

Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica

Giacomo Berra

Michelangelo Merisi da Caravaggio. Che il pittore fosse nato a Caravaggio, un borgo lombardo non lontano da Milano, è sempre stato un dogma nei secoli scorsi. Anche i biografi secenteschi del Merisi non hanno mai avuto dubbi in tal senso: Giulio Mancini scrisse che l'artista «nacque in Caravaggio», Giovanni Baglione affermò che egli «Nacque in Caravaggio di Lombardia», Giovan Pietro Bellori sostenne che la «patria» del «Merigi» fu «Caravaggio nobile castello di lombardia», mentre Joachim von Sandrart parlò di «MICHAEL ANGELUS MARIGIUS Caravagiensis Pictor» come «natus» in Caravaggio «in Longobardiâ, haud procul Mediolano». ¹ A partire dagli anni Settanta, però, alcuni studiosi come Maurizio Calvesi e Mia Cinotti iniziarono a mettere in discussione tale assioma, ipotizzando che il pittore fosse invece nato a Milano. ² Infatti alcuni indizi documentari facevano proprio pensare che il capoluogo lombardo fosse il preciso luogo dove Michelangelo vide la luce. Negli anni scorsi, invece, diversi altri studiosi hanno riproposto l'ipotesi più tradizionale basandosi soprattutto su un documento relativo all'atto di conferimento all'artista del cavalierato dell'Ordine di Malta datato 14 luglio 1608. In questo documento, infatti, si trova scritto: «Magnificus Michael Angelus Carraca oppido vulgo de Caravaggio in Longobardis natus, hanc Urbem appellens»: si tratterebbe cioè - secondo tali studiosi - di una vera e propria dichiarazione ufficiale riguardante la nascita dell'artista nel borgo di Caravaggio. ³ Il realtà il documento non costituisce per niente una prova incontrovertibile dei natali del pittore a Caravaggio poiché in esso con il termine «natus» si indica più genericamente l'esatta provenienza (nel senso dell'origine familiare e degli interessi economici) dell'artista dal borgo di Caravaggio in Lombardia e non tanto il luogo della nascita fisica di Michelangelo. ⁴ Un tale significato di provenienza e non di nascita è stato ad

esempio accentuato nel 1672 da Pietro Paolo Bosca, il quale appunto scrisse: «*Michael Angelus ex oppido Caraca*».⁵

Per nulla incerti, invece, sul luogo di nascita di Michelangelo sono stati, in particolare, alcuni caravaggini, i quali, giustamente orgogliosi della fama del loro “concittadino”, sono sempre però rimasti fermissimamente convinti della nascita del pittore nel borgo di Caravaggio.⁶ Essi, per evidenziare meglio la loro convinzione, hanno messo, nel giugno del 1990, una lapide sul muro di una casa situata presso il rione Folcero di Caravaggio al fine di indicare al visitatore la precisa abitazione caravaggina (quella del nonno materno) dove “sicuramente” avrebbe visto la luce il geniale pittore.⁷

Fino a poco tempo fa, la controversia sull’individuazione della città che diede i natali al pittore di fatto ristagnava senza sbocchi a causa dei documenti lacunosi o ambigui. Per la verità, a mio parere, c’erano molti più indizi che portavano a considerare la città di Milano come il luogo della nascita di Michelangelo.⁸ Tuttavia la questione sarebbe rimasta comunque sostanzialmente insoluta e problematica se recentemente Vittorio Pirami non avesse rintracciato l’importante documento battesimale con il quale si è potuto mettere definitivamente fine a tale *querelle*. Si tratta di un registro dei battesimi (FIG. 1), conservato presso l’Archivio Storico Diocesano di Milano, che accerta inequivocabilmente che il Caravaggio fu battezzato a Milano il 30 settembre del 1571 nella chiesa della parrocchia di S. Stefano in Brolo (o Brolio o Maggiore) (FIG. 2, N. 5; FIG. 15, N. 5):

Adi 30 fu bat[ezato] Michel angelo f[il]io de D[omino] fermo merixio et d[omina] lutia de oratoribus compar d[omino] fran[ces]co sessa⁹

Si noti come, in questo atto, il padre di Michelangelo venga chiamato (con una piccola storpiatura) «merixio», cioè Merisio e non Merisi. In effetti in molti documenti registrati negli atti caravaggini emerge che il “vero” cognome della famiglia doveva essere «Merisio» (tale famiglia era soprannominata «quacchiato» per distinguerla dalle altre famiglie del borgo che avevano lo stesso cognome).¹⁰ Alla cerimonia battesimale fu presente un certo Francesco Sessa. Non è possibile stabilire quale legame o relazione ci fosse tra tale «compar» Francesco Sessa e Fermo Merisi, il padre del neonato. Forse il Sessa era uno dei muratori che lavoravano con Fermo o forse la sua presenza fu del tutto casuale. In effetti proprio nello stesso giorno ci furono altri due battesimi e, nell’ultimo, Francesco Sessa fece di nuovo da padrino:¹¹ forse egli era legato a Fermo e si è trattenuto a far da «compar» anche per il battesimo del figlio dell’altro genitore, oppure può essere successo anche il contrario.¹²

Il contenuto complessivo di tale documento archivistico viene a confermare le diverse ipotesi che erano state fatte in precedenza da alcuni studiosi, cioè: che il pittore era nato a Milano e non a Caravaggio; che si trattava del 1571 (cosa non del tutto scontata perché la stessa Cinotti, pur propendendo per il 1571, aveva parlato di un arco di tempo che poteva andare dal 1571 al 1572);¹³ che era il mese di settembre. Rimane però una piccola incertezza sul giorno di nascita dal momento che nel documento si parla di battesimo e non di nascita. A differenza di oggi, in quei tempi la Chiesa riteneva opportuno, dato l'altissimo tasso di mortalità infantile, che un neonato fosse battezzato il più presto possibile (ma non necessariamente lo stesso giorno): precisamente la norma prevedeva che, pena la scomunica, l'infante fosse battezzato «*quàm-primum*» e comunque «*antè nonum diem*».¹⁴ Quindi, calcolando i nove giorni dal 30 settembre (giorno del battesimo) si può essere sicuri che Michelangelo non nacque prima del 22 settembre. Che nella pratica, in effetti, si era soliti battezzare qualche giorno dopo la nascita è testimoniato anche dai documenti di battesimo dei fratelli di Michelangelo. Infatti il fratello minore (cioè Giovan Battista) nacque il 21 novembre 1572, ma fu battezzato il 26, mentre Caterina (la sorella minore del pittore) fu partorita il 12 novembre 1574, ma il battesimo fu celebrato il giorno dopo.¹⁵ Quindi, occorre ammetterlo, il giorno reale di nascita di Michelangelo rimane ancora non sicurissimo. Comunque l'ipotesi formulata dal Calvesi (ma anche, più tardi, da Creighton Gilbert) secondo la quale al pittore venne dato il nome Michelangelo proprio perché nacque il 29 settembre, giorno dedicato a san Michele Arcangelo, non viene per niente contraddetta dal nuovo documento e può essere considerata del tutto verosimile.¹⁶ Va però osservato che, in effetti, potevano anche essere altri i motivi per chiamare un bambino Michelangelo.¹⁷ Ad esempio il pittore lombardo Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone aveva avuto il suo primogenito il 7 gennaio 1601 e lo aveva chiamato Michelangelo, con una scelta, dunque, non motivata dal santo del giorno.¹⁸

Naturalmente si può anche supporre che il Caravaggio fosse nato il 30 settembre e battezzato lo stesso giorno. Ma si può fare anche un'altra ipotesi tenendo conto che in quel periodo (a partire dal tardo medioevo) il giorno era suddiviso in ventiquattro ore e la ventiquattresima ora coincideva con il tramonto del sole e non, come per noi, con la mezzanotte. Ovviamente era un sistema di conteggio delle ore (chiamate «ore italiche») molto variabile perché la relazione tra una determinata ora e un particolare momento della giornata cambiava durante l'anno a seconda delle stagioni e dei mesi. Ma in quei secoli tale computo era considerato molto pratico in quanto permetteva di sapere quante ore di luce un lavoratore poteva ancora avere a di-

sposizione. Dunque, in base a tale sistema di suddivisione delle ore, si riteneva che alla fine di settembre il sole (nella zona di Milano) calasse alla fine della ventiquattresima ora (cioè, in base al nostro orologio, alle ore 18:00) e con l'inizio della prima ora successiva (cioè i primi minuti dopo le 18:00) iniziasse il nuovo giorno.¹⁹ In particolare la festività di San Michele Arcangelo era di una certa importanza ed iniziava con i vespri primi,²⁰ recitati - in base, appunto, al calcolo delle «ore italiche» - dopo il crepuscolo di quel che per loro era già il giorno 29, ma che in base al nostro calendario era ancora il giorno 28. Quindi, se Michelangelo fosse nato dopo il tramonto di quel che per noi era ancora il giorno 28, i genitori lo avrebbero considerato venuto alla luce nella festività di San Michele Arcangelo e per questo (forse) lo avrebbero chiamato Michelangelo. Il giureconsulto Marzio Milesi nel suo famoso epitaffio nel quale indica esattamente il numero degli anni (che in realtà sono errati, perché lo farebbero nascere nel 1573), i mesi e i giorni vissuti dall'amico Caravaggio dice che l'artista morì il 18 luglio 1610, all'età di 36 anni, 9 mesi e 20 giorni.²¹ Tenendo conto del computo del periodo indicato dal Milesi, già Roberto Longhi aveva ipotizzato che il pittore fosse nato il 28 settembre e non il 29 (le due opzioni sono possibili a secondo se si considera o meno anche il giorno in cui l'artista morì).²² Perciò l'apparente contraddizione potrebbe essere chiarita se si tiene conto del computo delle «ore italiche».

Quindi, in sostanza, Fermo Merisi e Lucia Aratori si sposarono il 14 gennaio del 1571 nella chiesa degli Umiliati dei SS. Pietro e Paolo, che si trovava al centro del borgo di Caravaggio (si tratta dell'attuale chiesa sconsacrata di S. Giovanni Battista).²³ Nello stesso giorno o nei giorni seguenti concepirono un figlio che nacque circa otto mesi e quindici giorni dopo, cioè negli ultimi giorni di settembre. Si tratta di una gestazione normale in quanto la nascita di Michelangelo in uno dei seguenti giorni, 27, 28, 29, 30 (segno della Bilancia), si collocherebbe proprio a cavallo tra un periodo oggi considerato pre-termine (27 e 28) ed una gestazione normale (29 e 30).²⁴

Ma quanto rimasero i genitori nel borgo caravaggino dopo essersi uniti in matrimonio? Non è possibile dirlo con sicurezza. Si può tuttavia ipotizzare che già nelle settimane seguenti la nuova famiglia si sia trasferita a Milano. Fermo già lavorava nel capoluogo lombardo dove aveva certamente un giro di commissioni consolidate e quindi si può supporre che sia andato nel borgo di origine solo per il tempo necessario a sposare Lucia, per poi tornare subito al suo lavoro nei cantieri milanesi. Non a caso in un documento del 1° febbraio 1578 riguardante una «*lis et controversia*» tra le eredi di mastro Gabriele Varola e Lucia Aratori (il marito era già morto l'anno pre-

cedente) si fa riferimento ad un pagamento dell'affitto di alcuni locali milanesi concordati anni prima tra il Varola e mastro Fermo. Precisamente dal documento emerge che a Milano Fermo Merisi pagò al Varola la pigione di due locali più un solaio (in una casa della parrocchia di S. Maria alla Passarella) per sei anni consecutivi, dal 1571 al 1576 (anno della peste), e che nel 1577 (in un mese imprecisato) tornò con la famiglia a vivere a Caravaggio sino alla sua morte avvenuta nel mese di ottobre. Questo è uno dei documenti che già prima del ritrovamento dell'atto milanese riguardante il battesimo di Michelangelo avrebbe potuto costituire un indizio importante per indicare come la famiglia Merisi, vivendo in due locali a Milano nel 1571 (anno del loro sposalizio), avesse avuto il suo primogenito proprio nel capoluogo lombardo.²⁵ Certo si poteva anche ipotizzare che Fermo, subito dopo il matrimonio, fosse ritornato da solo a Milano. Ma sarebbe stato davvero difficile pensare che il neo-sposo Fermo, appena dopo essersi maritato, fosse subito ripartito per lavoro a Milano lasciando la giovane moglie da sola presso i parenti a Caravaggio. In ogni caso l'atto di battesimo toglie ogni fondatezza a tale congettura.

Il battesimo di Michelangelo venne celebrato nella parrocchia di S. Stefano in Brolo. Si trattava di una delle parrocchie situate nella zona di Porta Orientale, dove maggiore era la comunità caravaggina, proprio perché i caravaggini provenendo da est (Caravaggio si trova a est di Milano) entravano in città incontrando subito tali parrocchie. La precisa collocazione di queste chiese parrocchiali si può vedere bene anche in una bella pianta di Milano attribuita all'ingegnere e cartografo Giovan Battista Clarici e databile proprio agli anni Settanta del Cinquecento (1577-1579 ca.) (FIG. 2, N. 5; FIG. 3; FIG. 15, N. 5).²⁶ Non a caso diversi anni dopo in quella stessa parrocchia andò ad abitare anche Ludovico Merisi, lo zio sacerdote di Michelangelo, il quale proprio lì morì il 10 giugno 1612. Vicino alla parrocchia di S. Stefano in Brolo, che alla fine del Cinquecento contava circa 8.600 «anime», si trovava anche la più piccola parrocchia di S. Maria alla Passarella (o Passarella) con i suoi 680 parrocchiani (FIG. 2, N. 3; FIG. 15, N. 3).²⁷ Già in questa ultima parrocchia Fermo era vissuto negli anni precedenti e lì erano stati battezzati sia i figli della prima moglie (Maddalena Vacchi), sia quelli della seconda, cioè Lucia (ad eccezione, ovviamente, di Michelangelo).²⁸ Abbiamo visto sopra che Fermo aveva affittato, dal 1571 al 1576, due locali con solaio nella parrocchia di S. Maria alla Passarella.²⁹ È quindi difficile pensare che Fermo, dopo aver sposato Lucia, abbia affittato per pochissimo tempo dei locali nella parrocchia di S. Stefano in Brolo e poi sia passato nella vicina parrocchia di S. Maria alla Passarella. A meno di supporre che

la nuova famiglia fosse stata provvisoriamente ospitata da qualche caravagginio in una casa della parrocchia di S. Stefano in Brolo in attesa di prendere possesso dell'abitazione in S. Maria alla Passarella.³⁰ Forse lo stesso Fermo, invece, per ragioni contingenti, chiese e ottenne (in via del tutto eccezionale) di far battezzare il primogenito nella chiesa della parrocchia di S. Stefano in Brolo e non in quella di S. Maria alla Passarella dove (come si è visto) erano stati battezzati anche i figli avuti dalla sua prima moglie.³¹ Alcuni studiosi caravaggini del pittore, ancora molto legati campanilisticamente alla "certezza" che il pittore vide i natali a Caravaggio, hanno in qualche modo messo in discussione il documento con l'atto di battesimo di Michelangelo.³² Addirittura il caravagginio Francesco Tresoldi ha sostenuto, del tutto fantasiosamente, che il Caravaggio «sarebbe uno Sforza illegittimo» e che quindi dal nuovo documento di battesimo si potrebbe dedurre «come Michelangelo fosse nato in un'abitazione di Porta Folcero a Caravaggio e successivamente trasferito a Milano sotto la protezione degli stessi Sforza, nella parrocchia dove si trovava il loro palazzo di via Giovanni Conca, ovvero S. Stefano».³³ Tale congettura non ha alcun fondamento. È una ricostruzione palesemente fantasiosa e romanzata: Michelangelo, cioè, secondo questa tesi, sarebbe nato da un amore illegittimo tra il marchese di Caravaggio Francesco Sforza e Lucia Aratori. L'ipotesi è anche basata su un'imprecisione evidente: il palazzo degli Sforza-Colonna non si trovava proprio nella parrocchia di S. Stefano, ma in quella di S. Giovanni in Conca di Porta Romana (FIG. 15, N. 9).³⁴ Al di là di tale fantasticheria, si può affermare che pure l'ipotesi secondo la quale Lucia abbia partorito Michelangelo nel borgo di Caravaggio e solo successivamente, cioè qualche giorno dopo, si sia trasferita con il pargolo a Milano per farlo battezzare non è per nulla credibile. È infatti veramente difficile pensare che il bambino - magari (secondo tale ipotesi) nato settimino nel mese di agosto a Caravaggio (e quindi a fortissimo rischio di morte) - sia stato solo successivamente, e parecchi giorni dopo, portato a Milano per essere battezzato. È vero che la presenza del nome di Lucia nell'atto di battesimo non è la prova che alla cerimonia fosse intervenuta anche la madre del battezzato perché nel documento si riferisce solo che Michelangelo era figlio di Fermo e di Lucia. Ma se non era presente non significa che non si trovasse comunque a Milano perché in genere le madri rimanevano in casa dopo le fatiche del parto.³⁵ Quindi è altrettanto difficile pensare che la madre Lucia subito dopo il travaglio avvenuto a Caravaggio (con possibili piccole complicazioni) si sia messa in viaggio alla volta di Milano per far subito battezzare il primogenito in una parrocchia milanese. È altrettanto inconcepibile immaginare che Lucia, dopo

la nascita di Michelangelo, si sia trattenuta a Caravaggio, ma che a Milano sia stato invece inviato il bambino per essere battezzato, il quale poi sarebbe rimasto, nel periodo seguente, senza le cure della madre e con un padre occupato a lavorare in qualche cantiere edile.

