigali a sei voci* a Virginio.³³ Assunto nella famiglia del cardinale Montalto nel 1592, entrò poco dopo al servizio del cardinale Cinzio Aldobrandini; dal 1594 abitò in Vaticano, avendo ottenuto l'incarico di supervisionare la riforma del canto sacro avviata dal Palestrina. A tale riforma, in quegli anni, era preposto il cardinale Del Monte.³⁴ Il più famoso musicista italiano nel periodo compreso tra il Palestrina e Monteverdi morì nel 1599 a villa Medici, messa a disposizione del cardinale Montalto dal granduca Ferdinando. I suoi madrigali, apprezzati per la loro «divina dolcezza», sono sempre a più voci, ma dirette – ed è questa l'innovazione – in modo da esprimere tangibilmente le parole e gli affetti. Lodati in special modo per essere «sensuali ed effeminati», i madrigali di Marenzio soddisfacevano perfettamente la predilezione della società romana per i madrigali erotici.³⁵ Dal 1594, a partire da un libro di madrigali dedicato a Cinzio Aldobrandini, Marenzio palesò un'inclinazione per uno stile declamatorio, per il quale predilesse testi tratti dal *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini, quella stessa tragicommedia pastorale che, da lì a due anni nel 1596, il cardinale Montalto e suo fratello Michele avrebbero voluto mettere in scena per la prima volta.³⁶ Dal 1585 al 1587 Marenzio pubblicò anche cinque libri di musica “leggera”, cioè villanelle e canzonette, ma sotto altrui nome, ristampate molte volte e quindi estremamente popolari, giacché provano ad essere volontariamente “primitive”. La sua fama era tale da indurre il più grande liutista dell'epoca, John Dowland, a intraprendere il viaggio d'Italia per incontrare Marenzio a Roma; approdando alla corte medicea nel 1595, dovette poi rinunciare per ragioni politiche a proseguire verso la città pontificia.³⁷ Il suo *First Booke of Songs* uscì alle stampe a Londra nel 1597 e diventò subito un *bestseller* europeo. Le voci vi sono stampate sempre tutte su una stessa pagina, in modo da permettere a un piccolo gruppo di musicisti sedu-

ti a uno stesso tavolo di suonare insieme; in sostanza, pare che egli tenesse conto di una prassi musicale non solo professionale, ma anche dilettantesca, forse coincidente con quella che ricorda Giustiniani con il «cantare dal libro».³⁸

Ruggero Giovannelli (1560-1625), cantante e compositore, fu maestro di cappella dapprima, dal 1583 al 1591, a San Luigi del Francesi, in seguito al Collegio Germanico e, contemporaneamente, di Giovanni Angelo Altemps; nel 1589 curò la musica dell'oratorio della Santissima Trinità dei Pellegrini. Presa la tonsura nel 1595, entrò come cantante alla Cappella Sistina. Dal 1598 al 1605 fu al servizio di Pietro Aldobrandini che accompagnò a Ferrara nel 1598-1599, viaggio al quale parteciparono anche Federico Borromeo, il cardinale Montalto³⁹ e Francesco Maria Del Monte, come bene si sa. Fu autore di moltissimi madrigali, villanelle e canzonette, molti nello stile del Marenzio, molto popolari e diffusi in Italia, spesso su testi di Guarini (protetto da Del Monte⁴⁰ e Montalto) e del Tasso (protetto tra l'altro, a Roma, da Cinzio e Pietro Aldobrandini).⁴¹ Nello stesso *entourage* orbitò anche Giulio Cesare Brancaccio (1515-1586), lodato da Giustiniani, analogamente a Merlo, per la sua straordinaria estensione vocale.⁴² Il nobile napoletano, militare e cortigiano, oltre che famoso cantante, fu tra i più ricercati e pagati del tempo e fu attivo sia alla corte di Ferrara che, nel 1577 e nel 1580, in quella romana di Luigi d'Este.⁴³ Il suo principale contributo è di essere stato un canale di trasmissione importante tra la villanella napoletana e la monodia romana. Il suo repertorio consisteva di madrigali e villanelle e di forme miste tra i due generi; accompagnato al liuto, cantava con un suo basso così straordinario da essere elogiato in un poema del Tasso.⁴⁴ È probabile che cantasse villanelle di Marenzio, che conobbe di sicuro alla corte di Luigi d'Este, ma può anche darsi che in realtà proprio queste ultime si ispirassero allo stile canoro napoletano del Brancaccio.