In ogni caso sappiamo che nei registri conservati a Caravaggio non viene certificata la nascita di Michelangelo nel borgo (in tali documenti, talvolta, oltre alla data di battesimo, compare anche il giorno di nascita). È noto che, attualmente, i registri di battesimo caravaggini relativi ad alcuni anni, tra i quali anche il 1571, non sono più rintracciabili. Ma è altrettanto noto che essi, prima che scomparissero, furono attentamente e appositamente analizzati dal trevigliese Camillo Terni, il quale, agli inizi del Novecento, non riuscì a rintracciare tra i cognomi «Merisi» o «Merisio» alcun Michelangelo.³⁶ In un atto del 1624, relativo alla visita pastorale del cardinale Pietro Campori alla diocesi di Cremona, nel parlare del fratello minore di Michelangelo, cioè del sacerdote Giovan Battista (anch'egli, come si è visto, nato a Milano), si usa questa significativa frase, che calza a pennello anche per il fratello maggiore: «*Licet sit oriundus Mediolano tamen eius parentes oriundi sunt ex hoc opido [Caravaggio]*». Lo stesso Giovan Battista, quando si trovava a Roma, viene così citato in un atto notarile del 3 agosto 1596: «*Joannes Battista Merisi de Caravaggio Mediolanensis*». In riferimento a Michelangelo potrebbero essere significative anche le seguenti parole apposte su una carta figurata inserita (in basso a destra) in una copia della *Maddalena in estasi* del Caravaggio eseguita nel 1620 dal pittore olandese Wybrand de Geest (1592-1661): «*Imitando Michaellem / Angelum Carrava... / Mediolan. / Wibrandus de Geest / Friesius / A° 1620*». Il de Geest dice infatti di aver imitato un'opera di Michelangelo da Caravaggio «*Mediolan.*»: forse quest'ultima parola evidenzia semplicemente che il borgo di Caravaggio, nome con cui si usava chiamare il Merisi, si trovava nel ducato di Milano, ma non si può escludere del tutto che essa indicasse che il pittore era «*Mediolan[ensis]*», cioè milanese, nel senso di nato a Milano da una famiglia originaria di Caravaggio. E forse Michelangelo Merisi potrebbe essere identificato con quel «Michele milanese» registrato in un documento - di data imprecisata (ma fra il 1581 e il 1604) - dell'Accademia di San Luca. Se tale ipotesi fosse confermata - ma ancora non lo è - si potrebbe dedurre che inizialmente il pittore lombardo (supponendo però che il documento si riferisca ai suoi primi anni romani) fosse conosciuto anche come «milanese» (perché nato e proveniente da Milano) e non solo come «caravaggino» (per l'origine della sua famiglia). Va anche ricordato che in un documento del 5 aprile 1600 il pittore è citato con queste parole: «*d. Michael Angelus qm. Firmi Morisij de Caravaggio diocesis me-*

diolanensis pictor in Urbe». In realtà il borgo di Caravaggio apparteneva alla diocesi di Cremona (e non a quella di Milano) e, forse, la confusione fu proprio determinata dal fatto che il pittore si presentava come originario di Caravaggio, ma proveniente da Milano dove era nato.³⁷ Comunque “Milano” rimane un dato assolutamente acquisito. Proprio recentemente, ad esempio, alcune ricerche documentarie hanno dimostrato che altri due artisti - famosi per essere nati in una particolare città - in realtà erano venuti alla luce altrove: Giovan Battista Crespi detto il Cerano non nacque a Cerano (dove comunque il pittore e la famiglia avevano precisi interessi economici), ma a Romagnano Sesia (entrambe le cittadine sono in provincia di Novara); e Camillo Procaccini non fu partorito a Bologna, ma a Parma.³⁸

Al di là del luogo di nascita, lo stesso Michelangelo spesso si firmava «da Caravaggio» proprio perché le famiglie di origine di Michelangelo erano indiscutibilmente caravaggine (ma nessun suo parente apparteneva, come è stato spesso erroneamente ripetuto - tirando in ballo anche dei generici stemmi araldici - alla piccola nobiltà).³⁹ La zia del pittore, cioè Margherita Aratori (quindi sorella di Lucia) lavorava a Caravaggio come nutrice dei numerosi figli di Costanza Colonna (moglie del marchese Francesco Sforza), un personaggio che avrà un ruolo fondamentale nella turbolenta vita del pittore; il nonno paterno Bernardino Merisi possedeva una bottega per vendere il vino; il nonno materno Giovan Giacomo Aratori era un rispettabilissimo agrimensore attivamente impegnato sia presso il santuario caravaggino, sia presso il Comune di Caravaggio e soprattutto era al servizio, come agrimensore, dei marchesi Sforza-Colonna. Infatti fu proprio Giovan Giacomo Aratori, e non Fermo Merisi, ad essere legato al marchese Francesco, il quale fu presente alle nozze dei genitori di Michelangelo.⁴⁰ Non a caso, non è emerso alcun minimo documento che accerti un qualsiasi rapporto tra Fermo e i marchesi di Caravaggio, nonostante il Mancini abbia affermato - sviando successivamente tutti gli storici dell'arte - che Fermo «fu mastro di Casa et Architecto del Marchese di Caravaggio». ⁴¹ In realtà Fermo era un buon capomastro che era andato a lavorare a Milano: era quasi un milanese perché i documenti testimoniano che egli trascorse la maggior parte della sua vita nel capoluogo lombardo tornando nel borgo solo pochissime volte. Inoltre non è un caso, come si è già accennato, che tutti i figli avuti da Fermo siano nati a Milano: sia quelli della prima moglie Madalena Vacchi, sia quelli della seconda consorte Lucia Aratori. Da Lucia ebbe (oltre al primogenito Michelangelo) sia Giovan Battista (che diventerà sacerdote e che rimarrà a Caravaggio sino alla morte avvenuta il 1630), sia la sorella Caterina (anche lei rimarrà a Caravaggio, svolgendo la mansione

di balia per i figli di Muzio Sforza, cioè per i nipoti di Costanza Colonna, e li morì nel 1621). Nacque probabilmente a Milano anche l'ultimo figlio di Fermo, cioè Giovan Pietro (morto nel 1588), anche se in questo caso non esiste una prova documentaria che lo accerti.⁴²

Quindi Michelangelo Merisi fu un caravaggino per alcuni aspetti e un milanese per altri. Fu caravaggino sia per quanto riguarda i legami familiari (solo il padre Fermo, morto nel 1577, lavorava a Milano), sia per quanto riguarda gli interessi economici, in quanto i beni immobili di famiglia che il pittore suddivise con i fratelli dopo la morte dei genitori si trovavano tutti nel territorio di Caravaggio. Il pittore fu invece milanese non solo perché nacque a Milano, ma perché la sua formazione culturale e artistica si svolse essenzialmente proprio nel capoluogo lombardo. In tal senso, al di là del luogo di nascita, Michelangelo rimane un pittore che pur essendo nato e pur avendo operato al di fuori di Caravaggio ha proprio "onorato" il borgo di origine. Così si è espresso anche il poeta Giovan Battista Marino, il quale, in un testo poetico dedicato all'amico pittore, proprio così scrive:

E tu Michel, *di Caravaggio honore,*
 Per cui del ver più bella è la menzogna,
 Mentre che facitor più che Pittore,
 Con l'angelica man gli fai vergogna.⁴³

La formazione artistica di Michelangelo, come è noto da tempo, dopo che è stato pubblicato il contratto di apprendistato (che vedremo più avanti), avvenne a Milano. Ma già i biografi del pittore ne avevano accennato. Oltre al Mancini, che scrisse che Michelangelo studiò «in Milano con diligenza», ne avevano parlato anche il Baglione e il Bellori: il primo osservò che il Merisi «Diedesi ad imparare la dipintura, e non hauendo in Caravaggio, chi a suo modo gl'insegnasse, andò egli a Milano, & alcun tempo dimorouui»; mentre il Bellori annotò, in una postilla autografa ad una copia delle *Vite* del Baglione, che Michelangelo «macinava li colori in milano».⁴⁴

Attraverso altri documenti che ho rintracciato qualche anno fa (uno di essi è l'unico che, a parte il contratto, fa riferimento all'apprendistato artistico di Michelangelo), è possibile anche dare uno sguardo ai problemi familiari che la madre Lucia ha dovuto affrontare prima e dopo l'avviamento del primogenito alla carriera di pittore. Da una regia lettera patente del 1585, che rievoca alcune situazioni precedenti, si deduce che Lucia doveva essere preoccupata per l'avvenire del primogenito e deve aver parlato con Michelangelo spronandolo o inducendolo a trovarsi un mestiere per l'avvenire. In-

fatti nel documento si legge proprio che la madre vedova «*induceret ad aliquam artem*» il figlio Michelangelo di anni «*tredecim vel circa*»⁴⁵ (FIG. 5). Nella stessa lettera patente si trova anche scritto come «*[Michael] Angelus disceret artem pingendi*», espressione che indica come il ragazzo non ancora tredicenne avesse già fatto la sua scelta. E in un'altra parte dello stesso atto si legge: «*Et ideo fuit {...} facta conventio quod Pictor deberet puerum {...}*». Il documento purtroppo è rovinato, ma le parole mancanti (qui segnalate da parentesi graffe) si possono facilmente integrare. Tenuto conto della scelta di Michelangelo, che evidentemente aveva dimostrato di essere affascinato dalla pittura, si decise di stendere nel 1584 il formale contratto affinché il «*Pictor*», cioè Simone Peterzano (che si dichiarava «*TITIANI. ALUMNUS.*») (FIG. 4), potesse dare al ragazzo un adeguato insegnamento relativo all'«*ars pingendi*».⁴⁶ Infatti, come è risaputo, negli anni Venti è stato reso noto per la prima volta il preziosissimo documento, datato 6 aprile 1584, che presenta il preciso contratto di apprendistato tra il pittore bergamasco «*Nobilis dominus Simon petezanus*», che era sulla cinquantina e che teneva bottega nella parrocchia di S. Giorgio al Pozzo Bianco (vicino a S. Maria della Passarella) (FIG. 2, NN. 2 e 3; FIG. 15, NN. 2 e 3), e «*Michael Angelus de merisjs*», che allora era un ragazzo di circa dodici anni e mezzo.⁴⁷ Con ogni probabilità a condurre le trattative con il pittore bergamasco, in modo da assicurare a Michelangelo un'adeguata educazione artistica, non fu la madre Lucia, ma il nonno materno Giovan Giacomo Aratori, in quel momento ancora in vita (morirà qualche mese dopo, il 25 agosto 1584).⁴⁸ Giovan Giacomo era un agrimensore esperto in trattative, scaltro e accorto e quindi particolarmente adatto per seguire le complesse clausole di un contratto che riguardava il nipote. È molto probabile che il nonno e la madre avessero avuto modo di inviare Michelangelo nella bottega milanese del Peterzano almeno qualche mese prima della stesura del contratto. Sarebbe stato infatti opportuno verificare che il giovane apprendista avesse il necessario talento per dedicarsi alla pittura e che comunque non emergessero particolari problemi: in sostanza entrambe le parti avrebbero dovuto avere la ragionevole certezza di poter onorare il contratto che avrebbero stipulato.⁴⁹ Violare le norme contrattuali sarebbe stato costoso, come vedremo tra poco. Dunque il periodo di pre-apprendistato dovette soddisfare entrambe le parti poiché in data 6 aprile 1584 venne steso il formale contratto che prevedeva che il ragazzo era tenuto a «*stare et habitare*» col pittore «*ad adiscendum artem pictoris et hoc per annos quatuor proxime futuros die hodie Inceptos*» (FIG. 6). Quindi la norma impegnava Michelangelo a rimanere presso il Peterzano sino al 5-6 aprile 1588. Si precisava inoltre che il giovane doveva esercitarsi «*in ipsa arte die noctuque*

secundum consuetudinem dicte artis bene et fideliter» senza commettere «dolum nec fraudem». In altri simili contratti stipulati in quel tempo si poteva dare anche la possibilità all'apprendista di ritornare nella propria casa.⁵⁰ Ma evidentemente l'oggettiva situazione della famiglia Merisi, abitante nel borgo di Caravaggio, imponeva un'altra soluzione, cioè quella di permettere all'allievo di alloggiare presso il maestro. E infatti nel contratto si stabiliva che il Peterzano era proprio tenuto ad ospitare l'allievo «*In dicta eius domo et apotheca*» e che quindi doveva fornire vitto e vestiario a favore del giovane. Naturalmente il Peterzano era soprattutto tenuto «*eum Instruere in ipsa arte toto posse suo*» in modo che, dopo i previsti quattro anni, il giovane apprendista «*sit sufficiens et expertus in dicta arte, et a se ipso laborare sciat*». Nel patto di apprendistato si stabiliva esplicitamente che Michelangelo non avrebbe potuto recedere dal servizio e andarsene a lavorare presso qualche altro pittore a Milano o da qualche altra parte senza una specifica licenza dello stesso Peterzano, pena il pagamento di 48 scudi d'oro (FIG. 7). Entrambe le parti in caso di inadempienza, invece, avrebbero dovuto pagare l'ingente somma di 100 scudi d'oro. Risultavano fideiussori Battista Baschi e il figlio Bartolomeo i quali erano lontani parenti (attraverso Margherita Aratori, la sorella di Lucia) del giovane apprendista. I due Baschi erano adatti per tale ruolo poiché, oltre ad abitare a Milano, erano certamente benestanti in quanto possedevano una bottega di pellicceria.⁵¹

Il giovane Michelangelo nel momento in cui iniziava il suo tirocinio artistico non doveva essere un illetterato. Negli anni precedenti il ragazzo deve aver seguito i normali insegnamenti relativi al leggere e allo scrivere, e probabilmente potrebbe aver seguito anche le lezioni di catechismo che la stessa marchesa Costanza Colonna, come testimonia una preziosa lettera dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo a un suo collaboratore del 18 gennaio 1570, impartiva nei giorni festivi nel borgo caravaggino.⁵² Occorre inoltre tener conto che il nonno materno Giovan Giacomo Aratori era un agrimensore e quindi aveva una certa cultura e potrebbe aver insegnato al nipote anche qualche espediente relativo alla tecnica del disegno e molto probabilmente anche della prospettiva. Lo stesso Giovan Paolo Lomazzo narrando della sua vita in rime ci racconta che lui stesso aveva seguito un percorso simile:

A mastro me n'andai fino à dieci anni.
 Doue apprendei à legger et contare.
 E'l maneggiar de i libri, et poi disegno.
 Con tai principij al pingere mi diei
 Sotto vn discepol del morto Gaudentio

Ferrari; che fu già degno pittore
 Nomato Gian Battista da la Cerua.
 Il qual mi spinse inanzi contemplando
 Quel ch'io era pronto à far nel arte sola:
 Però in que' tempi feci diuerse opre,
 Si come quadri, bizzarrie, historie,
 Fregi, grotteschi, et partimenti varij.
 Con cartozzi, trofei, paesi, et frutti:
 Quai variando in le trè sorti pinsi,
 E ne' ritratti ancor io posi il piede
 Di piccioli, et di grandi, et al fin poi
 [...].⁵³

Fornire alloggio, vitto, vestiario e insegnamento al giovane caravaggino costava di certo al Peterzano. Pertanto nel contratto venne precisato che il giovane (ma naturalmente qualcuno a suo nome) avrebbe dovuto pagare al maestro pittore, a rate, una significativa somma di denaro: precisamente ogni sei mesi il Peterzano avrebbe dovuto ricevere 12 scudi d'oro (10 scudi erano stati dati come anticipo alla stesura del contratto). Quindi il pittore bergamasco avrebbe dovuto incassare annualmente 24 scudi, per un totale di 96 scudi d'oro nell'arco dei quattro anni stabiliti. Una somma notevole che però Lucia non aveva materialmente a disposizione.

Analizzando i documenti allora conosciuti, relativi alla suddivisione ereditaria dei fratelli Merisi, la Cinotti notò come nella divisione finale dell'11 maggio 1592, registrata a Caravaggio, ci fosse un'evidente sproporzione tra i consistenti beni ereditati dal secondogenito Giovan Battista e i ben pochi beni andati invece al fratello maggiore. Sulla base di tale considerazione, la studiosa pensò che Michelangelo negli anni precedenti avesse sperperato parzialmente il suo patrimonio e perciò arrivò a parlare esplicitamente di «poco affidamento dato da Michelangelo come “conservatore”», accentuando, in qualche modo, l'idea di un Michelangelo “dissoluto” e “sprecone”.⁵⁴ In realtà il prezioso documento del 19 marzo 1585, allegato alla lettera patente, sopra ricordata, ci permette di capire che la madre Lucia si diede molto da fare, certamente su consiglio del padre Giovan Giacomo, per trovare la somma necessaria per onorare il contratto stipulato con il Peterzano a favore del figlio.⁵⁵ In tale atto notarile, infatti, Lucia, come tutrice e curatrice dei suoi figli minorenni, vendette «*nomine dicti Michaelis Angeli absentis et Mediolani degentis*» (ovviamente il ragazzo era a Milano nella bottega del Peterzano) un terreno sito nel territorio di Caravaggio di

circa 2 pertiche e mezza incassando circa 48 scudi d'oro. Nel documento si precisa che tale somma avrebbe dovuto essere "obbligatoriamente" usata per pagare una parte della "retta" (precisamente due anni di apprendistato) che il Peterzano, come abbiamo visto, aveva richiesto. Ma siccome tale somma non era di esclusiva proprietà di Michelangelo, nel documento si chiarisce esplicitamente che in una futura divisione ereditaria tale importo sarebbe stato scalato dalla parte spettante a Michelangelo. In sostanza la madre faceva in modo che il primogenito, per poter frequentare la bottega del Peterzano, potesse ottenere subito una parte della sua eredità, con l'impegno però che egli avrebbe ridato ai fratelli la somma in qualche modo da loro anticipata con la vendita del terreno comune. È particolarmente interessante notare come Lucia avesse ottenuto l'autorizzazione a vendere il terreno di proprietà dei figli proprio per evitare che i soldi già pagati al Peterzano e quindi anche il tempo che il primogenito aveva trascorso (quasi un anno) nella bottega del pittore bergamasco venissero "dissipati" inutilmente (*«factae pro tempore praeterito in vanum dissipatae sint»*): quasi a certificare, indirettamente, che il giovane prometteva bene e che, visto appunto il suo talento, l'interruzione del suo apprendistato sarebbe stato un inutile spreco dei soldi già versati.

Il tipo di insegnamento previsto per il giovane Michelangelo nella bottega del Peterzano non doveva essere molto diverso da quello impartito in altre botteghe lombarde. L'iter che un pittore in quel periodo doveva seguire per impadronirsi del mestiere è stato sintetizzato in un trattatello intitolato *Parer sopra la pittura* che il pittore cremonese Bernardino Campi aveva dato alle stampe nel 1584, proprio l'anno in cui Michelangelo entrò nella bottega del Peterzano.⁵⁶ Alcune indicazioni presenti nel testo del Campi sono significative proprio perché sintetizzano il percorso predefinito di apprendimento che in ambiente lombardo si riteneva dovesse essere seguito, gradualmente, da un allievo. Il Campi parte dal presupposto che l'apprendista pittore doveva essere in grado di copiare i disegni dei maestri eccellenti:

Io dico adunque, che secondo il mio parere, à qualunque eleuato ingegno uuole imparare l'arte della pittura prima fa bisogno imparare à contrafare ogni sorte di disegni, facendo però sempre scielta de i piu eccellenti, & piu buoni:

Poi doveva imparare a fare il chiaroscuro con i lumi appropriati (una procedura che il Merisi ha certamente appreso a fare con maestria):

poscia dee imparare ritrare il rilieuo, togliendo il lume alto, & che batti nel

mezo del rilieuo, & hauendo sempre la mente à tutto ciò che'l fa, come se'l fingesse una colonna, la quale hauendo il lume nel mezo fosse ombrata dalle altre parti.

L'allievo doveva anche apprendere a dipingere dal naturale e in particolare ad eseguire i ritratti (pratica che, come si vedrà, il Peterzano aveva espressamente insegnato ad un altro suo allievo e sicuramente anche a Michelangelo):

Dopo questo gli bisogna imparare ritrare dal naturale, come farebbe far' un ritratto in ogni modo che intrauenga nella pittura, & farlo bene: & uenendogli occasione di pingere un'historya, gli bisogna schizzare l[']inuentione al miglior modo che fa, hauendo però sempre la memoria à i disegni gia ritratti [...].⁵⁷

Inoltre il Campi si sofferma ad illustrare alcuni strumenti e procedimenti tecnici che un apprendista doveva imparare ad utilizzare. Il pittore cremonese riteneva opportuno che l'allievo - oltre ad apprendere il corretto sistema proporzionale del corpo umano (che viene illustrato con una specifica incisione)⁵⁸ - dovesse impadronirsi della pratica dell'elaborazione di «figure» con modellini di gesso o di cera in modo che potessero essere disegnate secondo le esigenze della storia da rappresentare:

poscia faccia una figura di rilieuo di cera lunga un mezo palmo, ò piu ò meno secondo il suo parere, in piedi, con le gambe alquanto aperte, & con le braccia distese, tal che facilmente si possa formare col gesso, ò gittarne di cera tante quante ne sarà bisogno nell'historya: & mentre che saranno tenere, le potrà acconciare ne i suoi atti: [...] Come il pittore haurà fatte tante figure quante gli basteranno, le potrà accomodare secondo l'inuention sua, poscia attaccarle sopra un'asse con un ferro caldo, & commodaruele secondo il suo disegno.

I modellini appositamente preparati dovevano essere vestiti con dei panni, ma - aggiunge il Campi - «interuenendo nell'opera figure nude, ò teste, ò braccia, ò mani, ò piedi, bisogna ritrarle dal naturale: & uolendo far le cose piu perfette, riguarda alle cose di rilieuo antiche, & buone, ouero da i Scultori moderni eccellenti [...]».⁵⁹ L'idea che un pittore guardi anche alla statuaria antica sembra essere estranea alla pratica naturalistica del Caravaggio. In realtà lo stesso Merisi ha talvolta ripreso in alcuni suoi dipinti delle statue antiche. Ad esempio, si può notare come nelle *Sette opere di Misericordia* (Napoli, Pio Monte della Misericordia) il personaggio nudo visto di spalle a sinistra in basso riprenda palesemente la conformazione della statua ellenistica del *Galata morente* (o del *Galata ferito*).⁶⁰

Il Campi continua spiegando che i modellini preparati dovevano essere riprodotti sul foglio mediante un «telaro» con la relativa «graticola» (un sistema ovviamente derivante dalla graticola elaborata da Albrecht Dürer per mettere a punto gli scorci):

Piglierà poi la graticola del telaro, & la porrà dritta in piede appresso alle figure di cera, & tirerà una linea al longo su l'asse doue posano le dette figure, che si riscontri con uno dei fili della graticola, & un'altra al trauerso che si riscontri con un'altro filo [...].⁶¹

Naturalmente, aggiunge il Campi, occorre tenere in considerazione il punto di vista del pittore rispetto alla scena:

Hauendo però consideratione, che se l'opera s'hauerà da uedere da alto, il modello s'haurà da poner' in alto, & il pittore stia al basso. Et se il modello si porrà ad alto, & il pittore stia al basso col uedere, ei perderà il piano doue posano le figure, & doue sono signate quelle due linee che li teneuano saldo il uedere; [...] & se l'opera s'ha da uedere d'appresso, s'ha da ponere il modello appresso, accomodatamente però tanto che si possa uedere: & con queste fatiche, benigni lettori, ui trouerete hauere le figure istoriate, & i lumi, e i battimenti delle ombre, & il risminuire delle figure in prospetiua.⁶²

Nel leggere queste parole vengono subito in mente i famosi disegni con figure in prospettiva - di chiara derivazione leonardesca - contenuti nel *Codice Huygens* (FIG. 8) ed elaborati verso il 1570 da Carlo Urbino, un pittore, non a caso, amico dello stesso Bernardino Campi.⁶³ Sicuramente anche il Caravaggio poteva aver visto i fogli dell'Urbino e quindi poteva aver approfondito tale pratica prospettica.⁶⁴ È noto che in alcuni suoi dipinti il Merisi dimostrò una grandissima maestria nella definizione sia degli oggetti in prospettiva (ne sono un esempio gli strumenti musicali nel *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo o quelli nell'*Amore vincitore* di Berlino [FIG. 9]), sia delle figure umane in scorcio (ad esempio gli dei nella pittura murale con *Giove, Nettuno e Plutone* della villa romana Boncompagni Ludovisi, già del Monte [FIG. 10], o gli angeli in alto nelle *Sette opere di Misericordia* di Napoli). Quella dello scorcio prospettico fu una pratica certamente derivante dal suo bagaglio padano. È stato infatti notato che proprio in ambito lombardo era vivo l'interesse per l'elaborazione degli «scurti», un esercizio che, a partire da Giulio Romano, era stato approfondito sino a confluire negli studi nel citato *Codice Huygens*.⁶⁵ Anche l'uso dei modellini plastici teorizzato ampiamente dal Campi poteva essere stato utilizzato dallo stesso Peterzano, il quale potrebbe aver appreso tale metodo seguendo la tradi-

zione veneta tintorettesca.⁶⁶ Forse il Merisi non ne fece mai uso, ma non è escluso che tale procedimento sia stato invece da lui rinnovato attraverso l'uso di modelli reali. Un indizio in tal senso emerge dall'analisi delle radiografie del *Martirio di san Matteo* (Cappella Contarelli). Esse, come è noto, dimostrano che inizialmente il Caravaggio ebbe qualche difficoltà nella disposizione delle figure e che prima di arrivare alla soluzione definitiva fu costretto a fare diversi tentativi.⁶⁷ Molto probabilmente egli variò la disposizione dei vari personaggi basandosi sullo spostamento di modelli reali. Si può però osservare che tale procedimento ricalca in qualche modo la pratica dell'uso dei modellini di cera drappeggiati appresa forse nella bottega del Peterzano.⁶⁸

Anche il ricorso al disegno - che il Campi, come si è visto, propone come base iniziale per imparare a dipingere - non doveva essere stato del tutto snobbato dal Caravaggio. D'altra parte è risaputo che lo stesso Peterzano ci ha lasciato un gran numero di disegni, a dimostrazione che egli stesso, pur provenendo da una formazione veneta, non disdegnava di utilizzare la grafica.⁶⁹ Il mito di un Caravaggio del tutto estraneo al disegno è stato giustamente ridimensionato in questi ultimi decenni.⁷⁰ E se è pur vero che non è possibile attualmente attribuire con certezza alcuna esercitazione grafica al maestro lombardo questo non significa che egli non avesse appreso nella bottega del Peterzano l'arte del disegno e che, almeno in alcuni casi, non avesse utilizzato tale forma espressiva.⁷¹

Tra gli insegnamenti che il Peterzano impartì al giovane allievo ci fu senza dubbio anche quello relativo al ritratto. Nel contratto tra loro stilato non si fa alcun cenno ad esso, ma sappiamo che circa dieci anni prima un altro allievo del pittore bergamasco, il milanese Francesco Alicati, in data 20 aprile 1575, stipulò con il Peterzano un contratto particolare che prevedeva espressamente la pratica della ritrattistica. Infatti in tale accordo pattizio si legge che l'Alicati avrebbe svolto contemporaneamente sia il ruolo di "collaboratore" del Peterzano («*se exercere circa picturam ventalarum ut vulgo dicitur ala arabesca*»), sia quello di "allievo". E, in qualità di maestro, il pittore bergamasco era tenuto «*illum instruere in arte pingendi maxime ut vulgo dicitur de far retratti*».⁷² Si tenga conto che Michelangelo potrebbe aver visto e studiato anche i ritratti presenti nella collezione d'arte dei marchesi di Caravaggio conservata nel loro palazzo situato accanto alla chiesa di S. Giovanni in Conca (FIG. 15, N. 9), oppure quelli custoditi nel palazzo marchionale di Caravaggio.⁷³ Che inizialmente il Merisi si fosse dedicato assiduamente al ritratto lo ha sostenuto in particolare il Bellori, il quale ha scritto che il Caravaggio, prima di lasciare Milano, «Si avanzò per quattro,

ò cinque anni, facendo ritratti». ⁷⁴ Lo stesso autore inoltre testimonia che il Merisi, appena giunto a Roma, dipinse delle «teste» per sopravvivere: «ricoverò in Roma dove essendo estremamente bisognoso et ignudo faceva le teste per un grosso l'una et ne faceva tre il giorno». ⁷⁵

In sostanza il *Parer sopra la pittura* del Campi, sopra analizzato, pur essendo l'espressione di un pittore manierista, contiene di fatto alcuni insegnamenti che dovevano essere comuni nelle botteghe milanesi e quindi anche in quella del Peterzano. Non si può inoltre negare che in esso si ripropongano alcuni procedimenti tecnici che potevano far sì che un allievo dotato come Michelangelo, approfondendoli in senso naturalistico e luministico, potesse approdare a conclusioni radicalmente diverse rispetto alla *koinè* pittorica del tempo. Nello stesso anno in cui uscì il libricino del Campi e lo stesso Michelangelo iniziò a frequentare l'*atelier* del Peterzano, venne pubblicato a Milano anche un altro importante testo dedicato alla pittura. Si tratta del *Trattato dell'arte de la pittvra* steso dal pittore e teorico, ormai cieco, Giovan Paolo Lomazzo. ⁷⁶ Il Peterzano era un amico del Lomazzo, il quale lo aveva anche citato in una sua rima. ⁷⁷ È quindi logico pensare che il suo testo fosse in particolare letto nella bottega del pittore bergamasco e che un giovane come Michelangelo, che lavorava fianco a fianco con il Peterzano, fosse invogliato a consultarlo. Assai interessanti nel volume del Lomazzo sono quei capitoli nei quali egli si sofferma a livello teorico sul «lume». In particolare nel IV libro il teorico lombardo inserisce dei capitoli espressamente dedicati ai problemi luministici, questioni che il Caravaggio avrebbe poi affrontato con grande acutezza nella sua attività pittorica. Alcuni di questi titoli ci possono dare un'esatta idea dei temi trattati: «Della necessità del lume», «Del lume primario», «Del lume secondario», «Del lume diretto», «Del lume riflesso», «Del lume rifratto», «In che modo tutti i corpi riceuono lume, ò poco, ò assai», «De gl'effetti che partorisce il lume ne i corpi in generale», «De gl'effetti, che partorisce il lume ne i corpi terrei», «De gl'effetti, che partorisce il lume ne' corpi aquei», «De gl'effetti, che partorisce il lume ne i corpi aerei», «De gl'effetti che partorisce il lume ne i corpi ignei», «De gl'effetti che fa il lume ne' colori», «De gl'effetti, che fà il lume in qualunque superficie», «Qualmente i corpi vogliono hauere se non vn lume principale à gl'altri», «Come si diano i lumi à i corpi». ⁷⁸ Anche la sola lettura di alcuni dei titoli di questi capitoli fa riaffiorare alla mente certi particolari pittorici realizzati dal Merisi. È noto, infatti, che in alcuni dei suoi quadri il Caravaggio abbia inserito dei contenitori vitrei creando con grande accuratezza naturalistica dei sapienti riflessi luministici. Ne è un esempio significativo lo straordinario contenitore di vetro raffigurato nel *Ragazzo morso da un ramarro* (Londra,

National Gallery) (FIG. 11) tutto giocato su differenti gradazioni di bianco che rievocano il riflesso di difformi intensità di luce. Il Caravaggio affrontando tale tema poteva essersi ricordato anche di alcuni disegni acquerellati del milanese Giovan Ambrogio Figino (non a caso un allievo del Lomazzo e un attento osservatore delle opere leonardesche) che raffiguravano, con notevole maestria, lo stesso soggetto delle caraffe vitree riempite d'acqua (FIG. 13).⁷⁹ Il Lomazzo in un capitolo del suo testo, soffermandosi ad analizzare gli effetti del «lume» che attraversa i «corpi aquei», osservava: «Ma ancora che la luce non abbia colore, però ha questa proprietà, & virtù che manifesta, & dimostra i colori doue sono. E così quando la luce passa per il vetro verde scuopre il color verde, & lo dimostra all'occhio, sembrando che la luce, & i raggi siano verdi. E così discorrendo si può addurre l'esempio quando la luce passa per vna carrafa piena de vin Vermiglio».⁸⁰ Si tratta di un'indagine teorica di grande acutezza analitica che non può non far venire alla mente la caraffa e la coppa con vino rosso inseriti nel *Bacco* ora agli Uffizi (FIG. 12).

Sia nel trattatello del Campi, sia nel poderoso volume del Lomazzo non compare alcun accenno alla cosiddetta “camera oscura”. La questione è importante perché recentemente è stato ipotizzato che il Caravaggio si sia servito degli specchi e delle lenti per creare le sue opere (o almeno alcune di esse) tramite “noti” sistemi di proiezioni delle immagini, cioè mediante una sorta, appunto, di “camera oscura”. Roberta Lapucci, in particolare, dedicandosi con fervore a questa ipotesi, ha anche parlato di un «apprendistato giovanile del pittore [Caravaggio] presso uno “specchiario milanese”».⁸¹ Il documento che testimonia tale affermazione, se reale, sarebbe stato veramente interessante. Ma, in realtà, esso non esiste ed è il frutto di una serie di errori ed equivoci. La Lapucci ha rimandato, indicando la fonte di tale notizia, ad un articolo scritto da Riccardo Bassani e Fiora Bellini. Questi due studiosi - oltre a pubblicare un documento datato 26 agosto 1605 con l'inventario dei beni mobili del Caravaggio, presenti nella sua abitazione romana, che certifica la presenza di «un specchio grande» e di «un scudo a specchio» - riassumono anche un documento che attesterebbe che, sempre nell'Urbe, lo «spiantatissimo Michelangelo» sarebbe stato intento a «maneggiare specchi e lenti nel corso di un saltuario lavoro presso uno specchiario che teneva bottega “alla Magine di Ponte”».⁸² Come si vede, in questo testo non si usa l'aggettivo «milanese». Ma anche il legame tra Michelangelo e lo «specchiario» è infondato. In particolare, citando lo stesso passo, che tali studiosi hanno inserito integralmente in un loro studio successivo,⁸³ la Lapucci aggiunge che un nuovo documento attesta che «il Caravaggio tra il 1598 e il 1599 stava a bottega “da un certo Vittorio in Campo

Marzio [...] che, quando cominciò a dipingere in proprio, lo indirizzò a vendere i suoi quadri ad uno ‘specchiario alla Magine di Ponte’ e al ‘Signor Vincenzo Giustiniano’”». ⁸⁴ In realtà Sandro Corradini ha dimostrato che tale documento relativo allo «specchiario» (che fa riferimento al pittore spagnolo Cristoforo Orlandi) è stato proprio interpolato nel testo del Bassani e della Bellini. ⁸⁵ Infatti nel loro studio il nome di «Michelangelo da Caravaggio» appare inserito per ben due volte, sebbene esso sia assolutamente inesistente nel documento originale. In tal modo anche il legame Caravaggio-«specchiario» viene del tutto a cadere. Quindi, in sostanza, Bassani-Bellini hanno “errato” nell’inserire il nome del Caravaggio in quel documento dove si cita lo «specchiario» e, a sua volta, la Lapucci, mal interpretando tale documento, lo ha letto come se in esso si parlasse di un tirocinio giovanile di Michelangelo presso uno «specchiario milanese», cosa, appunto, del tutto infondata. Comunque, a parte la questione dello «specchiario», non credo che ci siano buone ragioni per sostenere che il Caravaggio conoscesse l’uso della *camera obscura* o, per lo meno, che ne facesse uso, attraverso degli specchi e/o delle lenti, per realizzare i suoi dipinti. ⁸⁶ Il Bassani e la Bellini (seguiti dalla stessa Lapucci e da Claudio Falcucci), commentando gli oggetti trovati nell’inventario sopra citato dei beni mobili dell’artista, hanno ipotizzato che gli «undeci pezzi de vetro» possano essere identificati come lenti. ⁸⁷ In realtà la lettura dell’intera frase, «undeci pezzi de vetro, cioè bicchieri, carafe, et fiasche di paglia [...]», dimostra palesemente che si trattava di vari oggetti di vetro e non di lenti da utilizzare per un’ipotetica camera oscura. È invece accertato che il Caravaggio utilizzò degli specchi. In particolare il Baglione scrisse che Michelangelo, volendo stare «da se stesso», «fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti». ⁸⁸ Si è molto discusso su come interpretare tali parole. Ma è indubbio che il Merisi, almeno in alcuni momenti della sua attività artistica, abbia utilizzato gli specchi per elaborare i suoi quadri anche se non sappiamo esattamente “come” li abbia impiegati. ⁸⁹

Nel passato è stata avanzata l’ipotesi che il Peterzano, nel periodo in cui avrebbe dovuto tenere con sé Michelangelo nella propria bottega milanese, si sia recato a Roma per lavoro e che quindi abbia portato con sé anche il giovane allievo. Tuttavia tale supposizione va del tutto scartata poiché non ha trovato sino ad ora conferme sufficienti e attendibili. ⁹⁰ Dunque Michelangelo terminò il suo apprendistato artistico nell’aprile del 1588. L’ipotesi che il suo praticantato si sia interrotto prima (senza penale, ma in maniera consensuale, come è certificato in altri casi) è teoricamente possibile, ma molto meno probabile. ⁹¹ Forse il legame tra Michelangelo e il Peterzano si è protratto, in forme

diverse, oltre tali quattro anni. A tal proposito il Mancini afferma che Michelangelo «studiò da fanciullezza per 4 ò 6 [ma si può leggere anche «7 ò 8»] anni in Milano con diligenza».⁹² Non è escluso dunque che Michelangelo sia rimasto nella bottega del maestro ancora per un po' di tempo con un contratto diverso, cioè non come allievo, ma come aiutante che collaborava con il maestro e che quindi percepiva un salario (come - lo si è visto sopra - aveva fatto parzialmente anche l'Alicati, qualche anno prima). Michelangelo non doveva avere fondi sufficienti per mettersi in proprio. Infatti le spese per organizzare una bottega erano ingenti e comunque presupponevano che il pittore avesse già in qualche modo delle committenze.⁹³ Va comunque scartata l'ipotesi formulata recentemente da Luigi Spezzaferro, secondo il quale il fatto che il Merisi nei primissimi anni romani frequentasse delle botteghe di terzo ordine

potrebbe anche far pensare che egli, in questo paio d'anni iniziali, avesse una qualche necessità di nascondersi e magari di rifarsi la mano in un'attività che certamente aveva appreso da ragazzo [...] nella bottega del Peterzano, ma che poi da giovanotto aveva trascurato per perseguire qualche più onorevole e onorata occupazione da gentiluomo, sostenuto da una qualche piccola rendita rurale.⁹⁴

Appare infatti del tutto inverosimile ipotizzare che Michelangelo (attraverso la madre) abbia investito - come si è visto sopra - non pochi scudi d'oro per frequentare la bottega del Peterzano per poi dedicarsi, negli anni trascorsi in Lombardia, a occupazioni «da gentiluomo» basandosi sulla propria rendita rurale e trascurando il proprio mestiere, e poi andare a Roma, probabilmente nella seconda metà del 1592, per reimparare e recuperare «il proprio giovanile mestiere artistico». È invece fondato pensare che quei pochi anni milanesi siano stati «spesi» da Michelangelo per sviluppare e approfondire le sue doti artistiche e, concretamente, per trovare qualche piccolo lavoro per poter sopravvivere, anche se, come purtroppo è noto, nessuna opera lombarda è stata sino ad ora rintracciata. Infatti si è dimostrata del tutto infondata pure l'ipotesi di identificare il giovane Michelangelo con il pittore «Michel Angelo Carmelitano» poiché quest'ultimo artista, attivo come collaboratore del pittore fiammingo Valerio Profondovalle (Valerius Diependale) presso il palazzo ducale di Milano, è stato precisamente individuato come un altro pittore chiamato «Michelangelo Carmine».⁹⁵ Sebbene un viaggio a Venezia effettuato dal Caravaggio possa essere considerato del tutto plausibile (anche se, almeno per ora, non è documentabile),⁹⁶ è certamente a Milano, e in generale in terra lombarda, che egli ebbe la possibilità di ampliare il suo orizzonte artistico.