A prescindere da queste celebrità, alla fine del Cinquecento dozzine di musicisti vivevano a Roma, anche se non tutti stabilmente. Sono comunemente chiamati «scuola del Palestrina», malgrado le loro grandi differenze stilistiche. Nella città pontificia i madrigali d'amore si affermarono in maniera cospicua: la loro produzione raggiunse il suo apice negli anni Ottanta quando ne furono prodotti più di mille solo nella Città Eterna. Proprio i cardinali dimostrarono una predilezione per madrigali d'amore lascivi: Roma era, in quel periodo, il centro in assoluto della produzione di musica profana. Negli anni Novanta ci fu, invece, un'inversione di tendenza che vide un enorme calo del madrigale a tutto vantaggio della produzione di canzonette e villanelle che diventò notevole e diffusissima.⁴⁵ Compositori più famosi come Marenzio e Giovannelli le davano spesso alle stampe sotto il nome di terzi.⁴⁶ Le più popolari, quelle di Giovannelli, erano provviste di intavolature per liuto.⁴⁷ Nello stesso arco di tempo l'ambiente dell'Oratorio di San Filippo Neri era una fucina per la musica sacra; vi fu in stretto contatto Felice Anerio (1560-1641), fondatore nel 1584 della *Confraternita dei musicisti de Urbe* (precedente dell'Accademia di Santa Cecilia), confermata da Sisto V nel 1585. Grazie alla protezione di Pietro Aldobrandini, Anerio nel 1594 succedette a Palestrina come compositore della cappella papale, rimanendo allo stesso tempo anche al servizio di Giovanni Angelo Altemps come maestro di cappella (succedendo al Giovannelli). Nel 1611 il cardinale Del Monte lo incaricò della riforma del graduale romano. Fu Anerio, che prese gli ordini nel 1584, a dirigere le grandi rappresentazioni musica-

li nell'Oratorio in occasione della festa di San Filippo Neri nel 1597 e nel 1599. Precedentemente però, aveva composto, oltre a laudi spirituali, numerosi madrigali e canzonette.⁴⁸ Anche tale pratica musicale di carattere spirituale trovò un suo spazio nei palazzi nobili: oltre al caso della cappella privata Altemps, un altro esempio ce lo fornisce la dedica alla duchessa di Ceri, Donna Cornelia Orsini Cesi, del *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* del 1599 di Giovane Ancina, una raccolta di musiche spirituali di impronta filippina.⁴⁹ Donna Cornelia, amica di Filippo Neri, ospitava nel suo palazzo un piccolo oratorio privato, dove si faceva regolarmente musica, la qual cosa non stupisce essendo la madre di Giovanni Angelo Altemps. Sua figlia Anna Maria, cantante dilettante, nel 1613 diventò la seconda moglie di Michele Peretti, fratello del cardinale Montalto, matrimonio che fu celebrato con un grande apparato teatrale e musicale nel carnevale dell'anno successivo allestito alla Cancelleria sotto la direzione di Bernardino Cesari.⁵⁰

Tra questi nomi e quelli citati dal Giustiniani, siamo quindi nel cuore di una rete di dilettanti di musica alla cui protezione deve moltissimo lo sviluppo della musica profana a Roma di fine Cinquecento. I tre personaggi più attivi in questo ambito furono i cardinali Montalto (che nel 1595 aveva circa 24 anni),⁵¹ l'altrettanto giovane Pietro Aldobrandini e il Del Monte (il più anziano e meno facoltoso). I tre si invitavano a vicenda per eventi musicali. Lo testimoniano fra l'altro le lettere di Del Monte nelle quali scrive, ad esempio nel 1595, che «si fece musica tutto il giorno», o «si fece la solita musica» etc.⁵² A Pietro Aldobrandini fu dedicata la famosa *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri nel 1600, che comunque era amico di Del Monte e, dal 1592, anche a servizio del Montalto;⁵³ si sa che nel 1599 insegnava musica a Pedro Montoya, castrato della Cappella Sistina allora ospitato dal Del Monte.⁵⁴ Era consuetudine che cantanti della cappella papale fossero ospitati nelle famiglie di cardinali: nel 1600 Del Monte scrive di averne uno in casa, mentre nello stesso anno Pietro Aldobrandini ne ospitava quattro, tra i quali Ruggero Giovannelli, con il quale anche Del Monte era in stretto contatto.⁵⁵ Furono più che altro cardinali o comunque l'alto clero a promuovere la musica, meno i laici, banchieri o commercianti (tra le eccezioni Giovanni Angelo Altemps, Federico Cesi e Lelio Ceuli). Ciò si spiega forse con lo sforzo di riformare, secondo i dettami post-tridentini, una musica considerata troppo "fiorita", a favore di una maggiore chiarezza nella trasmissione della parola sacra: «*ut verba ab omnibus percipi possint*», atteggiamento che favorì automaticamente tendenze monodiche.⁵⁶ Tra i laici, la famiglia Peretti-Orsini fu, a Roma, il maggior promotore della nuova monodia.⁵⁷ Come il fratello Michele Peretti, anche l'altra sorella del cardinale Montalto, Orsina, era protettrice di musicisti, tanto quanto sua sorella Flavia e il marito.⁵⁸ Nel 1589 Orsina Peretti aveva sposato Marcantonio III Colonna, figlio del fratello di Costanza e cognato di Carlo Borromeo; rimasta vedova, nel 1597-1598 sposò in seconde nozze il marchese di Caravaggio, Muzio Sforza, figlio maggiore di Costanza.⁵⁹ Costui era dilettante in letteratura e fondatore dell'Accademia milanese degli Invaghiti (1594). Dei suoi interessi musicali fa fede il compositore spagnolo Sebastian Raval, che nel 1592 il cardinale Montalto aveva aiutato a ottenere un cavalierato di Malta, e che dedicò le sue *Canzonette* del 1593 a Marcantonio III Colonna, affermando di esser stato al servizio dei Colonna.⁶⁰

Tra i componenti di questa fitta rete di *patronage* musicale che coinvolge gli Aldobrandini-Orsini-Peretti e che sfiora in parte i Colonna, Borromeo e altri, nessuno è noto per essere stato committente di Caravaggio pittore, a eccezione di Del Monte. Ma, pur rimanendo nel campo delle ipotesi, vi sono numerose probabilità che il Merisi conoscesse musicisti, o anche che avesse la possibilità di sentire musica o, ancora, di imparare a suonare, e il legame con gli ambienti Montalto non passa solo attraverso il Del Monte. Va infatti tenuto conto che il Montalto tra il 1591 e 1594-1595, fu il "padrone" di Prospero Orsi, di cui rimase protettore fino al 1597,⁶¹ e che d'altro canto fu amico intimo del vescovo di Milano, Gaspare Visconti, presso il quale prestò servizio lo zio di Caravaggio, Ludovico Merisi.⁶² Ludovico seguì Visconti in vari viaggi a Roma nel 1592 e gli fu probabilmente accanto anche nelle sue visite alla Cancelleria. A tal riguardo, è più che probabile che il giovane Caravaggio sia venuto a Roma una prima volta in quell'anno assieme allo zio.⁶³ Mentre è comunque poco probabile che un giovane e ignoto pittore sia stato ammesso, sia pure al seguito di uno zio prete, a delle serate musicali alla Cancelleria, è possibile che egli ne abbia avuto notizia attraverso la "famiglia" del cardinale, che includeva i musicisti. Diversa fu forse la situazione nel palazzo di Del Monte, come sembra testimoniare un quadro come *I Musicisti* (vedi *infra*).

Del Monte era protettore della Cappella Sistina,⁶⁴ organizzava serate e spettacoli musicali, cantava, suonava il liuto e la chitarriglia; componeva madrigali da mettere in musica, come si comprende da una delle prime pubblicazioni a stampa per voce sola, i *Madrigali di diversi autori* del 1606 di Bartolomeo Barbarino. Tale opera raccoglie anche testi di Gaspare Murtola, di Giambattista Marino e di Del Monte stesso e a lui fu, appunto, dedicata.⁶⁵ Ma egli non praticava solo musica a livello di nobile intrattenimento; non sembra, infatti, disdegnasse anche la musica meno colta, da strada: nel 1597 scrive al Granduca di Toscana di aver organizzato una festa con Pietro Aldobrandini, durante la quale la compagnia si era recata davanti al palazzo di Antonio Maccarani per offrire una serenata alle belle figlie di casa Maccarani.⁶⁶ Ma che cosa avranno suonato il cardinale Del Monte e i suoi compagni sotto la finestra di Laura Maccarani, di cui Melchiorre Crescenzi, amico di Caravaggio, aveva commissionato un «*ritratto rubato*»? Eseguirono probabilmente uno dei generi più in voga a Roma in quegli anni secondo quanto testimonia Vincenzo Giustiniani: l'aria Romanesca e la villanella, idonei a essere suonati in piedi, per strada e da dilettanti.

La *romanesca* è una formula melodica semplicissima usata per cantare poesie accompagnate da liuto (o violino, o chitarra, naturalmente) e per variazioni strumentali, consistente di una quarta discendente basata su un basso che procede per quarte.⁶⁷ Semplice da suonare, si presta, come anche la villanella, a essere variata con testi di propria invenzione. L'origine della villanella⁶⁸ è la villanesca alla napoletana, che si trova per la prima volta stampata nel 1537 a Napoli come prodotto artistico urbano inserito su una tradizione orale popolare e rustica. La denominazione villanella subentrò mano a mano che i testi furono sostituiti da componimenti poetici più colti e sofisticati. Quando non è napoletana coincide con la canzonetta. Giustiniani registra questo cambiamento: «Ma sì come le Villanelle acquistarono maggior perfezione per lo più artificioso componimento».⁶⁹ Dalla villanella scaturì una vera e propria voga per arrangiamenti per voce sola accompagnati dal liuto o dalla chitarra spa-