Alcuni documenti testimoniano che Michelangelo era presente nel borgo di Caravaggio negli anni 1589-1592. In genere in questi atti notarili, stilati per questioni ereditarie, si trova scritto che Michelangelo e il fratello Giovan Battista erano «*habitatores Caravagij*». È evidente che la sua abitazione “ufficiale” fosse a Caravaggio. Si trattava della casa in Porta Folcero che era stata proprietà del nonno Giovan Giacomo Aratori e dove certamente era vissuta la madre sino al 1590, anno della sua morte (un immobile che nell’ultimo atto ereditario dell’11 maggio 1592 andrà al fratello Giovan Battista).⁹⁷ Ma ciò non contraddice il fatto che egli conducesse in concreto la sua vita a Milano dove sicuramente aveva affittato qualche locale (come aveva fatto il padre). I rientri nel borgo di Caravaggio sono certamente documentati, ma si trattava di rientri “obbligati”, quasi certamente brevi, effettuati per essere formalmente presente alle varie suddivisioni ereditarie (Michelangelo si trovava però a Caravaggio il 1° luglio 1592 solo in qualità di testimone).⁹⁸ Si tenga infatti conto che è molto improbabile che un giovane artista come Michelangelo, dopo un lungo apprendistato in una città attiva come Milano, sia voluto ritornare a vivere definitivamente nel proprio borgo di origine dove non c’era alcuna possibilità di trovare un lavoro adeguato come pittore. Se il Merisi aveva qualche probabilità di intraprendere fruttuosamente il proprio mestiere questo non poteva che avvenire in un centro operoso e dinamico come Milano, dove egli stesso aveva avuto certamente già occasione di allacciare qualche relazione. In un caso specifico abbiamo proprio la certezza che egli visse nel capoluogo lombardo anche dopo il suo apprendistato. Sappiamo infatti da un documento notarile del 28 novembre 1591 che Michelangelo, in tale data, abitava nella parrocchia milanese di S. Vito in Pasquirolo (e non è escluso che vi abitasse già da qualche anno) (FIG. 2, N. 4).⁹⁹ Esattamente nell’atto si trova scritto: «*Michael Angelus de Merisij filius quondam firmi de loco Caravagij glarae abbdue ducatus mediolani sed nunc moram trahens in porta orientali parochia sancti viti in pasquirolo mediolani*». L’intera espressione indica che il notaio certificava quindi che Michelangelo era “ufficialmente” residente a Caravaggio, ma che di fatto abitava a Milano («*sed nunc moram trahens*»). La parrocchia di S. Vito in Pasquirolo si trovava vicinissima alle parrocchie dove il pittore era vissuto nei suoi primi anni, cioè S. Stefano in Brolo e S. Maria alla Passarella, ed era confinante anche con quella di S. Giorgio al Pozzo Bianco dove era collocata la bottega del Peterzano.¹⁰⁰ Tenuto conto della presenza fisica di Michelangelo nella parrocchia di S. Vito in Pasquirolo, si può avanzare anche l’ipotesi che l’artista in quegli anni abbia collaborato con il maestro nell’esecuzione

di una pala appositamente commissionata per tale parrocchia. Infatti sappiamo che il Peterzano, in data 26 settembre 1589, si impegnò con il priore della scuola del SS. Sacramento di S. Vito in Pasquiolo ad eseguire per la cappella della Vergine, presente nella parrocchiale, «una Anchona pinta sopra la tella a oleo con sopra una madona con il figliolo in brazo et da una parte santo francesco et dall'altra santa margarita in piedi, et la madona asentata sopra una sedia eminente con li gradi convenienti» (FIG. 14).¹⁰¹ Se l'ipotesi di un ulteriore legame con il Peterzano anche dopo il formale apprendistato risultasse fondata, non si potrebbe escludere che il giovane pittore possa aver aiutato il maestro anche nell'esecuzione di tale «Anchona» preparata appositamente per la chiesa della parrocchia nella quale forse già in quel momento (fine del 1589) viveva lo stesso Michelangelo.

È noto come Roberto Longhi abbia brillantemente indagato l'influenza del naturalismo lombardo sulla pittura del Caravaggio. A partire da tali considerazioni, altre ipotesi sono state successivamente avanzate per cercare di chiarire meglio i precedenti che hanno contribuito a far sì che il Merisi giungesse ad elaborare una pittura basata su un naturalismo luministico straordinariamente nuovo.¹⁰² Scarsissima attenzione è invece stata data, in tal senso, ad un pittore milanese famosissimo che lavorava nel capoluogo lombardo negli stessi anni in cui Michelangelo si trovava a Milano: Giuseppe Arcimboldi. Questo artista, di nascita e di formazione milanese, e quindi anche attento alle ricerche leonardesche, a partire dal 1562 si era recato a Vienna per lavorare presso la corte degli Asburgo.¹⁰³ Nonostante sia ritornato provvisoriamente diverse volte in Italia, l'Arcimboldi rimase presso le corti imperiali di Vienna e poi di Praga sino al 1587, anno in cui egli ebbe il permesso dall'imperatore Rodolfo II di ritornare definitivamente in patria.¹⁰⁴ Dunque mentre Michelangelo stava completando il suo tirocinio presso il Peterzano, un pittore di grandissima fama rientrava, colmo di onori e di attenzioni, nella sua città natale impegnandosi, per conto dell'imperatore, a dipingere altre tavole da spedire nel museo rudolfino. Non si trattava tuttavia di un ritorno in sordina, in quanto l'Arcimboldi fu un pittore osannato e celebrato da un coro di intellettuali e di letterati milanesi. Forse anche tramite l'abile regia dello stesso Arcimboldi, tutta la Milano colta non solo era a conoscenza delle famosissime e strampalate opere che l'artista milanese aveva realizzato con grandissimo successo presso la corte asburgica, ma sapeva che il pittore, all'età di circa sessant'anni, una volta presa dimora in un palazzo milanese situato nella parrocchia di S. Pietro alla Vigna in Porta Vercellina (FIG. 15, N. 6), stava continuando a lavorare per dipingere altri affascinanti quadri, soprattutto per l'imperatore. Si tenga inoltre

conto che, come vedremo più avanti, il Lomazzo (che in quegli anni abitava presso la vicina Porta Ticinese, precisamente nella parrocchia di S. Pietro in Campo Lodigiano)¹⁰⁵ (FIG. 15, N. 8) era stato, attraverso i suoi testi a stampa, uno dei maggiori divulgatori dell'arte dell'Arcimboldi, e che lo stesso Peterzano, sollecitato dall'amico Lomazzo, avrà certamente sentito l'esigenza di conoscere meglio e direttamente l'opera dell'Arcimboldi coinvolgendo in questo "aggiornamento" artistico anche il suo giovane apprendista. In sostanza, tutti i milanesi erano affascinati dai dipinti dell'Arcimboldi perché sapevano che si trattava di immagini assolutamente insolite, mai viste, decisamente diverse da quelle elaborate dai pittori tradizionali. I suoi dipinti erano infatti basati su un espediente ghiribizzoso che consisteva nell'associare frutta, fiori, animali, pesci, uccelli, libri, oggetti vari ecc., tutti raffigurati con estrema meticolosità naturalistica e precisione mimetica, al fine di creare delle configurazioni "fantastiche" che apparivano delle vere e proprie teste "composte" o anche delle teste "reversibili", cioè dalla doppia lettura. Si trattava di immagini che erano sostanzialmente basate sull'associazione di due categorie estetiche apparentemente in contrasto tra loro, cioè la "fantasia" e il "naturalismo" o, per dirla usando le parole del canonico lateranense mantovano Gregorio Comanini, un amico del pittore, erano imperniate contemporaneamente sull'«imitatione fantastica» e sull'«imitatione icastica».¹⁰⁶

Non ci fu un intellettuale milanese che contasse che in quegli anni non avesse parlato con elogi sperticati dell'Arcimboldi. Informazioni e lodi dedicate al bizzarro pittore si trovano nel *Trattato dell'arte de la pittvra* (1584), nelle *Rime* (1587) e nell'*Idea del tempio della pittura* (1590) date alle stampe dal Lomazzo, che, come si è detto sopra, era pure un amico del maestro del Caravaggio.¹⁰⁷ Il Comanini ne aveva addirittura parlato anche in un suo testo religioso intitolato *De gli Affetti della Mistica Theologia* (1590) e, in particolare, nel suo trattato intitolato *Il Figino*, pubblicato nel 1591. In quest'ultimo testo egli aveva dedicato diverse pagine ad un'acuta analisi teorica delle opere dell'amico pittore, soffermandosi anche ad esaltare le capacità naturalistiche di tali immagini.¹⁰⁸ Notizie sull'Arcimboldi si trovano anche ampiamente inserite in alcune opere del gesuato Paolo Morigia, vale a dire nell'*Historia dell'antichità di Milano* (1592), nell'*Historia brieve Dell'Augustissima Casa D'Austria* (1593) e ne *La nobiltà di Milano* (1595).¹⁰⁹ Inoltre diversi poeti attivi in quegli anni a Milano avevano quasi fatto a gara nel creare dei componimenti in versi al fine di "imitare" con le parole e con le metafore linguistiche i fantasiosi e icastici dipinti arcimboldeschi. Componenti dedicati all'Arcimboldi furono infatti scritti da Gherardo Borgogni, da Bernardino Baldini,

da Giovan Filippo Gherardini, da Sigismondo Foliani, da Cesare Besozzi e anche, curiosamente, come ho ipotizzato in altra sede, dallo stesso Arcimboldi che si è firmato con la sigla «G. A. da Milano».¹¹⁰

Che un giovane pittore come Michelangelo operante a Milano non avesse mai sentito parlare e non avesse mai visto dei dipinti arcimboldeschi appare decisamente impossibile.¹¹¹ Ma non si trattò certo di una conoscenza senza conseguenze in quanto la mimetica pittura arcimboldesca influenzò senza dubbio il modo di dipingere sviluppato in seguito dal Caravaggio, soprattutto nel campo della natura morta. Apparentemente i giochi visivi e ghiribizzosi inventati dal manierista Arcimboldi non sembrano avere nulla a che fare con la pittura del Merisi. Se stiamo ai dati di fatto possiamo però notare che un pittore celeberrimo e con una stupefacente abilità ed esperienza nel riprodurre il mondo circostante in maniera accuratissima, da vero e proprio naturalista (e non a caso l'Arcimboldi era in contatto anche con il bolognese Ulisse Aldrovandi),¹¹² stava operando proprio negli stessi anni e, fisicamente, negli stessi luoghi nei quali si muoveva un giovane di talento che diverrà in seguito particolarmente famoso per la sua abilità di dipingere i *naturalia*. Un giovane che deve aver avuto una straordinaria capacità di assorbire e di far tesoro di tutte le esperienze pittoriche incontrate in quegli anni di formazione. In un caso è addirittura documentabile che il pittore si trovò molto vicino alla bottega dell'Arcimboldi. Il 28 novembre 1591 Michelangelo, che appunto abitava nella parrocchia di S. Vito in Pasquiolo (FIG. 2, N. 4; FIG. 15, N. 4), al fine di ritirare una querela si recò nella casa di un causidico che si trovava nella parrocchia di S. Michele alla Chiusa in Porta Ticinese (FIG. 15, N. 7).¹¹³ E appunto a poche centinaia di metri da tale parrocchia si trovava quella di S. Pietro alla Vigna in Porta Ticinese (FIG. 15, N. 6), dove era situata la casa-bottega dell'Arcimboldi, in quel momento molto attivo, abitazione nella quale l'artista morì l'11 luglio 1593 (si tenga anche conto che presso Porta Ticinese, in S. Pietro in Campo Lodigiano, in quegli anni abitava, come si è visto sopra, anche il Lomazzo) (FIG. 15, N. 8).¹¹⁴ In quell'occasione, e anche in diverse altre, Michelangelo potrebbe aver visto direttamente il più anziano pittore al lavoro e potrebbe essere rimasto affascinato dal modo naturalistico con cui rendeva meticolosamente la forma, le gradazioni cromatiche, l'apparenza esterna di ogni frutto, di ogni fiore, di ogni animale, di ogni oggetto.

Tutti gli intellettuali ed i pittori sapevano dove si trovava la bottega del famoso Arcimboldi, anche perché, di fatto, essa era diventata, per un certo periodo, il luogo di esposizione di uno dei suoi più famosi dipinti: il *Vertunno (ritratto di Rodolfo II)* (FIG. 17).¹¹⁵ Tale esibizione era stata organizzata a se-

guito di una committenza imperiale. È interessante vedere come si è arrivati ad esporre il quadro arcimboldesco. Nel 1589 il pittore aveva dipinto per Rodolfo II una famosa tavola, tra le più citate dai letterati milanesi, raffigurante *Flora*, tutta composta da fiori stupendamente riprodotti e tutti incastonati con precisione per definire il busto e il volto del personaggio mitologico (FIG. 16).¹¹⁶ Il dipinto era stato inviato all'imperatore Rodolfo II con l'accompagnamento di un poema steso appositamente da Giovan Filippo Gherardini.¹¹⁷ L'anno seguente il pittore aveva invece terminato una tavola in cui compariva il volto trasfigurato naturalisticamente dell'imperatore Rodolfo II sotto le sembianze di Vertunno, il dio del mutamento delle stagioni e dei frutti. La Milano letteraria fu affascinata anche da tale dipinto e diversi poeti scrissero delle apposite rime dedicate ad esso. Anche il *Vertunno* avrebbe dovuto essere subito inviato all'imperatore, ma il Gherardini, consapevole del valore dell'opera del concittadino, volle, con il consenso esplicito dell'Arcimboldi, riunire sia i nuovi componimenti dedicati al *Vertunno*, sia le rime scritte in precedenza per la *Flora*. Ne formò così un libretto che aveva anche il compito di accompagnare in modo conveniente ed elogiativo la tavola del *Vertunno* che era diretta al museo praghese dell'imperatore. Proprio nell'introduzione del Gherardini a tale raccolta di rime troviamo l'interessante notizia dell'esposizione della tavola dell'Arcimboldi, che conferma la straordinaria notorietà della pittura arcimboldesca in quegli anni a Milano. Dice dunque il Gherardini che «Sopra questa figura [cioè il *Vertunno*], stimata molto veramente, & lodata da diuersi begli ingegni, & da i primi professori dell'arte, di questa Città, che quà in casa sono venuti a uederla, hà scritto Don Gregorio Comanini [...]».¹¹⁸ Il Gherardini scrive «qua in casa» perché egli e l'Arcimboldi abitavano nello stesso palazzo.¹¹⁹ Da queste righe veniamo dunque a sapere che nella bottega del pittore la tavola del *Vertunno*, prima di prendere la strada per attraversare le Alpi, venne proprio esposta per essere ammirata e lodata «da i primi professori dell'arte, di questa Città». Si badi bene che tale libretto era stato composto sia per essere inviato a Rodolfo II (e quindi anche la corte imperiale era tenuta al corrente delle lodi dei milanesi rivolte al pittore), sia per diffondere nell'ambiente lombardo la conoscenza e la passione per una pittura naturalistico-ghiribizzosa. Quindi si trattò non tanto di un'esposizione riservata ad una ristretta cerchia di amici, quanto di una vetrina "pubblica" allestita in modo che uno dei suoi dipinti più affascinanti (e per un committente d'eccezione) potesse essere visto e apprezzato anche dai pittori più rinomati di Milano. E tra i più significativi esponenti della pittura di quel momento non doveva mancare - oltre naturalmente al Figino e a diversi altri come Fede Galizia, Camillo Pro-

caccini e Aurelio Luini - anche il Peterzano, il maestro di Michelangelo.¹²⁰ Il Gherardini fece stampare la sua introduzione con la data del 17 gennaio 1591, quindi l'esposizione del dipinto avvenne con ogni probabilità tra le ultime settimane del 1590 e le prime del nuovo anno. E certamente Michelangelo in quel periodo si doveva trovare a Milano (nonostante i possibili brevi ritorni a Caravaggio, di cui si è parlato sopra), probabilmente residente, come si è visto, nella parrocchia di S. Vito in Pasquirolo. È difficile pensare che si sia lasciata scappare l'opportunità di vedere il naturalistico dipinto in questione di cui tutta la Milano artistica parlava. Anzi, si può addirittura pensare che il giovane Michelangelo abbia proprio visitato anche il laboratorio dell'Arcimboldi, affastellato di ortaggi, frutta e fiori, per esaminare le tavole che l'anziano artista stava eseguendo, e che magari lo abbia interpellato sulla "manifattura" delle sue riproduzioni (si tenga conto che tra la parrocchia di S. Vito in Pasquirolo [FIG. 2, N. 4; FIG. 15, N. 4], dove abitava il Merisi, e quella di S. Pietro alla Vigna [FIG. 15, N. 6], dove invece viveva e lavorava l'Arcimboldi, c'era una breve distanza percorribile al massimo in una quindicina di minuti a piedi [FIG. 3]). Non è neppure del tutto azzardato ipotizzare, sebbene non ci sia la minima prova in tal senso, che Michelangelo - il quale in seguito dimostrerà una grandissima abilità nel dipingere fiori e frutti tanto che, una volta giunto a Roma, fu preso nella bottega del Cavalier d'Arpino e «applicato a dipinger fiori e frutti sì bene contrafatti»¹²¹ abbia trascorso, magari solo per qualche mese, un breve apprendistato o, come diremmo noi oggi, un periodo di "specializzazione" proprio presso la bottega dell'Arcimboldi.¹²² Al di là di questa ipotesi più o meno attendibile (ma comunque non inverosimile in quanto nessun elemento oggettivo contrasta con essa), si può tuttavia ribadire che il naturalismo delle prime nature morte del Merisi, pur diverso dal punto di vista della visione del mondo e del risultato finale, riprende palesemente le modalità tecnico-artistiche di uno specialista del naturalismo "scientifico" come l'Arcimboldi. Recentemente è emerso anche un altro importante dipinto, realizzato proprio in quegli anni milanesi dall'Arcimboldi, che può confermare tale analogia stilistica. Si tratta di una *Testa reversibile con canestro di frutta*: essa, se vista in un senso, appare come un naturalistico cesto ricolmo di frutta accuratamente descritta, mentre se viene capovolta appare come un curioso e grottesco faccione vegetale (FIG. 18).¹²³ La precisione epidermica e icastica dei frutti di questo dipinto, simile a quella utilizzata nelle forme naturalistiche del *Vertunno* (dipinti realizzati dal pittore nel suo ultimo periodo milanese), presenta delle notevoli affinità con l'accuratezza mimetica con cui sono realizzati i frutti inseriti dal Caravaggio nelle sue prime opere romane, caratterizzate, come noto, da un

intento illusionistico di straordinario livello. La frutta presente, ad esempio, nella *Canestra* dell'Ambrosiana (FIG. 21), nel *Bacco* degli Uffizi (FIG. 12), nel cosiddetto *Fruttaiolo* (*Vertunno*) della Borghese (FIG. 22) e nella *Cena in Emmaus* di Londra (FIG. 23) è certamente "imparentata", seppur con le dovute differenze, con i *naturalia* arcimboldeschi (nel quadro londinese compare anche un volatile arrosto che è dipinto con quella acuta minuziosità che è tipica dell'Arcimboldi naturalista, cioè di un pittore specializzato anche nella riproduzione di animali e di arrosti). Si noti, in particolare, come il motivo della foglia di vite che inizia ad appassire cambiando colore, che si vede sulla sinistra della *Testa reversibile* dell'Arcimboldi, sia analoga a quella che fuoriesce, sulla destra, dal cesto sostenuto dal cosiddetto *Fruttaiolo* (*Vertunno*) del Merisi (FIGG. 19-20). Oppure come la pera al centro della *Testa reversibile* (FIG. 18) presenti un accenno di decomposizione che il Caravaggio riprenderà e accentuerà implacabilmente nei suoi inserti naturalistici come, ad esempio, nella pera e nella famosa mela bacata della *Canestra* dell'Ambrosiana (FIG. 21). Sarebbe infatti un errore non vedere l'influenza dell'Arcimboldi nella resa mimetica utilizzata negli anni giovanili dal Caravaggio solo partendo dal presupposto, seppur esatto, che i due pittori manifestano una concezione della pittura addirittura opposta. La diversità del risultato non impedisce di cogliere una certa affinità stilistica. Caravaggio è stato capace di cogliere tra le pieghe dello spirito giocoso e ghiribizzoso dell'Arcimboldi l'aspetto più propriamente naturalistico riuscendo a trasformarlo e a rigenerarlo. Come un alchimista ha tramutato le basi naturalistiche su cui si fonda il gioco arcimboldesco in un naturalismo di tutt'altra essenza che è alla radice della pittura moderna. La "parentela" tra le forme naturalistiche dell'Arcimboldi (e per alcuni aspetti anche della frutta dipinta dal Figino e dal cremonese Vincenzo Campi [FIGG. 24, 25])¹²⁴ e i *naturalia* del Caravaggio appare stilisticamente indubitabile. Essa è ancora più stringente rispetto all'associazione che è stata ipotizzata tra gli inserti naturalistici del Merisi e le illustrazioni scientifiche di Jacopo Ligozzi o i dipinti lenticolari e miniaturistici del fiammingo Jan Brueghel dei Velluti. Dei quali, tra l'altro, non abbiamo la certezza che siano stati fatti prima che il Caravaggio elaborasse i suoi dipinti giovanili.¹²⁵