gnola – ovvero, lo strumento suonato da Del Monte – come ben descrive il Giustiniani. Rimase comunque anche un genere burlesco, ironico, adatto alle serenate sulla frustrazione d'amore, su mariti gelosi o cornuti, su donne impudiche. Ebbe inoltre, alle volte carattere idilliaco per celebrare una nobildonna come accade nel caso della raccolta *La nobiltà di Roma* di Gasparo Fiorino del 1571,⁷⁰ scritta quando l'autore era al servizio di Ippolito d'Este a Roma e del *Primo Libro delle villanelle* del 1589 di Vincenzo Spada, i cui brani sono dedicati a precise nobildonne romane e sono accompagnate da intavolature per liuto.⁷¹ Abbiamo quindi tutte le ragioni per credere che Del Monte e i suoi compagni abbiano cantato una villanella di questo genere per la bella Maccarani, giacché di Del Monte si affermava che cantasse «alla spagnuola».⁷² Le parole di Giustiniani e l'enorme produzione musicale romana dei due ultimi decenni del Cinquecento fanno supporre che le strade di Roma fossero piene di musica: di giorno i canti di lavoro e la musica sacra in chiese e oratori, di sera le feste musicali e le serenate, anche diffamanti, se cerchiamo di immaginare l'ambiente acustico nel quale si muoveva Caravaggio.

Le ricerche sulla musica nei quadri del Merisi hanno consentito di identificare quasi tutte le note da lui riprodotte in quadri come il *Riposo durante la fuga in Egitto* e il *Suonatore di liuto* Giustiniani e Del Monte.⁷³ Le note del *Suonatore di liuto* Del Monte (Tav. 2) si riferiscono a madrigali a quattro voci di Jacques Arcadelt,⁷⁴ compositore studiato in gioventù da Giustiniani,⁷⁵ nonostante non corrispondano del tutto a una delle edizioni a stampa note. Infatti, come ha notato Alexandra Ziane, pur riproducendo la parte del basso, non trascrivono una intavolatura per liuto; ciò ha indotto la studiosa a dubitare che si tratti della resa di una prassi moderna monodica del tempo.⁷⁶ Invece, di fronte alla realtà descritta da Giustiniani – e confermata dalle fonti – di un quotidiano cambio tra esecuzione monodica o polifonica anche di madrigali in origine pubblicati per più voci, compresi i più antichi e, di conseguenza, di una crescente importanza del basso,⁷⁷ non mi sembra ci sia ragione di dubitare di essere di fronte a una pratica vissuta dal Caravaggio, come già supponeva la Trinchieri Camiz.⁷⁸ Ritenendola specificatamente romana, Hills la definì in modo pertinente «*madrigals in reduced polyphony*».⁷⁹ Lo stesso vale per il *Suonatore di liuto* Giustiniani (Tav. 1), anche se i madrigali di Arcadelt sono diversi, com'è noto. Diversamente, nel *Riposo durante la fuga in Egitto* il Merisi aveva riprodotto il *superius* di un mottetto a quattro voci di Noel Bauldewijn il cui testo, preso dal *Canto dei Cantici*, venne messo in musica e parafrasato spessissimo nelle *Laude* degli Oratoriani.⁸⁰ Ciò è ben conforme alle affinità sociali e religiose del committente – o almeno primo proprietario – Gerolamo Vittrice; il quadro quasi evoca uno dei concerti all'aperto degli Oratoriani.⁸¹

Il Merisi dà quindi prova di una comprensione assai differenziata delle pratiche musicali in uso al suo tempo. Lo testimonia, come già detto, il quadro *I Musicisti* (Tav. 3), nel quale si coglie il momento colmo di tensione e concentrazione, nonché i relativi tentativi di rilassarsi che precede l'entrata in scena dei personaggi travestiti all'antica:⁸² il liutista non sta suonando, ma accordando il suo strumento, il suonatore di cornetto interrompe la prova del suo strumento (delicato da suonare!)⁸³ per dare un'occhiata allo spettatore, il violinista si riguarda per un'ultima volta lo spartito e il ragazzo in pro-

cinto di cantare nelle vesti di Amore,⁸⁴ si sta inumidendo la bocca con un ultimo acino d'uva. Si tratta del momento antecedente una delle rappresentazioni musicali di madrigali e canzonette d'amore simili a commedie pastorali.⁸⁵ Infatti, quando non si limitavano alla musica, ma erano arricchiti da elementi scenici, non venivano più recitate da donne, ma da ragazzi (vedi *supra*). E se non possiamo sapere se il pittore del cardinale vi fosse ammesso, è sicuro che potesse andare a fare compagnia ai suoi compagni artisti nel camerino.