Si tenga anche conto che Gherardo Borgogni, uno dei letterati che, come si è visto sopra, aveva elogiato i dipinti arcimboldeschi, aveva inserito, in un suo testo intitolato *le Muse Toscane* (che presenta una prefazione del 7 ottobre 1594), un madrigale dello stesso Comanini interamente dedicato ad una delle più arcaiche tavolette lombarde relative al genere della natura morta: il *Piatto metallico con pesche e foglie di vite* del Figino (FIG. 25), an-

ch'egli un amico dell'Arcimboldi.¹²⁶ L'opera è appunto sicuramente databile prima della pubblicazione del volume curato dal Borgogni nel 1594 e probabilmente venne eseguita attorno al 1590-1591, cioè dopo che lo stesso Comanini elaborò e pubblicò il suo trattato *Il Figino* (1591) nel quale, non a caso, non c'è alcun riferimento a tale natura morta. Si tratta con tutta evidenza di un dipinto che può essere considerato un incunabolo della nascente natura morta. Il giovane Caravaggio potrebbe aver visto e ammirato tale tavoletta a Milano negli anni 1590-1592 e quindi essa costituirebbe un precedente importante per la sua formazione "naturalistica" assieme ai conglomerati naturalistici dell'Arcimboldi e alle esposizioni mercantili di Vincenzo Campi.¹²⁷

Il Caravaggio, durante i suoi anni milanesi, oltre a cogliere lo spirito naturalistico dell'esempio arcimboldesco deve aver certamente assorbito anche alcune informazioni mitologiche. In particolare oltre ad aver visto la tavola del *Vertunno* dell'Arcimboldi ha perfettamente assimilato l'associazione che la mitologia classica aveva istituito tra la figura di tale dio antico e i prodotti della natura. Michelangelo avrebbe potuto apprendere tale relazione anche attraverso gli scritti del Lomazzo e del Comanini i quali, nei loro testi, si erano soffermati, seppur in maniera diversa, sul significato mitologico-simbolico del dio Vertunno proprio in riferimento al dipinto arcimboldesco. Pertanto, tenendo conto sia di tale diffusione in ambito lombardo, sia di una consolidata tradizione iconografica (che ho illustrato in altra sede) è possibile sostenere con una certa sicurezza che è molto probabile che il cosiddetto *Fruttaiolo* (*Vertunno*) della Galleria Borghese (FIG. 22), realizzato dal Merisi nei suoi primi anni romani con uno sfoggio di bravura nella riproduzione icastica dei diversi frutti, raffiguri proprio il giovane e affascinante dio Vertunno mentre sostiene un cesto di frutta ricevuto da Pomona.¹²⁸

Secondo il Mancini, Michelangelo, prima di recarsi a Roma, avrebbe commesso un «delitto» e di conseguenza avrebbe subito una non breve carcerazione. L'affermazione è inserita in una postilla manoscritta aggiunta alle sue *Considerazioni sulla pittura*.¹²⁹ Il Bellori, invece, era stato inizialmente più generico poiché scrisse che il Caravaggio «per alcune discordie, fuggitosene da Milano, giunse in Venetia».¹³⁰ Successivamente però, forse solo dopo aver potuto leggere più accuratamente la nota manciniana, modificò la sua versione inserendo un riferimento ad un delitto commesso dall'artista: infatti in una postilla autografa ad una copia delle *Vite* del Baglione, annotò: «[Michelangelo] macinava li colori in milano, et apprese a colorire et per haver occiso un suo compagno fuggì dal paese».¹³¹ In realtà, allo stato attuale delle ricerche, la particolare affermazione del Mancini non può es-

sere considerata attendibile per diverse ragioni. Già la comprensione letterale del testo manciniano presenta non poche difficoltà. Ad esempio non è neppure chiaro se Michelangelo commise il delitto a Milano o a Caravaggio. Sono state proposte alcune interpretazioni della glossa manciniana, ma non ci sono sufficienti elementi per concludere che l'informazione del Mancini sia attendibile. Anche tenendo conto delle diverse possibili, ma non sicure, interpretazioni del testo, emergono degli elementi che non collimano con l'organizzazione giuridico-penale in vigore a Milano in quel periodo. Inoltre da nessun documento archivistico a noi noto trapela la seppur minima traccia che ci permetta almeno di considerare l'informazione del Mancini attendibile. Anzi, nei documenti relativi al periodo lombardo del Caravaggio emergono degli indizi che ci dicono che Michelangelo era "a posto" con la giustizia.¹³²

L'ultimo documento relativo alla permanenza di Michelangelo in Lombardia è datato 1° luglio 1592. Qualche mese prima, l'11 maggio 1592, Michelangelo aveva definitivamente spartito i beni di famiglia con i fratelli.¹³³ È molto probabile quindi che il pittore abbia lasciato la Lombardia nella seconda metà del 1592, ma non sappiamo con precisione quando e con chi il pittore si sia recato nell'Urbe. In questo caso non ci è di aiuto neppure il Mancini poiché egli afferma genericamente che Michelangelo «Doppo se ne passò à Roma d'età in circa 20. anni [...] poco provisto di denari».¹³⁴ In realtà dopo il luglio del 1592 abbiamo una sorta di buco nero di qualche anno sulla vita del pittore. Infatti, il nome di Michelangelo scompare dalle carte di archivio sino ad ora conosciute e riappare solo in un foglio databile verso l'autunno del 1594 o del 1595 (l'incertezza è dovuta ad una possibile diversa interpretazione del documento): si tratta di una carta d'archivio che riguarda le orazioni delle «quaranta hore» e sul quale si legge appunto: «dalle 14 sino alle 15 Michelangelo da Caravagio Prospero Orsi» (questo Prospero Orsi, detto Prosperino delle Grottesche, era un pittore amico del Merisi).¹³⁵

Numerosi sono invece i documenti riguardanti il pittore che si riferiscono agli anni seguenti. Il primo di essi, datato 11 luglio 1597, è particolarmente interessante in quanto un barbiere romano, durante un interrogatorio relativo ad un'inchiesta giudiziaria che vide coinvolto anche Michelangelo, ci fornisce una vivace descrizione esteriore dell'artista: «Questo pittore è un giovenaccio grande di vinti o vinticinque anni con poco di barba negra grassotto con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine che portava un paro di calzette negre un poco stracciate che porta li capelli grandi lunghi dinanzi.».¹³⁶ Abbiamo così un peculiare ritratto attraverso il quale immaginare, qualche anno prima, il giovane Caravaggio aggirarsi per le vie di Milano.

Note

¹ Cfr., rispettivamente, G. Mancini, *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura come di diletto di un gentiluomo nobile e come introduzione a quello si deve dire*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Ms It, IV, 47 (5571)*, 1617-1621, f. 59r, ed. in A. Marucchi, L. Salerno (a cura di), *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1956-1957, 1956, I, p. 223; G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1642, p. 136; G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma 1672, p. 201; J. von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg (I ed. in tedesco 1675-1680) 1683, p. 180.

² Cfr. M. Calvesi, *Caravaggio senza luoghi comuni*, Corriere della Sera, 16 settembre 1973, p. 15; M. Cinotti in M. Cinotti, M. L. Rizzatti, *La vita secondo i documenti*, in M. Cinotti, G. A. Dell'Acqua (a cura di), *Immagine del Caravaggio*, cat. della mostra didattica itinerante, Cinisello Balsamo 1973, p. 25; M. Cinotti, *Michelangelo Merisi nella Milano della peste*, Corriere della Sera, 2 febbraio 1975, p. 15; e M. Cinotti, *La giovinezza del Caravaggio. Ricerche e scoperte*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, atti del convegno internazionale di studi caravaggeschi (Bergamo 1974), Milano 1975, p. 200. Sul problema del luogo di nascita di Michelangelo, si veda in particolare G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005, il cap. VII: «Michelangelo Merisi da Caravaggio: nato a Caravaggio o a Milano?», pp. 150-165 (con anche una sintesi delle diverse posizioni fino a tutto il 2004).

³ Il documento è citato in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, con la collaborazione scientifica di A. Lippo, Roma 2003, p. 240, II DOC 371 (ho però apportato alcune minime varianti alla trascrizione tenendo conto della fotografia del documento pubblicata, ad esempio, in M. Marini, *L'alfa e l'omega di Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore: qualche precisazione documentaria sulla nascita e sulla morte*, *Artibus et Historiae*, 40, 1999, p. 132, il quale, in particolare, riteneva - p. 131 - che tale documento «accerta inequivocabilmente dove nasce Michelangelo»). Diverse altre indicazioni bibliografiche sulla questione della nascita dell'artista si trovano in Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 156, nota 515. Altri più recenti interventi saranno citati nelle note successive.

⁴ In particolare, hanno negato l'importanza di tale documento per individuare il luogo di nascita del pittore: M. Calvesi, *Considerazioni sulla nascita, la famiglia, la formazione del Caravaggio*, in F. Rossi (a cura di), *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, cat. della mostra (Bergamo), Milano 2000, p. 38; e Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 156-157. Recentemente, sull'argomento, è intervenuto ancora M. Calvesi, *Quel milanese di Caravaggio*, *L'Unità*, 26 febbraio 2007, pp. 1, 23; e M. Calvesi, *Caravaggio: l'arte eccelsa di un pittore calunniato*, in A. Coliva, M. Peppiatt (a cura di), *Caravaggio Bacon*, cat. della mostra (Roma), Milano 2009, pp. 51-65.

⁵ P. P. Bosca, *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas. Ad emi-*

mentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum..., Milano 1672, p. 126.

⁶ In particolare F. Tresoldi, *Il Caravaggio. Ipotesi e realtà*, Bergamo 2006, p. 11, scrive: «A sostegno della tesi della nascita di Michelangelo nella casa degli Aratori in Porta Folcero, è da considerare un'usanza di quel tempo: nelle "case di rispetto" il primogenito doveva nascere presso i nonni materni, data la disponibilità di assistenza e l'esperienza che solo la madre della gestante poteva garantire».

⁷ La posa della lapide è stata evidenziata anche da alcuni giornali locali: cfr., ad esempio, G. D'Agostino, *Il Caravaggio cerca casa. È polemica sulle origini del celebre pittore*, Il Giornale di Bergamo Oggi, 3 giugno 1990, p. 11; *Caravaggio al suo grande figlio*, L'eco di Bergamo, 20 giugno 1990, p. 9; D. Borelli, *Il Caravaggio, dove nacque?*, L'eco di Bergamo, 9 aprile 1991, p. 15; *Michelangelo Merisi? Sì, è di Caravaggio*, L'eco di Bergamo, 9 gennaio 1992, p. 13. Si veda inoltre anche G. Robecchi, *Caravaggio, nato a Caravaggio*, Nostra Famiglia, 3, 1997, in [http://www.parcocchiatricavaggio.it/archivio/articolo.asp?anno=1997&numero=3&mese=Maggio/Giugno&numeroarticolo=10](http://www.parcocchiatricavaggio.it/archivio/articolo.asp?anno=1997&numero=3& mese=Maggio/Giugno&numeroarticolo=10).

⁸ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 150 e ss.

⁹ Milano, Archivio Storico Diocesano, *Santo Stefano in Brolo, Battesimi dal 1564 al 1587*, I, f. 106v. Una copia (con piccole varianti) dell'atto si trova, nello stesso Archivio, anche in: *Santo Stefano in Brolo*, LXXIX, f. n.n.: «Adi 30 ditto [«settembre 1571»] fu Bap[teza]to Michel' Angelo f[il]io di D[omino] firmo merixio et D[omina] lucia de aratoribus compar' D[omino] fran[cesc]o sessa»). Il documento rintracciato da Vittorio Pirami è stato reso noto per la prima volta in un articolo di M. Carminati, *Caravaggio da Milano*, Il Sole-24 Ore, 25 febbraio 2007, p. 29 (in esso si anticipa che il Pirami sta preparando uno specifico studio sul documento). A tal proposito, lo studioso mi ha gentilmente comunicato che il suo articolo sarà dedicato in particolare all'individuazione precisa della casa natale di Michelangelo a Milano. Per i primissimi commenti di alcuni studiosi (V. Sgarbi, M. Gregori, G. Berra) su questo ritrovamento, si veda E. Calcaterra, *Caravaggio nato a Milano? Una conferma*, L'eco di Bergamo, 27 febbraio 2007, p. 31.

¹⁰ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 109 e ss.

¹¹ Milano, Archivio Storico Diocesano, *Santo Stefano in Brolo, Battesimi dal 1564 al 1587*, I, f. 106v.

¹² A tal proposito M. Marini, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Una nota biografica*, in M. Marini (a cura di), *Michelangelo da Caravaggio 1602: 'La notte di Abramo'*, Roma 2007, p. 108, sostiene, senza alcun fondamento documentario né di altro tipo, che questo Sessa apparteneva ad «un'antica famiglia della piccola nobiltà lombarda». Questa ipotesi è motivata dal fatto che lo studioso tende a considerare, erroneamente, anche i genitori del pittore legati alla piccola nobiltà (cfr. la nota 39).

¹³ Cfr. Cinotti, *cit.* (a nota 2), 1975, p. 200. Va anche sottolineato che il Calvesi già dal 1966 aveva ipotizzato che il Caravaggio potesse essere nato prima del 1573 (data ritenuta allora come indiscussa): egli, infatti, aveva supposto che Michelangelo nel momento di entrare nella bottega del Peterzano, potesse avere «tredici o

quattordici anni, invece che undici» e ciò, aveva concluso lo studioso, «ci rimanderebbe al 1570 circa» (M. Calvesi, *Merisi Michelangelo detto il Caravaggio*, in *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, Novara 1966, VII, p. 408).

¹⁴ *Acta ecclesiae mediolanensis a Carolo Cardinali S. Praxedis Archiepiscopo condita, Federici Card. Borromaei Archiepiscopi Mediolani ivssv Undique diligentius collecta, et edita*, Milano 1599, p. 501: «*PAROCHVS infantem natum in ecclesiam quàm primum, aut omnino, vt in Concilio Prouinciali I. [del 1565] cauetur, antè nonum diem ad Baptismum suscipiendum deferri curabit*». E, infatti, nell'editto del Concilio Provinciale I del 1565 si legge: «*NEMINI liceat quemquam intrà domesticos parietes baptizare; sed natum infantem ij, quorum est ea cura, ante nonum diem ad suscipiendum baptismum in ecclesiam deferendum curent. quòd si neglexerint, ex communicationis poenam subeant*» (ivi, p. 7). Quindi il Marini, *cit.* (a nota 3), 1999, p. 131, erroneamente scrive che il battesimo, a seguito dei decreti tridentini, doveva essere amministrato «nello stesso giorno della nascita», o, come scrive lo stesso studioso in un testo più recente (*cit.* [a nota 12], 2007, p. 108) «in uno stretto giro d'ore dalla nascita».

¹⁵ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 356, doc. 103 del 21 novembre 1572 e doc. 104 del 26 novembre 1572; e pp. 357-358, doc. 117 del 12 novembre 1574 e doc. 118 del 13 novembre 1574.

¹⁶ Cfr. M. Calvesi, *Il turgido Barocco di Rubens*, Corriere della Sera, 31 luglio 1977, p. 3 (per la prima indicazione sul nome); M. Calvesi, *Nascita e morte del Caravaggio*, in M. Calvesi (a cura di), *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, Siracusa 1987, pp. 13-14; e M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 112-113. Anche C. Gilbert, *Caravaggio Birthday*, Arte Lombarda, 90-91, 1989, 3-4, pp. 192-193, senza tener conto degli studi del Calvesi, è giunto alle stesse conclusioni sul giorno e sulla spiegazione del nome. È comunque sicuro che il nome «Michelangelo» non rientrava nella tradizione familiare, poiché da parte dei Merisi erano prevalenti i nomi di Pietro, Fermo, Bernardino, Francesco, Ludovico; mentre da parte degli Aratori troviamo i nomi di Stefano, Giovan Giacomo, Mauro, Francesco: cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 339: «Tavola genealogica delle famiglie Merisi e Aratori».

¹⁷ Va anche segnalato che il 3 ottobre 1571, nella stessa chiesa parrocchiale di S. Stefano in Brolo, venne battezzato un altro bambino a cui venne imposto il nome di Michelangelo (figlio di Giovan Battista Pancerio): cfr. Milano, Archivio Storico Diocesano, *Santo Stefano in Brolo, Battesimi dal 1564 al 1587*, I, f. 107r.

¹⁸ Cfr. D. Dalla Gasperina, *Nuovi contributi alla conoscenza della vita e delle opere di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone*, in A. Spiriti (a cura di), *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626). Problemi e proposte*, atti della giornata di studi (Morazzone 2003), Varese 2004, p. 98 (lo studioso ipotizza che tale nome fosse stato scelto o «in onore del Buonarroti» o forse per «ricordare l'amico (?) Caravaggio»). Sull'impostazione del nome si veda in particolare M. Mitterauer, *Ahnen und Heilige: Namengebung in der europäischen Geschichte*, München 1993; tr. it. *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, Torino 2001.

¹⁹ Cfr. L. Colombo, *Repertorio IV. Ore italiche e tempo civile*, in F. Bertolli, U. Colombo, *La peste del 1630 a Busto Arsizio. Riedizione commentata della "Storia" di Giovanni Battista Lupi (Biblioteca Reale di Copenaghen)*, Busto Arsizio 1990, pp. 369-370 (con un accuratissimo grafico che indica l'ora del sorgere e del calare del sole in tutti i mesi dell'anno e che permette quindi di trasformare le ore italiane in quelle civili e viceversa). Ringrazio Franco Bertolli per avermi segnalato questo testo e per i suoi preziosi consigli.

²⁰ Cfr. *Breviarium ambrosianum S. Carolo Card. Archiepiscopo editum Bartholomaeo Carolo Comite Romilli Archiepiscopo impressum. Pars tertia. A dominica VII post pentecosten ad dominicam I adventus*, Milano 1857, pp. 578-584: «IN FESTO S. MICHAELIS ARCHANGELI. Solemne. Die XXIX. AD VESPERAS D».

²¹ M. Milesi, *Inscription(es) Elogia Etc. in Martii Milesii Iur. Cons. Monumenta Ingenii Aliquot*, sec. XVII, edito da G. Fulco, "Ammirate l'altissimo pittore": Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi, *Ricerche di Storia dell'arte [Roma nell'anno 1600. Pittura e giubileo. Il revival paleocristiano, Roma sotterranea, Caravaggio "pittore di storia"]*, 10, 1980, p. 76 (sono due diverse epigrafi).

²² Cfr. R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. - I. Registro dei tempi*, Pinacotheca, 1, 1928, p. 20, riedito in R. Longhi, *'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, in *Opere complete*, Firenze 1968, IV, p. 84. Secondo il Calvesi, *cit.* (a nota 16), 1987, p. 13 (e anche Calvesi, *cit.* [a nota 16], 1990, p. 112), però, la data proposta dal Longhi (il 28 settembre) è una «piccola inesattezza». Va comunque anche segnalato che secondo F. Bologna, *Merisi, Michelangelo (detto il Caravaggio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2009, LXXIII, p. 653 (con bibliografia), il Caravaggio nacque «verosimilmente il 25 sett. 1571» poiché in un documento del 25 settembre 1589 (cfr. Berra, *cit.* [a nota 2], 2005, p. 407, doc. 337) Michelangelo afferma di avere diciotto anni (ma gli anni dichiarati nei documenti erano molto spesso un po' approssimativi).

²³ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 120 e ss.

²⁴ Cfr. Gilbert, *cit.* (a nota 16), 1989, p. 191, il quale, citando la letteratura medica, sottolinea che oggi per "normale" si intende la nascita avvenuta dal 259° al 293° giorno dal concepimento. Il 259° giorno, nel caso di Michelangelo, cade appunto il 29 settembre (ipotizzando ovviamente che il concepimento avvenne il giorno stesso delle nozze, cioè il 14 gennaio, perché se esso avvenne qualche giorno dopo anche il 29 sarebbe da considerare "pre-termine"). La questione quindi è problematica, ma il Marini, *cit.* (a nota 12), 2007, pp. 96, 108, pur ritenendo il 29 data indiscutibile della nascita del pittore, scrive con sicurezza: «Spicca immediata la sua nascita prematura, pericolosa per una primipara».

²⁵ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 370-371, doc. 176 del 1° febbraio 1578, e pp. 158-159. Tresoldi, *cit.* (a nota 3), p. 11 e soprattutto Marini, *cit.* (a nota 12), 2007, p. 108, tenendo conto della data di tale documento (1° febbraio 1578) e leggendo genericamente che in esso si parla di sei anni di fitto, hanno erroneamente dedotto che l'affitto dei locali di Milano partisse dal 1° febbraio 1572. Una lettura meno superficiale del documento, invece, porta all'oggettiva conclusione che Fermo Merisi

avesse preso in affitto i locali milanesi (cioè «duoy lochi» e un «solar») dal 1571 al 1576 (i mesi sono imprecisati). La controversia relativa al giusto pagamento della pigione riguardava le eredi di mastro Gabriele Varola (l'affittuario) e Lucia Aratori, erede, per conto dei figli, dei beni del marito (Lucia nel documento riferisce sempre ciò che negli anni precedenti gli aveva detto il marito circa il pagamento dell'affitto). Non è un caso che in tale data (1° febbraio 1578) il problema non riguardasse direttamente il Varola e Fermo, perché essi erano già morti. In particolare Fermo era deceduto il 20 ottobre 1577 e quindi non avrebbe avuto senso, nel documento, parlare di un fitto di locali goduti «per anni sey continui» dal «detto suo marito» (e non solo dalla moglie Lucia) intendendo per tale periodo gli anni dal 1572 al 1578. Come poteva Fermo usufruire di locali a Milano dal febbraio del 1572 al febbraio del 1578 se nel 1577 era tornato a Caravaggio dove era morto nel mese di ottobre? Infatti, non a caso, nel documento si afferma esplicitamente che nell'«anno del .76.» (anno della peste) il Varola «diede licenza» a Fermo, cioè gli diede il “permesso” di abbandonare i locali. Dunque il 1° febbraio 1578 non è la data di conclusione dei sei anni di affitto dei locali milanesi da parte di Fermo (come intendono i due studiosi sopra citati), ma la data posta in apertura di un documento con il quale, dopo la morte dei due protagonisti, le eredi avevano cercato di risolvere (nella casa di Giovan Giacomo Aratori, padre di Lucia), probabilmente dopo altri tentativi più amichevoli, una controversia riguardante il corretto pagamento del fitto di locali goduti da Fermo Merisi e dalla sua famiglia negli anni precedenti.

²⁶ Su questa utilissima pianta, molto particolareggiata, si veda G. Martelli, *La prima pianta geometrica di Milano*, Milano 1994.

²⁷ Tali precise informazioni si ricavano da un manoscritto di un autore anonimo conservato a Milano presso la Biblioteca Ambrosiana: *Descrizione storica delle Chiese, de Monasterj, delle Confraternite, e de' Luoghi Pii di Milano*, fine del XVI sec., A 202 Suss, f. 82v: «San Stef[an]o in broglio, ha a[n]i[m]e di com[union]e 5000, no[n] di com[union]e 3590»; e «S[an]ta M[ari]a Passarella. [...] a[n]ime di com[union]e 500, no[n] di com[union]e 180». Su tali parrocchie si veda anche la particolareggiata documentazione (con recenti aggiornamenti) in http://civita.lombardiastorica.it/index.php?s=contenuti&page=liste_profili&lettera=M&num_page=1&id_toponimo=8000310&type=rel, *ad indicem* (anche per le altre parrocchie citate in questo lavoro).

²⁸ Per tali diverse notizie (comprese quelle su Ludovico), cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 280 e ss. e p. 164.

²⁹ Sul problema della casa, cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 161.

³⁰ Si segnala che nella parrocchia di S. Maria alla Passarella abitava, «agli inizi del settimo decennio», anche lo scultore Annibale Fontana: cfr. P. Venturelli, *Annibale Fontana*, in G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio (a cura di), *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, cat. della mostra (Lugano), Milano 1998, p. 339.

³¹ Forse c'era un legame particolare tra le due parrocchie. Ad esempio, al registro delle cresime (1575-1578) della parrocchia di S. Maria alla Passarella «è stato ag-

giunto un fascicolo, in cui sono registrati anche i nomi dei cresimati della parrocchia di S. Stefano in Brolio il 15 maggio 1581». Inoltre in un documento, sempre della parrocchia di S. Maria alla Passarella, si trova la seguente nota: «Adì 19 agosto 1595 io Giovanni Maria Torchio, curato a S. Stefano in Brolio, ven(n)i al possesso della chiesa di S. Maria Passarella et adì 9 settembre del detto anno ho battezzato». Entrambe le citazioni (la seconda è la trascrizione di un documento) sono tratte da D. M. Montagna, E. Ellero, *Cinque parrocchie soppresse nel 1787 a Milano in zona di Porta orientale. "Registri e carte superstiti nella Biblioteca dei Servi" (fondo Archivi)*, Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria, I-II, 1996, rispettivamente pp. 273 e 271.

³² Cfr. *Il vicesindaco di Caravaggio: una bufala, il pittore è nostro*, Corriere della Sera, 25 febbraio 2007, p. 5.

³³ Le parole del Tresoldi si trovano in F. Cremonesi, *Quel buco nell'archivio parrocchiale ha eliminato la prova contraria*, L'Eco di Bergamo, 27 febbraio 2007, p. 31. L'ardita e fantasiosa tesi dell'amore illegittimo era già stata espressa dallo stesso Tresoldi, *cit.* (a nota 3), p. 13: secondo tale studioso l'assenza di Costanza Colonna alle nozze tra Fermo e Lucia (era invece presente il marito Francesco Sforza) sarebbe la prova che «Lucia aspettasse un figlio non da Fermo Merisi, ma dal marchese stesso. Se quest'ultima ipotesi fosse confermata, Lucia sarebbe arrivata ad un matrimonio riparatore con un uomo di fiducia del marchese, rimasto vedovo a trentatré [sic] anni e bisognoso della vicinanza di una moglie». Tale ipotesi romanzata è stata riproposta anche in F. Tresoldi, F. Noris, *Ipotesi su Caravaggio. Il mistero continua*, La Rivista di Bergamo, 60, 2009, pp. 20-27.

³⁴ Per un'analisi del palazzo milanese dei marchesi di Caravaggio, si veda Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 26-27.

³⁵ 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. 17, scrivono: «I sostenitori dell'ipotesi della nascita caravaggina [ma non indicano quali] non ritengono che quest'ultimo [cioè l'atto di battesimo relativo a Michelangelo] possa demolire in toto la loro tesi, sostenendo che Michelangelo poteva essere nato a Caravaggio e successivamente essersi trasferito con la famiglia a Milano, dove sarebbe seguito il battesimo. La teoria si rivela però alquanto debole». I problemi del parto sono indagati in un trattato dell'epoca dedicato alle balie: S. Mercurio, *La commare o ricoglitrice [...] edizione corretta, & ampliata di bellissime figure [...]*, (I ed. Venezia 1595-1596), Milano 1618, pp. 131 e ss.; e anche il cap. XXIV: «Di quello ch'è necessario di fare doppo il parto naturale, e del biasmo di quelle Donne, che non danno il latte à i loro figliuoli, mà trouano Balie per alleuarli», pp. 143-149.

³⁶ Per una ricostruzione dei documenti scomparsi, cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 155, nota 514.

³⁷ Per le due frasi riferite al fratello Giovan Battista, si veda Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 446, doc. 558 del 1624 e p. 430, doc. 421 del 3 agosto 1596. Per la scritta inserita nella copia caravaggesca, si veda invece J. Ainaud de Lasarte, *Ribalta y Caravaggio*,

Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona, 5, 1947, pp. 393-394 (i puntini di sospensione non sono miei) (lo studioso afferma che la *Maddalena* del de Geest si trovava nella collezione di don Santiago Alorda di Barcellona). Invece per il documento dell'Accademia di San Luca, si veda I. Salvagni, *Gli "aderenti al Caravaggio" e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593-1627)*, in M. Frattacangeli (a cura di), *Intorno a Caravaggio dalla formazione alla fortuna*, Roma 2008, p. 54. Però, a tal proposito, P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park (Pennsylvania) 2008, p. 18, ritiene che tale identificazione sia probabilmente errata anche perché il nome e la città di provenienza, se riferiti al Caravaggio, sarebbero sbagliati. In realtà «Michele» non è in contrasto con «Michel Angelo» e la città di nascita è proprio Milano. Infine, per il documento del 1600, cfr. Macioce, *cit.* (a nota 3), 2003, pp. 84-85, I DOC 85*.

³⁸ Cfr. M. Dell'Omo, *Giovan Battista Crespi detto il Cerano: nota biografica*, in M. Rosci (a cura di), *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, cat. della mostra, Milano 2005, pp. 283-285 (il Cerano fu battezzato nella parrocchiale di Romagnano Sesia il 23 dicembre 1573); e D. Cassinelli, P. Vanoli, «*Chi muta paese, cangia ventura*». *L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia*, in D. Cassinelli, P. Vanoli, *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, cat. della mostra (Rancate), Cinisello Balsamo 2007, p. 87, nota 82 (Camillo nacque a Parma il 3 marzo 1561 e fu battezzato nel battistero della cattedrale il 6 marzo).

³⁹ Ho approfondito il problema della presunta «nobiltà» dei genitori di Michelangelo in Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 147-149. Nonostante ci siano prove schiaccianti che neppure l'importante nonno del pittore, l'agrimensore Giovan Giacomo Aratori, appartenesse alla piccola nobiltà, il Marini, *cit.* (a nota 12), 2007, pp. 109-111, ha anche recentemente ripresentato la sua tesi, del tutto infondata e non suffragata da alcun minimo documento o indizio, dell'appartenenza delle famiglie Merisi e Aratori alla piccola nobiltà, ciascuna della quale avrebbe avuto il proprio stemma araldico.

⁴⁰ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, *passim* (in particolare, sul ruolo della marchesa Costanza nella vita del Merisi, si veda il cap. XVI «Il Caravaggio e i suoi 'protettori' Sforza-Colonna», pp. 293-333). Cfr. anche S. Sieni, *Scoperte. Dagli archivi la verità sulla famiglia. Caravaggio tra vino e balie. L'infanzia di un genio*, Il Giorno, 22 maggio 2005, p. 30; G. Frangi, *Caravaggio, san Carlo e donna Costanza*, 30 Giorni, XXIII, 2005, 6, pp. 72-75; e S. McTighe, *Lives Under the Microscope: Eccentric Individuals and Traditional Communities*, Oxford Art Journal, XXXII, 2009, 1, pp. 145-148. Colgo l'occasione per segnalare un altro inedito breve documento (che contestualizzerò in altra sede) riguardante Costanza Colonna e il figlio Fabrizio Sforza e relativo al periodo in cui Caravaggio era appena giunto a Malta (probabilmente attraverso l'aiuto di Fabrizio, generale delle galere dell'Ordine di Malta): Milano, Archivio Storico Civico, *Fondo Belgioioso*, cart. 222, fasc. II (lettera spedita da Roma da un anonimo e datata 6 ottobre 1607): «Si è inteso di Napoli che essendosi partite le galere di Malta per certo luogo sono state necessitate tornarsene in Porto per essersi amalato di frenesia il Commenda-

tor [?] Sforza loro Generale il quale veniva curato dalla Marchese [sic] di Caravaggio sua Madre alla Torre dello Grieco».

⁴¹ Mancini, *cit.* (a nota 1), f. 59r, ed. *cit.* (a nota 1), I, p. 223. Sebbene io abbia già dimostrato, attraverso l'analisi di una serie di documenti (cfr. Berra, *cit.* [a nota 2], 2005, cap. V: «Il muratore Fermo Merisi», pp. 116-124), il reale ruolo di Fermo, il Marini, *cit.* (a nota 12), 2007, p. 110, ancora sostiene che Fermo fu al servizio dei marchesi di Caravaggio. L'erronea informazione del Mancini è stata recentemente ripresa, tra gli altri, da S. Colombo, *Luci di Lombardia. Un percorso tra Milano, Varese ed il Sacro Monte di Varallo Sesia come introduzione e commiato dal "Sacrificio di Isacco" di Caravaggio (1602)*, Varese 2008, p. 7, nota 7; e da M. C. Terzaghi, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Bergamo 2009, p. 9. Invece Gioia, Ravelli, *cit.* (a nota 35), p. 23, si chiedono se Fermo Merisi sia stato al servizio e quindi se abbia lavorato (a Milano) per i marchesi di Caravaggio: ma in realtà poi, nelle pagine seguenti (pp. 23-26), non esprimono alcun parere. In questo testo (p. 76) si presenta una «Parziale riproduzione delle genealogie Merisi e Aratori», genealogie che però non sono prive di imprecisioni.

⁴² Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, *passim*.

⁴³ G. B. Marino, *L'Adone*, Venezia 1623, p. 123 (VI, 55, 1-4) (il corsivo è mio).

⁴⁴ Si veda, rispettivamente, Baglione, *cit.* (a nota 1), p. 136; e G.P. Bellori, postilla manoscritta a Baglione, *cit.* (a nota 1), nella copia conservata a Roma nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, ed. in fac-simile (quindi anche con le postille manoscritte) a cura di V. Mariani, Roma 1935, pp. 7, 136 (postilla a sinistra).

⁴⁵ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 399, doc. 280 del 1585 (il mese e il giorno non sono leggibili: comunque il documento è da collocare prima del 19 marzo). Ho brevemente accennato, per la prima volta, a questo e ad altri annessi atti notarili in G. Berra, *Arcimboldi, Vincenzo Campi, Figino, Fede Galizia, Caravaggio: congiunture sulla nascita della natura morta in Lombardia*, in F. Paliaga (a cura di), *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, cat. della mostra (Cremona), Milano 2000, p. 63; e li ho trascritti e pubblicati anche in G. Berra, *Il giovane Michelangelo Merisi da Caravaggio: la sua famiglia e la scelta dell'"ars pingendi"*, *Paragone [Simone Peterzano e Caravaggio]*, 41-42, 2002, pp. 94-96.

⁴⁶ I tratti fisionomici del Peterzano sono ben visibili in un suo autoritratto emerso recentemente sul quale compare la data «MDLXXXVIII»: quindi il pittore bergamasco è raffigurato all'età di circa 54 anni poiché egli nacque «verso» il 1535 (cfr. R. S. Miller, *Birth and Death Dates of Simone Peterzano*, *Paragone [Simone Peterzano e Caravaggio]*, 41-42, 2002, pp. 157-158, p. 58, nota 3, il quale ha rintracciato il documento che accerta che l'artista morì nella parrocchia milanese di S. Giorgio al Pozzo Bianco il 6 novembre 1599 «annorum 64 vel circa»). Su tale dipinto (FIG. 4), si veda la bibliografia citata in Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 199, nota 655, alla quale si può anche aggiungere M. T. Fiorio, *Simone Peterzano: "Autoritratto"*, in N. Spinosa (a cura di), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cat. della mostra, Napoli 2006, pp. 298-299; e E. M. Dal Pozzolo, *Simone Peterzano: "Autoritratto"*, in L. Puppi (a cura di), *Tiziano. L'ultimo atto*,

cat. della mostra (Belluno), Milano 2007, n. 117, pp. 325, 421-422. Non mi sembra che sia stato sino ad ora notato che, in effetti, la testa del Peterzano è proporzionalmente troppo grande rispetto a ciò che appare del busto e che quindi le mani appaiono molto più piccole del dovuto (sono state forse rimpicciolite per essere inserite interamente nel poco spazio rimasto a sinistra?). Ci si può quindi anche chiedere: le mani e il corpo sono stati dipinti da un altro artista? forse dall'allievo Michelangelo che ha aiutato il maestro a concludere il lavoro? Circa la dichiarazione del Peterzano relativa al suo "alunnato" presso la bottega di Tiziano, si veda in particolare M. Calvesi, *Simone Peterzano nel "Tiziano" di Pallucchini*, Arte Documento [Altichiero e Jacopo Avanzi. *Gli affreschi del Santo risarciti. Omaggio all'arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*], 15, 2001, pp. 126-129.

⁴⁷ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 396-397, doc. 269 del 6 aprile 1584 (con bibliografia precedente).

⁴⁸ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 202-203; e p. 397, doc. 271 del 25 agosto 1584.

⁴⁹ È documentato che, ad esempio, il pittore cremonese Vincenzo Campi in data 4 gennaio 1574 sottoscrisse un contratto per insegnare la sua arte a Lattanzio Regazzola, il quale, però, era già presente nella bottega del maestro da circa cinque mesi: cfr. R. S. Miller, *Regesto dei documenti*, in M. Gregori (a cura di), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, cat. della mostra (Cremona), Milano 1985, p. 469, n. 233, 4 gennaio 1574 (4 gennaio 1573 *ab Incarnatione*).

⁵⁰ Per una sintetica analisi di alcuni di tali contratti, si veda Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 205-207.

⁵¹ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 200-201.

⁵² Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 173. Mi sembra del tutto infondata l'affermazione di M. Marini, *Caravaggio e l'ellenismo tra i "greci" di Roma*, in *Caravaggio e il Seicento*, cat. della mostra (Atene), Milano 2006, p. 21, secondo il quale Michelangelo «forse conosceva il greco».

⁵³ G. P. Lomazzo, *Rime [...] Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi [...]*, Milano 1587, «Vita del avttore»: pp. 529-530.

⁵⁴ Cfr. Cinotti, *cit.* (a nota 2), 1975, p. 211. Per gli atti della divisione finale, si veda Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 421-424, doc. 371 del 5 maggio 1592 e docc. 372 e 373 dell'11 maggio 1592.

⁵⁵ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 399-400, doc. 282 del 19 marzo 1585.

⁵⁶ Cfr. B. Campi, *Parer sopra la pittura*, in A. Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura*, Cremona 1584, pp. A1r-A5r. Sulla formazione di un artista nel Cinquecento si veda, ad esempio: K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Roma 1912; J. Muller (a cura di), *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, cat. della mostra, Providence (RI) 1984; P. M. Lukehart, *Delineating Genoese Studio: "Giovani accartati" or "sotto padre"?*, *Studies in the History of Art*, XXXVIII, 1993, pp. 37-57. Si veda anche la nota 93.

⁵⁷ Campi, *cit.* (a nota 56), pp. A2r-v.