Senza voler entrare nei dettagli della discussione iconografica così vasta su questo dipinto, ovviamente non ritengo che questo quadro si limiti a una mera illustrazione di cronaca, anche se trae la sua ispirazione dall'istante prima di una rappresentazione musicale all'antica, sia per il travestimento che per la musica monodica accompagnata da tre strumenti. Vorrei però sottolineare che la compattezza della composizione, molto discussa anche per la difficoltà che il Merisi potrebbe aver avuto nel concepire una prima composizione a più figure, mi sembra voluta e polifunzionale, anche se forse non ottimamente risolta: rispecchia la ristrettezza di un camerino per attori (in questo caso probabilmente un piccolo stanzino adibito a tale funzione prossimo alla sala destinata alla rappresentazione); sul piano psicologico trasferisce la tensione particolare del momento, e su un piano più generale e stilistico cerca di dare a un contenuto all'antica una forma di rilievo all'antica – è stato invocato il *Vaso Portland*, appartenuto al Del Monte.⁸⁶

Tutto ciò può essere frutto di un'acuta osservazione e niente più. Ma se Del Monte usa, per un giovane pittore alloggiato presso di lui (non Caravaggio, ma probabilmente Ottavio Leoni), l'appellativo di «un giovane mio allievo»,⁸⁷ ciò implica che si prendeva cura anche dell'educazione dei suoi protetti. Come si viene confermando sempre più sin dalle fondate ipotesi di Luigi Spezzaferro, Del Monte coinvolse il giovane Merisi anche nelle sue sperimentazioni e discussioni scientifiche. Sembra pensabile che il Del Monte abbia ammesso il Merisi anche ad eventi musicali, e non è da escludere che abbia incaricato uno dei musicisti suoi ospiti di insegnargli a suonare il liuto, e forse anche il violino.

Chissà, forse a Caravaggio dava lezioni Emilio de' Cavalieri? Questo non sarebbe un fatto insolito: il cardinale Luigi d'Este ospitava, tra i vari suoi musicisti, anche uno col compito di insegnare canto ai suoi paggi.⁸⁸ Saper suonare uno strumento faceva parte, come portare la spada, dell'educazione di un gentiluomo, e ciò corrisponde alle ambizioni sociali del Merisi. Sta di fatto che tra gli amici personali del Merisi, ci furono anche musicisti. Nell'inventario *post mortem* di Ippolito Gricciotto del 1632, segretario di Melchiorre Crescenzi, troviamo un «ritratto di un musicista» di mano del Caravaggio;⁸⁹ c'è buona ragione di credere che fra i tanti ritratti perduti del Merisi – a eccezione dei pochi fatti di personaggi ufficiali – ci fossero opere rappresentanti amici e destinate appunto a costoro.⁹⁰ Forse il suonare la chitarra o il violino non gli riusciva meglio della scherma (se pensiamo all'esito maldestro della fatale rissa del 1606), ma gli bastava di certo per una villanella, una canzonetta o una romanesca sotto le finestre di Prudenzia Bruna, magari adattata a un testo insultante, uscito dalla penna dell'amico Onorio Longhi, dilettante di poesia⁹¹ come tanti altri amici del Merisi.

Ringrazio di cuore Maurizia Cicconi per la revisione del mio testo italiano.

¹ BASSANI, BELLINI 1993, qui p. 72; MARINI, CORRADINI 1993, p. 163; MACIOCE 2010, pp. 188-189, doc. 651; cfr. per il rimborso almeno parziale dei debiti da parte di Caravaggio SOGGIU 2011, qui p. 120.

² BASSANI, BELLINI 1993.

³ Ringrazio il musicologo Dinko Fabris che in occasione del convegno milanese mi ha fatto notare questa importante peculiarità.

⁴ SICKEL 2003, pp. 58-62. Per la datazione qui adottata vedi EBERT-SCHIFFERER 2009a, pp. 70-73.

⁵ SICKEL 2003, p. 226.

⁶ *Ivi.*, p. 75.

⁷ CURTI 2011, qui pp. 66, 74.

⁸ Providence, Rhode Island, School of Art and Design Museum; WHITFIELD 2001, p. 148 lo ritiene un autoritratto; CAPPELLETTI 2006, p. 44, pensa a un ignoto fiammingo come autore, ma il personaggio rappresentato è indubbiamente Bril.

⁹ SICKEL 2003, pp. 63, 82, nota 39.

¹⁰ RÖTTGEN 2002, p. 137.