⁵⁸ Campi, *cit.* (a nota 56), pp. A4v-A5r. Sul tema dei diversi canoni proporzionali

utilizzati dagli artisti, si veda in particolare G. Berra, *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento*, Raccolta Vinciana, XXV, 1993, pp. 159-310.

⁵⁹ Campi, *cit.* (a nota 56), p. A2v e p. A3v.

⁶⁰ Cfr. M. Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus". L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma (I ed. 1987; II ed. 1989; III ed. 2001) 2005, n. 76, pp. 280-281, 508-512, in particolare pp. 510-511. Sul rapporto tra statuaria antica e alcune opere del Caravaggio, si veda in particolare: L. F. Orr, *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio*, Ann Arbor (Mich.) 1982; Calvesi, *cit.* (a nota 16), 1990, *passim*; M. C. Fortunati, *L'ellenismo e l'interesse per il mondo antico nell'opera di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Romana gens, LXXXV, 1996, 3-4, pp. 26-36; A. W. G. Posèq, *Caravaggio and the Antique*, London 1998; S. Benedetti, *Classical and Religious Influences in Caravaggio's Painting*, in F. Mormando (a cura di), *Saint & Sinners. Caravaggio et the Baroque Image*, cat. della mostra (Boston), Chicago 1999, pp. 208-235; S. Macioce, *Caravaggio and the Role of Classical Models*, in J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje (a cura di), *The Rediscovery of Antiquity: the Role of the Artist*, atti del convegno (Copenhagen 2001), Copenhagen 2003, pp. 423-445; P. Moreno, *Medusa e altro antico nel Caravaggio*, in *Caravaggio: la Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*, cat. della mostra, Milano, 2004, pp. 35-45; e R. Papa, *Caravaggio. L'arte e la natura*, Firenze 2008, pp. 154 e ss.

⁶¹ Campi, *cit.* (a nota 56), p. A2v. Sugli strumenti prospettici usati dagli artisti, si veda G. Bora, *Il problema della restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica*, Arte Lombarda [Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali. Congresso Internazionale in onore di Eugenio Battisti. Parte seconda], 110-111, 1994, 3-4, pp. 35-43.

⁶² Campi, *cit.* (a nota 56), p. A3r.

⁶³ Sul codice si veda, in particolare: E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory: The Pierpont Morgan Library. Codex M.A. 1139*, London 1940; S. Marinelli, *The Author of the Codex Huygens*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLIV, 1981, pp. 214-220; G. Bora, *Girolamo Figino, "stimato valente pittore e accurato miniatore", e il dibattito a Milano sulle 'regole dell'arte' fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento*, Raccolta Vinciana, XXX, 2003, pp. 301 e ss.; e G. Cirillo, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma 2005, pp. 80-85 (con ampia bibliografia).

⁶⁴ Il possibile legame tra i fogli del *Codice Huygens* e l'abilità prospettica del Caravaggio è stata accennata anche da M. Gregori, *Contributi alla lettura del murale per il cardinal Del Monte*, in M. Gregori (a cura di), *Come dipingeva il Caravaggio. Atti della giornata di studio*, atti della giornata di studio (Firenze 1992), Milano 1996, pp. 106-120; e da M. Gregori, *Il Caravaggio e la Lombardia: nascita di un genio*, in M. Gregori, A. Bayer (a cura di), *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, cat. della mostra (Cremona), Milano 2004, p. 37.

⁶⁵ Cfr. G. Bora, *La prospettiva della figura umana - gli "scurti" - nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in M. Dalai Emiliani (a cura di), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno internazionale (Milano 1977), Firenze 1980, pp. 295-317; G. Bora, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, e M. Gregori, *Giulio Romano e Caravaggio*, in *Giulio Romano*, atti del convegno (Mantova 1989), Mantova 1989, rispettivamente pp. 275-284 e pp. 187-202.

⁶⁶ Sulla pratica dell'uso dei modellini, si veda in particolare G. C. Sciolla, *Il disegno dal manichino in legno e dal modello in terra e cera nella tradizione dal Quattrocento al Seicento. Appunti per una ricerca*, in M. Regni, P. G. Tordella (a cura di), *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, Torino 1996, pp. 209-226 (con bibliografia).

⁶⁷ Cfr. Marini, *cit.* (a nota 60), 2005, n. 35, pp. 198-199, 440-441.

⁶⁸ A tal proposito M. Gregori, *Caravaggio, oggi*, in *Caravaggio e il suo tempo*, cat. della mostra (New York-Napoli), Milano 1985, p. 39, in riferimento ai due episodi con san Matteo dipinti dal Merisi per la cappella Contarelli, ha scritto: «È probabile che egli abbia invece ricordato la possibilità che offriva la pratica in uso nelle botteghe del Cinquecento (Tintoretto e Bernardino Campi) di ricorrere ai manichini drappeggiati, che egli sostituì con i modelli vivi, il cui collegamento poteva essere reso più facile dall'immersione in un ambiente oscuro e rivelato dal fascio di luce.»

⁶⁹ Sui disegni del Peterzano, si veda M. Di Giampaolo, *Simone Peterzano: qualche aggiunta al corpus dei disegni*, in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 353-354 (con bibliografia); e G. Bora, *Da Peterzano a Caravaggio: un'ipotesi sulla pratica disegnativa*, *Paragone [Simone Peterzano e Caravaggio]*, 41-42, 2002, pp. 3-20. Si veda anche P. Caretta, *Disegni lombardo-veneti in relazione a Caravaggio*, in Fratarcangeli (a cura di), *cit.* (a nota 37), 2008, pp. 13-24 (ripubblicato, con varianti, in P. Caretta, *Alcuni disegni in relazione a Caravaggio*, in L. Spezzaferro [a cura di], *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi [Milano 2006], Milano 2009, pp. 69-76): la studiosa propone in particolare un serrato confronto tra alcuni disegni del Peterzano e del Figino e alcune figure del Caravaggio; inoltre sostiene (p. 18) che il Merisi potrebbe aver frequentato anche la bottega dello stesso Figino.

⁷⁰ Sul problema della possibile attività disegnativa del Caravaggio si veda la bibliografia citata in Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 215, nota 708. Particolarmente ricco di osservazioni (non sempre però condivisibili) su tale questione è il volume di N. Kroschewski, *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002. Si veda anche il recente intervento di P. Saporì, "Sbozzi" alla veneta e autografi di Caravaggio, in Spezzaferro (a cura di), *cit.* (a nota 69), 2009, pp. 40-58, p. 43, il quale scrive che occorre sfatare il «luogo comune» secondo cui il «Caravaggio dipingeva "alla prima", cioè senza disegno o specifiche preparazioni, cosa che del resto si credeva pure ai suoi tempi».

⁷¹ Cfr. Bora, *cit.* (a nota 69), 2002, pp. 3-20.

⁷² Cfr. R. S. Miller, *Simone Peterzano in Milan: Contracts for Frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande*, Paragone, 597, 1999, pp. 104-105, n. 5; e Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 207, nota 686.

⁷³ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 190-191.

⁷⁴ Bellori, *cit.* (a nota 1), 1672, p. 202.

⁷⁵ Bellori, postilla manoscritta a Baglione, *cit.* (a nota 1), ed. *cit.* (a nota 44), pp. 7, 136 (a sinistra).

⁷⁶ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittvra [...] Ne' quali si contiene tutta la Theorica, & la prattica d'essa pittura*, Milano 1584. Segnalo però che presso la Biblioteca della collegiata S. Pietro Apostolo di Broni (Pavia) è conservato il testo lomazziano del *Trattato dell'arte della pittura*, stampato a Milano da Paolo Gottardo da Ponte, che porta la data del 1582, cioè due anni prima del 1584 (purtroppo non ho potuto consultare tale testo, perché il parroco di Broni [don Mario Bonati] - che comunque mi conferma che il volume è stato stampato in tale anno - mi ha gentilmente comunicato che esso non è attualmente disponibile). Tale data, in effetti, non contrasta con altre notizie relative al *Trattato* in nostro possesso. Infatti il Lomazzo, il 10 settembre 1582, aveva chiesto al Senato milanese il «privilegio» di pubblicare il suo *Trattato* (cioè, in sostanza, aveva reclamato la tutela dei propri diritti d'autore) e il governatore di Milano aveva accettato la richiesta in data 2 ottobre 1582 (cfr. G. Marzia, R. Sacchi, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, "istorito pittor fatto poeta"*, in Bora, Kahn-Rossi, Porzio [a cura di], *Rabisch, cit.* [a nota 30], 1998, p. 333, 10 settembre 1582).

⁷⁷ Cfr. G. P. Lomazzo et al., *Rabisch dra Academiglia dor compa zavargna, nabad dra vall d'Bregna, Ed tucch i sù fidigl soghit, con rà ricenciglia dra Valada*, Milano 1589, p. 75, ed. a cura di D. Isella, Torino 1993, p. 153 (II, 36). L'ipotesi avanzata da M. Calvesi, *Il maestro del Caravaggio*, *Ars*, 7, 1999, pp. 87-88, secondo la quale il Peterzano potrebbe essere stato un membro o addirittura abate dell'Accademia milanese della Val di Blenio, di cui l'amico Giovan Paolo Lomazzo era stato un autorevolissimo esponente, non risulta, allo stato attuale delle ricerche, fondata: su tale accademia milanese, cfr. Bora, Kahn-Rossi, Porzio (a cura di), *Rabisch, cit.* (a nota 30), 1998.

⁷⁸ Lomazzo, *cit.* (a nota 76), 1584, p. 19 e pp. 211 e ss. Si veda anche A. Parronchi, *La 'camera ombrosa' del Caravaggio*, *Michelangelo*, 18, 1976, p. 37; e M. Gregori, *Caravaggio, La Tour, Zurbarán, Rembrandt: ombra e luce*, in *La luce del vero. Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*, cat. della mostra (Bergamo), Cinisello Balsamo 2000, pp. 25-26.

⁷⁹ Cfr. A. Perissa Torrini, *Disegni del Figino*, Milano 1987, p. 183, nota 49, e p. 195 n. 109; e L. Walk-Simon, *Giovanni Ambrogio Figino: Foglio di studi*, in Gregori, Bayer (a cura di), *cit.* (a nota 64), 2004, p. 261. A tal proposito C. Grimm, *Natura morta. I Maestri italiani, spagnoli e francesi*, Novara 1995, p. 55, fig. 31, ritiene che tali studi si riferiscano ad una «natura morta andata perduta». Le caraffe sono state segnalate anche da M. Gregori, *Riflessioni sulle origini della natura morta. Da Leonardo al Caravaggio*, in A. Cottino (a cura di), *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. della mostra (Roma), Napoli 1995, p. 19, nota 46; e

Gregori, *cit.* (a nota 64), 2004, pp. 44-45. Sul tema della “caraffa” caravaggesca si veda anche M. Calvesi, *La “caraffa di fiori” e i riflessi di luce nella pittura del Caravaggio*, in S. Macioce (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le Opere attraverso i Documenti*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 1995), Roma 1996, pp. 227-247; e F. Paliaga, *Sulle tracce della perdita ‘caraffa di fiori’ del Caravaggio*, *Paragone [La Natura Morta]*, 65-66, 2006, pp. 49-58. Va anche ricordato che il leonardesco Giovanni Agostino da Lodi (attivo tra Milano e Venezia tra Quattro e Cinquecento) ha inserito nella sua *Cena in Emmaus* (collezione privata) bicchieri e brocche di vetro la cui trasparenza è resa magnificamente da illusionistici riflessi luminosi (buone foto del dipinto si possono trovare in V. Sgarbi, *Giovanni Agostino da Lodi*, *FMR*, 35, 1985, pp. 56-64). Tale argomento sarà ripreso anche in un mio lavoro dedicato alla londinese *Cena in Emmaus* del Caravaggio in corso di preparazione.

⁸⁰ Lomazzo, *cit.* (a nota 76), 1584, p. 229.

⁸¹ R. Lapucci, *Caravaggio e i “quadretti nello specchio ritratti”*, *Paragone*, 529-531-533, 1994, pp. 160-170, p. 170; e R. Lapucci, *Caravaggio e i fenomeni ottici*, in M. Bona Castellotti, E. Gamba, F. Mazzocca (a cura di), *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell’arte italiana dal XVI al XIX secolo*, cat. della mostra, Milano 1999, pp. 87-89 (ripubblicati in R. Lapucci, *Caravaggio e l’ottica. Caravaggio and Optics*, Firenze 2005, rispettivamente pp. 15-24, p. 24; e pp. 25-31).

⁸² Cfr. R. Bassani, F. Bellini, *La casa, le “robbe”, lo studio del Caravaggio a Roma. Due documenti inediti del 1603 e del 1605*, *Prospettiva*, 71, 1993, pp. 68-76, 74, 76, nota 69.

⁸³ Cfr. R. Bassani, F. Bellini, *Caravaggio assassino. La carriera di un “valent’uomo” fazioso nella Roma della Controriforma*, Roma 1994, p. 100.

⁸⁴ Lapucci, *cit.* (a nota 81), 1994, p. 170; Lapucci, *cit.* (a nota 81), 2005, p. 24 (i puntini non sono miei). Mi propongo di approfondire il problema in altra sede.

⁸⁵ Si veda S. Corradini, *Nuove e false notizie sulla presenza del Caravaggio in Roma*, in Macioce (a cura di), *cit.* (a nota 79), 1996, p. 74.

⁸⁶ Oltre alla Lapucci (cfr. la nota 81) (anticipata da Parronchi, *cit.* [a nota 78], pp. 33-47), la tesi dell’utilizzo della camera oscura (con specchi e/o lenti) da parte del Caravaggio (e di diversi altri artisti) è stata approfondita dal pittore inglese D. Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2001 (II ed. 2006), tr. it. *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano 2002, pp. 110 e ss. (l’Hockney ha illustrato la sua tesi anche attraverso un documentario intitolato *Secret Knowledge*, prodotto dalla BBC nel 2001); e da C. M. Falco, “*The Hockney-Falco Thesis*”, in <http://www.optics.arizona.edu/SSD/art-optics/index.html>, ultimo aggiornamento 18 novembre 2009 (con diverse altre indicazioni bibliografiche) (l’Hockney ha lavorato in collaborazione con lo studioso di ottica Charles M. Falco per cui la loro teoria è appunto conosciuta come tesi di Hockney-Falco). Le loro argomentazioni sono state discusse anche da diversi altri autori come S. Grundy, D. G. Stork e J. Elkins, i cui scritti sono stati pubblicati in Internet al seguente indirizzo web: <http://www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/intro.html> (ad esempio si veda: S.

Grundy, *On the Other Hand: a Positive Look at Caravaggio and the Camera Obscura*, in <http://www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/grundy.html>, s.d. [ma dopo il 2001]). Cfr. anche A. Saggio, *Lo Strumento di Caravaggio*, Roma 2007. Si vedano inoltre gli interventi di D. Hockney, R. Lapucci, S. Grundy, J. T. Spike e di altri nel recentissimo *Painted Optics Symposium. Re-examining the Hockney-Falco Thesis 7 Years on*, atti del simposio (Firenze 2008), Firenze 2009. Critici sulla tesi proposta da Hockney e Falco sono invece, ad esempio, G. Kreutz, *Camera Absurda. The Case Against Hockney*, Linea, Journal of the Art Students League, 2002, in http://www.gregg-kreutz.com/WrittenBY/camera_absurda.html; M. J. Gorman, *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, Leonardo, XXXVI, 2003, 4, pp. 295-301; D. G. Stork, *No Convincing Corroboratory Documentation: Problems with Conspiracy Theories*, in <http://www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/stork7.html> (anche in http://www.zoharworks.com/artandoptics/papers/stork_fs.html), s.d. (ma dopo il 2001); D. G. Stork, *Computer Image Analysis in the Study of Art*, in <http://www.diatrope.com/stork/FAQs.html>, aggiornato al 2009 (in entrambi i siti si possono trovare altre indicazioni bibliografiche); e J. Varriano, *Caravaggio. The Art of Realism*, University Park (Pennsylvania) 2006, pp. 15-16, il quale giustamente scrive (p. 16): «*In the end, Hockney's radical theory may say more about Hockney than about Caravaggio, for Hockney, by his own admission, is a slave of photography, using projected and traced slides as the basis for a majority of his paintings*». Invece la Lapucci ha addirittura fatto l'ipotesi di un «Caravaggio fotografo»: cfr. il suo parere riportato in S. Mattioli, *Caravaggio dipingeva con le luciole*, Stile Arte, 123, 2008, pp. 6-10; e R. Lapucci, *Caravaggio and the Alchemy of Painting*, in *Painted Optics Symposium, cit.* (in questa stessa nota), 2009, pp. 37-82, pp. 51-52. Della stessa opinione è anche S. Grundy, *The Allegory of Photography in Baroque Painting*, in *Painted Optics Symposium, cit.* (in questa stessa nota), 2009, pp. 31-33, la quale - a mio parere senza alcuna minima prova - così scrive (p. 31): «*It was while studying modern X-radiographs of Caravaggio's paintings that I first came to this startling conclusion, which is, that Caravaggio had not only used a camera obscura (probably one with a fairly sophisticated telephoto-lens system) but also chemicals in some form or another*». Recentemente, inoltre, R. Lapucci, A. Mazzinghi, *Il Caravaggio ritratto nella brocca*, in *Nuovi studi sul Caravaggio*, Firenze 2009, p. n.n., hanno ipotizzato, parlando del *Bacco* degli Uffizi, «che il punto di massima luce nella caraffa, possa corrispondere al "foro nel soffitto" più volte proposto come requisito indispensabile per l'utilizzo del sistema Della Porta [cioè dell'utilizzo da parte del Merisi della camera ottica]».

⁸⁷ Cfr. Bassani, Bellini, *cit.* (a nota 82), 1993, p. 73, ipotesi sostanzialmente ripresa da Lapucci, *cit.* (a nota 81), 1994, p. 170 (Lapucci, *cit.* [a nota 81], 2005, p. 24); R. Lapucci, *Caravaggio e l'ottica: aggiornamenti e riflessioni*, in Spezzaferro (a cura di), *cit.* (a nota 69), 2009, p. 63; e da C. Falcucci, in M. Cardinali, M. B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Le incisioni nel processo compositivo di Caravaggio. Dall'illuminazione del soggetto alla rappresentazione delle ombre*, Ricerche di Storia dell'Arte [*Tracce di lavorazione. Segni materiali del processo di costru-*

zione dell'immagine nelle opere d'arte], 87, 2005, p. 62, nota 18. Correttamente tali «pezzi de vetro» sono indicati come oggetti vitrei (che il Merisi probabilmente utilizzò o avrebbe poi utilizzato in alcuni suoi quadri) da M. Marini, S. Corradini, *"Inventarium omnium et singulorum bonorum mobilium" di Michelangelo da Caravaggio "pittore"*, *Artibus et Historiae*, 28, 1993, p. 163 (anche in questo articolo si trascrive l'inventario del 1605).

⁸⁸ Baglione, *cit.* (a nota 1), p. 136.

⁸⁹ Cfr. Lapucci, *cit.* (a nota 81), 1994, pp. 160 e ss. (con bibliografia precedente); e Lapucci, *cit.* (a nota 81), 2005, pp. 15 e ss. Si veda inoltre anche la convincente ipotesi in C. Falcucci in Cardinali, De Ruggieri, Falcucci, *cit.* (a nota 87), paragrafo «3. L'atelier di Caravaggio: una proposta», pp. 60-62. Sulla possibile relazione tra le incisioni individuate nei dipinti del Merisi e l'utilizzo dello specchio da parte dell'artista, si veda in particolare T. M. Schneider, *Il materiale pittorico, il suo modo di applicazione e il perché delle "incisioni" nei dipinti del Caravaggio*, in D. Benati, A. Paolucci (a cura di), *Caravaggio. I "Bari" della collezione Mahon*, Milano 2008, pp. 64-67.