¹¹ MACIOCE 2010, p. 192, doc. 656, querela del 1 settembre 1605; FRIEDLÄNDER 1955, p. 117 ne ammetteva un talento naturale per la musica: «*musical by nature, with his head full of madrigals and canzoni*»; anche FROMMEL 1996, p. 19, VARRIANO 2006, p. 8 e ZIANE 2007, p. 170, nota 45 sembrano dell'avviso che Caravaggio suonasse la «chitarra».

¹² COHEN 1992, pp. 602-603, 613, 620-621.

¹³ MACIOCE 2010, p. 170, doc. 594 del 21-25 agosto 1604.

¹⁴ TRINCHIERI CAMIZ 1989, BALDRIGA 2001.

Il testo di Giustiniani manca di una edizione musicologica moderna, commentata in modo approfondito; scarissimi commenti si trovano nella traduzione inglese pubblicata da BOTTRIGARI, GIUSTINIANI 1962, pp. 65-80 e commenti parzialmente più estesi in HILL 1997, I, pp. 84-88, 102-112 e in WISTREICH 2007.

¹⁵ GIUSTINIANI 1981, p. 24: «si diletto della musica, perché di più sonava di Cimbalo egli per eccellenza, e cantava con maniera soave e affettuosa e teneva in casa molti della professione che eccedevano la mediocrità» e cfr. *ivi.*, p. 28. BRICCIO 1623 menziona il «gran numero» di «Cantori e Sonatori» ospitati dal defunto. Cfr. DEFORD 1975, I, p. 21. Per il ruolo di Montalto come promotore di musica monodica CHATER 1987 e fondamentale HILL 1997.

¹⁶ Ciò si deve all'enorme successo di Johann Hieronymus Kapsberger, virtuoso della tiorba (o chitarrone), allora recente invenzione, che giunse a Roma nel 1604-1605. Egli era famoso come *Giovanni Geronimo Tedesco della Tiorba*; nel 1604 uscì dalle stampe a Venezia il suo *Libro Primo d'intavolatura di Chitarone* (KAPSBERGER 1604). GIUSTINIANI 1981 lo menziona a p. 32 segg.

¹⁷ *Ivi.*, p. 31.

¹⁸ Cfr. HILL 1997, I, p. 236.

¹⁹ GIUSTINIANI 1981, p. 24; HILL 1997, I, p. 29.

²⁰ CAMETTI 1913, p. 113; CHATER 1987, pp. 199-200; HILL (s.d.); HILL 1997, I, pp. 25-33, p. 26 per un pagamento a Marotta tramite il

banchiere Herrera, non potendo sua moglie comparire sul «ruolo».

²¹ WILEY HITCHCOCK, CARTER (s.d.); CHATER 1987, pp. 191, 199; HILL 1997, I, pp. 30, 45. Per il ruolo delle donne cfr. anche ZIANE 2011, pp. 170-175.

²² GIUSTINIANI 1981, pp. 20-21.

²³ *Ivi.*, p. 21. Nella descrizione dello «spazio di 22 voci» Giustiniani riprende una dicitura di Luigi Zenobi traendola da un suo trattato del 1600, cfr. WISTREICH 2007, pp. 194-195, 197, 203. Cfr. anche BLACKBURN (s.d.).

²⁴ GIUSTINIANI 1981, p. 26.

²⁵ HILL 1997, I, pp. 57-74, 84, 119 segg.

²⁶ *Ivi.*, pp. 66-74.

²⁷ ZIANE 2007, *passim*; sulle contraffazioni: ZIANE 2011, pp. 36 segg., 104-105, 164-171.

²⁸ GIUSTINIANI 1981, p. 30.

²⁹ LEDBETTER, CHATER (s.d.): Marenzio a Roma entrò prima al servizio del cardinale Madruzzo, e alla sua morte presso l'amico cardinale Luigi d'Este. DEFORD 1975, I, p. 26: il compenso di Luigi d'Este ammontava a 60 scudi annui, ma poiché egli scrive di essere abituato a spenderne 200, doveva avere delle entrate anche come libero professionista, come la maggior parte dei musicisti.

³⁰ CHATER 1987, pp. 205-206; HILL 1997, I, p. 45.

³¹ CHATER 1987, pp. 187-188, 194; HILL 1997, I, p. 39 segg., 54. Tra gli intermedi di *La pellegrina*, rappresentati a Firenze per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena del 1589, presente il cardinal Del Monte (Montalto non poté andare), uno fu composto dal Marenzio, CHATER 1987, pp. 213-214.

³² DEFORD 1975, I, p. 22.

³³ HILL 1997, I, pp. 39-40.

³⁴ TRINCHIERI CAMIZ 1989, p. 217, nota 10.

³⁵ CERONE 1613, cit. in MANN (s.d.) e HUDSON (s.d.).

³⁶ Il proposito fallì visto che il fratello del cardinale, Michele Peretti, si unì in matrimonio con un'altra donna e la trama avrebbe potuto creare disagio; l'iniziativa, già molto avanti con l'organizzazione, fu ripresa dal cardinale Odoardo Farnese che ospitò la prima nella sua villa a Ronciglione nello stesso 1596: HILL 1997, I, pp. 54, 238-241, 256.

³⁷ POULTON 1982, pp. 36-37, 49: Dowland arrivò alla corte di Ferdinando de' Medici probabilmente in maggio o giugno del 1595; nel luglio deve aver deciso di interrompere il viaggio e di tornare in Inghilterra. Per il mancato incontro con Dowland cfr. anche HOLMAN, O'DETTE (s.d.).

³⁸ Lo precisa l'autore stesso in DOWLAND 1597. Dopo il frontespizio, Dowland riproduce una lettera di Luca Marenzio del 13 luglio 1595 dove dichiara di avere piacere a incontrare l'inglese a Roma.

³⁹ Cfr. BENTIVOGLIO 1934, p. 22.

⁴⁰ I contatti tra Guarini e Del Monte risalgono a forse prima del 1588: WAŻBIŃSKI 1994, I, pp. 28, 80, 215; il poeta inoltre soggiornò spesso a Roma e intrattene un epistolario con Melchiorre Crescenzi, amico del Merisi: ZIANE 2007, p. 173, e nota 64; *ivi.*, pp. 172-174 su una probabile conoscenza, da parte del Merisi, del suo madrigale *Avventuroso Augello*, pubblicato nel 1598 nelle sue *Rime* dedicate a Pietro Aldobrandini, sul paragone tra il canto d'amore di un uccello in gabbia e quello del cantante (familiare sin dal

Petrarca, possiamo dedurre che fu un concetto discusso nell'ambiente Del Monte-Marino-Guarini-Caravaggio), uno dei testi più popolari e più spesso messi in musica all'epoca, e su un possibile collegamento con il *Suonatore di liuto*.

⁴¹ DEFORD 1975; DEFORD (s.d.).
⁴² GIUSTINIANI 1981, p. 26. Alessandro Merlo (ca. 1540-1601), altro virtuoso del basso/tenore, entrò a far parte della Cappella Sistina nel 1561 dov'è ancora registrato nel 1594, SHERR (s.d.); HILL 1997, I, pp. 87, 104.

⁴³ WISTREICH 2007.
⁴⁴ *Sopra la voce del Brancaccio*, cfr. WISTREICH 2007, p. 197.

⁴⁵ Cfr. DEFORD 1975, I, pp. 11-18. Il più prolifico produttore di madrigali fu Philippe de Monte a Napoli, che tra il 1554 e il 1603 ne compose 34 libri, alcuni dei quali dedicati a Pietro Aldobrandini; cfr. anche LINDELL (s.d.).

⁴⁶ Cfr. CECCHI 1998.
⁴⁷ Cfr. BORIN 1998.
⁴⁸ ZIANE 2007, p. 172, nota 61. FISCHER (s.d.). Fondamentale sulla musica all'Oratorio è MORELLI 1991.

⁴⁹ Cfr. ZIANE 2011, p. 50 segg.
⁵⁰ TERZAGHI 2007, pp. 18, 22 con un resoconto dell'evento durante il quale fu messo in scena *L'Amor pudico* con testo di Jacopo Cicognini, membro dell'Accademia degli Umoristi; cfr. anche CAMETTI 1913, p. 115 e CHATER 1987, pp. 180, 185, 210, nota 177; fu Ippolita Recupito a cantare la *Venere*. CHATER 1987, p. 200. HILL 1997 dedica un capitolo all'*Amor pudico*, esagerando probabilmente il ruolo del cardinale Montalto a scapito di quello di suo fratello, vedi ANNIBALDI 1999, in part. p. 393 segg. Vedi anche al proposito GINZBURG CARIGNANI 2000, pp. 151-153. Anna Maria Cesi entrò in un convento poco dopo; vi era già quando nel 1617 Paolo Quagliati gli dedicò i suoi *Affetti amorosi spirituali*.

⁵¹ Anch'egli fu favorito da Ferdinando de' Medici che gli mise a disposizione villa Medici, dove morì Luca Marenzio.

⁵² CHATER 1987, pp. 184, 206-208; CARAPEZZA 1993, p. XIV.

⁵³ CHATER 1987, pp. 190-191; HILL 1997, I, p. 46.
⁵⁴ TRINCHIERI CAMIZ 1989, pp. 211, 220, nota 48;

sui musicisti protetti da Del Monte cfr. CHATER 1987, pp. 212-215; e PUPILLO 2002, p. 119, nota 66.

⁵⁵ CARAPEZZA 1993, p. XV segg.

⁵⁶ Cfr. ZIANE 2011, pp. 33-34.

⁵⁷ CHATER 1987, p. 211.

⁵⁸ DEFORD 1975, I, p. 22. Cfr. anche CHATER 1987, pp. 184-185.

⁵⁹ BERRA 2005, p. 88.

⁶⁰ CHATER 1987, p. 191.

⁶¹ TERZAGHI 2007, pp. 276-277.

⁶² Così in una lettera del 1590, il Montalto raccomanda al Visconti un organista milanese per la carica di organista del Duomo: CHATER 1987, p. 188. Sulla lunga corrispondenza tra Visconti e Montalto vedi anche SICKEL 2009 (2010), pp. 14-15, vedi preprint elettronico: SICKEL (s.d.)

⁶³ SICKEL 2009 (2010), pp. 15-16.

⁶⁴ Tutte le musiche a lui dedicate – molto meno che a Montalto e Aldobrandini – sono elencate da CARAPEZZA 1993, p. XV.

⁶⁵ TOMLINSON 1986, pp. 1-40. La dedica non risulta dal reprint, ma viene confermata nelle bibliografie sull'edizione. Il madrigale d'amore del cardinale Del Monte si trova a p. 30 (siglato *FM. del M.*). Per Barbarino cfr. anche TOMLINSON 1986, nell'introduzione pp. IX-X. Nel 1598 a Del Monte fu dedicata anche *Le risa a vicenda* (CARAPEZZA 1993), vedi *supra* nota 53; cfr. ZIANE 2007, p. 170, nota 46. Tre dei madrigali sono di Ruggero Giovannelli, uno di Felice Anerio e uno di Giovanni Maria Nanino. Alcuni di questi brani si prestano a essere suonati da un gruppo di sei strumenti, ad esempio viole, e Del Monte possedeva esattamente sei viole.

⁶⁶ SICKEL 2005, p. 346.

⁶⁷ GERBINO (s.d.); HILL 1997, I, pp. 204-210.

⁶⁸ CARDAMONE (s.d.); ZIANE 2011, pp. 40-45.

⁶⁹ GIUSTINIANI 1981, p. 22.

⁷⁰ ZIANE 2011, p. 45.

⁷¹ FENLON (s.d.).

⁷² SPEZZAFERRO 1971, p. 68; TRINCHIERI CAMIZ 1989, p. 199.

⁷³ Si veda in questo stesso volume il contributo di Stefania Macioce.

⁷⁴ O almeno ritenuti dell'Arcadelt all'epoca: SLIM 1985, p. 246 segg.; TRINCHIERI CAMIZ 1989, p. 207.

⁷⁵ GIUSTINIANI 1981, p. 20.

⁷⁶ ZIANE 2007, p. 172, nota 53.

⁷⁷ Cfr. JANDER *et al.* (s.d.).

⁷⁸ TRINCHIERI CAMIZ 1989, p. 206.

⁷⁹ HILL 1997, I, pp. 181-182.

⁸⁰ TRINCHIERI CAMIZ 1989, pp. 214-215;

ZIANE 2007, p. 176.

⁸¹ EBERT-SCHIFFERER 2009a, pp. 72-73;

ZIANE 2011.

⁸² EBERT-SCHIFFERER 2009a, p. 95; TRINCHIERI CAMIZ 1989, p. 203 ha evidenziato quanto fossero comuni le rappresentazioni musicali con travestimento all'antica.

⁸³ Il Giustiniani ricorda il virtuoso «Cavalier Luigi del Cornetto» che avrebbe suonato «in un mio camerino sopra il Cimbalo», riuscendo a suonarlo talmente piano che non affogava quello del cembalo: GIUSTINIANI 1981, p. 34. Si tratta di Luigi Zenobi, direttore musicale dell'oratorio di San Filippo Neri nel 1587 e anche compositore, cfr. BLACKBURN (s.d.).

⁸⁴ Puglisi vi ha voluto vedere Zefiro, invocando Cesare Ripa, secondo il quale il vino buono aiuterebbe la melodia e Zefiro, il vento dolce, aiuterebbe la voglia dei cantanti a cantare. Tale ipotesi mi sembra inverosimile.

⁸⁵ HILL 1997, I, p. 235 segg.

⁸⁶ Si veda MACIOCE 2000b, p. 200.

⁸⁷ WĄŻBIŃSKI 1994, I, p. 197: verosimilmente Ottavio Leoni.

⁸⁸ LEDBETTER, CHATER (s.d.).

⁸⁹ SICKEL 2006, pp. 199-206, 213.

⁹⁰ SICKEL 2007, p. 111 segg.

⁹¹ Cfr. EBERT-SCHIFFERER 2009a, p. 17.