⁹⁰ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, pp. 210-211 (con bibliografia).

⁹¹ Un esempio di annullamento consensuale di un contratto di apprendistato è stato reso noto da M. Marubbi, *Documenti per i Piazza*, in G.C. Sciolla (a cura di), *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori del Cinquecento*, cat. della mostra (Lodi), Milano 1989, pp. 389-390, nn. 8, 10.

⁹² Mancini, *cit.* (a nota 1), f. 59r, ed. *cit.* (a nota 1), I, p. 223.

⁹³ Cfr. S. D'Amico, *Le contrade e la città. Sistema produttivo e spazio urbano a Milano fra Cinquecento e Seicento*, Milano 1994, p. 122; e J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, p. 72. Una miniera di notizie sugli apprendistati artigianali delle diverse "Arti" si può trovare anche in G. Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo. IV. I giovani e l'apprendistato. Iniziazione e addestramento*, Genova 1982.

⁹⁴ L. Spezzaferro, *Caravaggio in una prospettiva storica: proposte e problemi*, in V. Sgarbi, L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, cat. della mostra, Milano 2005. Si veda anche L. Spezzaferro, *Il Morazzone e il Caravaggio: una dialettica romana*, in Spiriti (a cura di), *cit.* (a nota 18), 2004, pp. 25-26, il quale scrive che si può supporre che Michelangelo «abbia condotto nelle terre natie una giovinezza improntata agli usi pseudoaristocratici di un piccolo rentier di campagna che, pavoneggiandosi con la spada al fianco, dovette intercorrere in qualche guaio».

⁹⁵ L'ipotesi è stata formulata da S. Macioce, *Considerazioni su documenti inediti relativi al soggiorno lombardo del Caravaggio*, *Storia dell'Arte*, 85, 1995, pp. 359-368; e Macioce, *cit.* (a nota 3), 2003, pp. 23-27, I DOC 24, I DOC 27, I DOC 28. Per un'analisi critica si veda (con anche l'indicazione degli studiosi contrari) Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 227, nota 746.

⁹⁶ Sulla questione si veda la sintesi (con diverse indicazioni bibliografiche) in Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 247, nota 806. Su tale argomento M. Gregori, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in M. Gregori (a cura di), *Michelangelo Merisi*

da *Caravaggio e i suoi primi seguaci*, cat. della mostra (Salonicco 1997), s.l. 1997, p. 43, ha ribadito che non ci sono prove del viaggio a Venezia del Merisi.

⁹⁷ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 225.

⁹⁸ Si veda M. Comincini, *Caravaggio e il periodo milanese. Nuovi documenti sugli anni giovanili del pittore (1571-1592)*, Abbiategrasso 2004, p. 58, Appendice IV; e Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 425, doc. n. 378 del 1° luglio 1592.

⁹⁹ Cfr. Comincini, *cit.* (a nota 98), pp. 56-57, Appendice III; e Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 420, doc. 364 del 28 novembre 1591. Alla fine del Cinquecento della parrocchia facevano parte circa 720 «anime»: cfr. *Descrizione storica delle Chiese*, *cit.* (a nota 27), f. 82v: «San Vito in Pasquiolo [...] a[n]i[m]e di com[union]e 500, no[n] di com[union]e 220». Su tale parrocchia si veda anche il sito web segnalato alla nota 27.

¹⁰⁰ Va ricordato che in tali parrocchie, a est del Duomo, dove si svolgevano i lavori per la fabbrica della cattedrale, c'erano numerosi nuclei mercantili e soprattutto si erano sviluppate le attività tessili. In particolare è stato calcolato che «Nelle circoscrizioni di S. Vito in Pasquiolo, S. Maria alla Passerella, S. Giorgio al Pozzo e S. Stefano in Borgogna [non in Brolo] da un quarto alla metà dei capifamiglia erano dediti alla lavorazione della seta e della lana.»: cfr. D'Amico, *cit.* (a nota 93), p. 33, e anche S. D'Amico, *Un insediamento tessile nella Milano di fine '500*, Nuova rivista storica, I, 1991, pp. 51-76. Segnalo che dal 2007 la chiesa di S. Vito in Pasquiolo è stata concessa in uso dall'arcivescovo cardinale di Milano Dionigi Tettamanzi alla parrocchia russo-ortodossa, intitolata a S. Ambrogio, del Patriarcato di Mosca.

¹⁰¹ Milano, Archivio di Stato, *Fondo Religione*, p.a., 816, 26 settembre 1589 (pubblicato in D. M. Montagna, *La chiesa milanese di S. Vito in Pasquiolo. Documenti per la storia dell'arte dei secoli XVI-XVII*, Milano 1963, pp. 28-30). M. T. Fiorio, *Note su alcuni disegni inediti di Simone Peterzano*, *Arte Lombarda [Barocco/2]*, 40, 1974, pp. 92, 100, ha pubblicato due disegni preparatori eseguiti dal Peterzano per tale dipinto (*Vergine con bambino e i santi Francesco e Margherita*, ora conservato presso l'Arcivescovado di Milano). Sulla chiesa si veda anche G. Cagnoni, M. Carlin, *Scheda storico-cronologica della chiesa di S. Vito al Pasquiolo*, in C. M. Martini et al. (a cura di), *La chiesa di San Vito al Pasquiolo tra storia e restauro*, s.l. 2001, pp. 17-24. Segnalo che proprio nel borgo di Caravaggio, precisamente presso la foresteria attigua al santuario di S. Maria della Fontana, è conservato un dipinto del Peterzano raffigurante una *Madonna con bambino* databile agli anni Settanta per i suoi forti influssi veneti: cfr. G. Cavallini, *Simone Peterzano: Madonna col Bambino*, in S. Muzzin, A. Civai (a cura di), *Pittura a Caravaggio. Avvenimenti figurativi in una terra di confine*, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 61-62 (la studiosa sottolinea che una replica del dipinto si trova anche nella Quadreria dell'Arcivescovado di Milano). Va però anche ricordato che M. T. Fiorio, *Simone Peterzano nella Milano borromaica*, Osservatorio delle Arti, 1989, 3, pp. 62-63, ha attribuito proprio al Peterzano un affresco che si trova nella chiesa milanese di S. Maria presso San Celso che presenta una analoga *Madonna col Bambino*.

¹⁰² Cfr. R. Longhi, *I preparatori del naturalismo 1910-1911, 1910-1911* (terzo capitolo della tesi di laurea), in R. Longhi, *Il Palazzo non finito. Saggi inediti 1910-*

1926, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano 1995, pp. 11-32; e R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. - II. I precedenti*, Pinacotheca, 5-6, 1929, pp. 258-320, riedito in Longhi, *cit.* (a nota 22), 1968, pp. 97-138. Sulle radici lombarde della pittura del Caravaggio, si vedano gli studi specifici quasi tutti elencati in R. Rinaldi, *Bibliografia*, in F. Rossi, *cit.* (a nota 4), 2000, pp. 225-235; e in Gregori, Bayer (a cura di), *cit.* (a nota 64), 2004, pp. 336-342. Sull'attività del giovane Merisi si veda anche il recente testo di G. Papi, *Brevi note sull'attività giovanile del Caravaggio*, in V. Maderna, A. Pacia (a cura di), *Caravaggio ospita Caravaggio*, cat. della mostra, Milano 2009, pp. 21-27.

¹⁰³ Su questo artista si vedano i diversi articoli presenti nel recente catalogo della mostra: S. Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo 1526-1593*, cat. della mostra (Parigi e Vienna), (I ed. in francese e I ed. in inglese: Milano 2007), tr. it. Milano 2008 (con ampia bibliografia).

¹⁰⁴ Cfr. P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592, p. 566; G. Berra, *Un Autoritratto cartaceo di Giuseppe Arcimboldi*, Arte Lombarda, 116, 1996, 1, pp. 53-62; S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo a Milano: documenti e ipotesi*, in Ferino-Pagden (a cura di), *cit.* (a nota 103), (2007) 2008, pp. 46-48.

¹⁰⁵ Cfr. Sacchi in Marzia, Sacchi, *cit.* (a nota 76), 1998, p. 323: il Lomazzo abitò, dal 1570 circa sino alla sua morte avvenuta il 27 gennaio 1592, in S. Pietro in Campo Lodigiano presso Porta Ticinese.

¹⁰⁶ G. Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura. Dialogo [...]*, Mantova 1591, p. 29.

¹⁰⁷ Cfr. Lomazzo, *cit.* (a nota 76), 1584, pp. 349-350, 435; Lomazzo, *cit.* (a nota 53), 1587, p. 328; G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'Arte della Pittura*, Milano 1590, pp. 154-157.

¹⁰⁸ Cfr. G. Comanini, *De gli Affetti della Mistica Theologia tratti dalla Cantica di Salomone, et sparsi di varie guise di poesie*, Venezia 1590, pp. 2-3; e Comanini, *cit.* (a nota 106), 1591, *passim*.

¹⁰⁹ Cfr. Morigia, *cit.* (a nota 104), 1592, pp. 556, 566-567; P. Morigia, *Historia brieve Dell'Augustissima Casa d'Austria Nella quale si racconta sommariamente [...] Con la descrizione della rara al mondo Fabrica dello Scuriale di Spagna*, Bergamo 1593, p. 63r; P. Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milano 1595, pp. 278-279.

¹¹⁰ Si veda Berra, *cit.* (a nota 104), 1996, p. 58.

¹¹¹ Cfr., in particolare, G. Berra, *Arcimboldi e Caravaggio: "diligenza" e "pazienza" nella natura morta arcaica*, Paragone, 8-9-10, 1996, pp. 108-161; Berra, *cit.* (a nota 45), 2000, pp. 61-85. Questa tesi (già parzialmente anticipata da studiosi come C. Strinati, *Strade che portano a Roma*, in Cottino (a cura di), *cit.* [a nota 79], 1995, p. 45) è stata ripresa in particolare anche da V. Sgarbi, *Caravaggio*, Milano 2005, p. 9; e da altri specialisti quali DaCosta Kaufmann (2007) ed Ebert-Schiffner (2009) (entrambi citati alla nota 123). È stata invece completamente tralasciata in alcuni testi come, ad esempio, R. Papa, *Caravaggio. Gli anni giovanili*, Firenze-Milano 2005; Papi, *cit.* (a nota 102); R. Papa, *Caravaggio. Lo stupore nel-*

l'arte, San Giovanni Lupatoto (Verona) 2009, pp. 9-64; F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano 2009, pp. 11-14; A. Dusio, *Caravaggio. White Album*, Roma 2009, pp. 18 e ss.; e S. Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Köln 2009, pp. 25-26 (il quale, invece, cita parecchi altri pittori considerati dei precedenti). Ho ribadito l'importanza della pittura arcimboldesca per la formazione del Caravaggio anche in un convegno - organizzato dall'«Associazione Giovanni Testori» e tenutosi il 24 ottobre 2009 presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano - dal titolo: «La formazione milanese di Caravaggio e la *Canestra di frutta* di Federico Borromeo».

¹¹² Sui contatti tra l'Arcimboldi e l'Aldrovandi, si veda in particolare Berra, *cit.* (a nota 45), 2000, p. 70 (con bibliografia); e M. Staudinger, *Arcimboldo e Ulisse Aldrovandi*, in Ferino-Pagden (a cura di), *cit.* (a nota 103), (2007) 2008, pp. 113-117.

¹¹³ Cfr. la nota 98.

¹¹⁴ Cfr. Berra, *cit.* (a nota 104), 1996, p. 56. Per il Lomazzo si veda la nota 105.

¹¹⁵ Su questo dipinto si veda in particolare G. Berra, *Allegoria e mitologia nella pittura dell'Arcimboldi: la "Flora" e il "Vertunno" nei versi di un libretto sconosciuto di rime*, Acme, XLI, 1988, pp. 11-39 (anche in <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de:80/artdok/volltexte/2008/606/>); e la recente scheda di T. DaCosta Kaufmann, *Giuseppe Arcimboldo: "Vertunno"*, in Ferino-Pagden (a cura di), *cit.* (a nota 103), (2007) 2008, n. IV.38, pp. 186-187. Si veda inoltre (seppur non del tutto aggiornato) il testo di M. Arnaudo, *Il Trionfo di Vertunno. Illusioni ottiche e cultura letteraria nell'età della Controriforma*, Lucca 2008, pp. 35-43, 129-133.

¹¹⁶ Si veda, in particolare, Berra, *cit.* (a nota 115), 1988. La *Flora*, presentata da G. Cavalli-Björkman, *Giuseppe Arcimboldo: "Flora"*, in Ferino-Pagden (a cura di), *cit.* (a nota 103), (2007) 2008, pp. 184-186, non è, a mio parere, l'originale, ma una copia più tarda (anche la data proposta, cioè il 1591, è del tutto errata).

¹¹⁷ Cfr. G. F. Gherardini (a cura di), *All'Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, et Vertunno, fatti à Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo, Milanese*, Milano 1591, pp. C4r-D1r.

¹¹⁸ Gherardini (a cura di), *cit.* (a nota 117), 1591, p. A2r. Questo libretto è stato reso noto per la prima volta in Berra, *cit.* (a nota 115), 1988.

¹¹⁹ Sulla casa nella quale abitavano sia l'Arcimboldi sia il Gherardini, si veda Berra, *cit.* (a nota 45), 2000, p. 81, nota 1; e S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo a Milano: documenti e ipotesi. Regesto dei documenti relativi al periodo milanese*, in Ferino-Pagden (a cura di), *cit.* (a nota 103), (2007) 2008, pp. 301-302 (sotto la data 1587) (in questa edizione italiana lo studioso ha apportato alcune integrazioni al regesto documentario presente nella versione francese del 2007). Stranamente, a tal proposito, C. Bertelli, *In Casa Arcimboldi Presso Milano*, in H. Baader, U. Müller Hofstede (a cura di), *"Ars et scriptura": Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin 2001, pp. 175-180, scrive: «Non sappiamo dove visse Giuseppe Arcimboldi nella sua residenza definitiva». (p. 178).

¹²⁰ Ho fatto i nomi di tali pittori perché, in particolare, essi (tranne Fede Galizia) parteciparono, nel 1590, all'importante concorso per l'esecuzione del prospetto

anteriore delle ante dell'organo nuovo (a sud) del Duomo di Milano e quindi, in quel momento, erano considerati i migliori presenti in città (l'artista scelto tra i quattro fu il Figino): cfr. F. Ricardi, *Le ante d'organo del Duomo di Milano*, Archivio Storico Lombardo, V, 1988, pp. 87 e ss. Per quanto riguarda invece la pittrice Fede Galizia, va anche notato, particolare non trascurabile, che l'Arcimboldi, prima di morire nel 1593, aveva avuto modo di inviare all'imperatore Rodolfo II alcune opere dell'amica pittrice, la quale, come è noto, e non casualmente, si era distinta anche nel campo della natura morta: cfr. G. Berra, *Alcune puntualizzazioni sulla pittrice Fede Galizia attraverso le testimonianze del letterato Gherardo Borgogni*, Paragone, 469, 1989, pp. 14-29.

¹²¹ Bellori, *cit.* (a nota 1), 1672, p. 213. Si veda inoltre A. Cottino, «*Dipinger fiori e frutti sì bene contrafatti...*»: la natura morta caravaggesca a Roma, in Cottino (a cura di), *cit.* (a nota 79), 1995, pp. 59-65. Per uno studio specifico sulle tipologie dei frutti dipinti dal Merisi (che contiene però inesattezze ed erronee attribuzioni), si veda J. Janick, *Caravaggio's Fruit: A Mirror on Baroque Horticulture*, in <http://www.hort.purdue.edu/newcrop/caravaggio/caravaggio.html>, non datato (ma dopo il 2002).

¹²² Sulla problematica della formazione lombarda del Merisi, si veda anche L. Spezzaferro, *Il seguito di Caravaggio a Roma. Per un'introduzione*, in Spezzaferro (a cura di), *cit.* (a nota 69), 2009, in particolare pp. 13-14. A proposito di possibili altri maestri di Michelangelo, il Longhi, *cit.* (a nota 102), 1929, p. 316, riedito in Longhi, *cit.* (a nota 22), 1968, p. 135, aveva proposto di identificare nella «piccola canaglia di Caravaggio» il «garzon» presentato in una rima del Lomazzo come un allievo del Campi e del Figino (cfr. Lomazzo, *cit.* [a nota 53], 1587, p. 126: «El più stenta penchio de tut Miran, / A le vn garzon del Camp e del Figin. / Compagn giurà de Togn de Bergamin, / E amis tut du d'Andrea che no g'hà pan.»). Ma B. Agosti, G. Agosti, *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Brescia 1997, p. 10; p. 53, nota 304; p. 57, nota 330; pp. 53-54, nota 306, hanno invece dimostrato che tale «garzon» va invece identificato con «Giovan Paolo Benz, garzone di Bernardino Campi e di Girolamo Figino, amico di Andrea Scaretti da Orta e di Antonio Bergamino».

¹²³ Si veda Berra, *cit.* (a nota 45), 2000; G. Berra, *Giuseppe Arcimboldi: Testa reversibile con canestro di frutta*, in Paliaga (a cura di), *cit.* (a nota 45), 2000, n. 39, pp. 212-213; T. DaCosta Kaufmann, *The Artificial and the Natural: Arcimboldo and the Origins of Still Life*, in B. Bensaude-Vincent, W. R. Newman (a cura di), *The Artificial and the Natural. An Evolving Polarity*, Cambridge (Mass.)-London 2007, pp. 149-184; T. DaCosta Kaufmann, *Giuseppe Arcimboldo (?): Testa reversibile con cesto di fiori [sic]*, in Ferino-Pagden (a cura di), *cit.* (a nota 103), (2007) 2008, pp. 179-181; S. Ebert-Schifferer, *Caravaggeschi nordici "avant la lettre"*, in Spezzaferro (a cura di), *cit.* (a nota 69), 2009, in particolare p. 169, ill. 140-141; S. Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen - Staunen - Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, pp. 41-43; e J. Zwingenberger, *Image composites et visions allégoriques. L'image et ses métamorphoses*, in J.-H. Martin (a cura di), *Une image*

peut en cacher une autre: Arcimboldo, Dali, Raetz, cat. della mostra, Paris 2009, pp. 74-75. Segnalo che questa tavoletta dell'Arcimboldi è stata riferita «forse» a Fede Galizia da Francesco Frangi (parere orale riportato in M. Tanzi, *Vincenzo Campi, il crollo dell'arte lombarda*, Il manifesto, 21 gennaio 2001, p. 12) e da M. Tanzi, *Il capolavoro rudolfino di Paolo Piazza*, Prospettiva, 103-104, 2001, p. 157, nota 19. L'opera è stata comunque sottratta dal catalogo dell'Arcimboldi dallo stesso M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, Prospettiva, 113-114, 2004, pp. 130, 159, nota 70 (lo studioso, però, in questo articolo, nega anche l'autografia arcimboldesca dell'*Ortolano* di Cremona, sul quale, invece, si veda G. Berra, *Giuseppe Arcimboldi: "The Vegetable Gardener (Priapus, the Protector of Gardens)"*, in D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey [a cura di], *Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces*, cat. della mostra, Budapest 2009, n. 130, pp. 410-411). Non concordo con tali dubbi. In particolare l'avvicinamento della *Testa reversibile* di New York a Fede Galizia indica solamente che la pittrice è stata fortissimamente influenzata dai quadri naturalistici del più anziano e amico pittore (sui rapporti Arcimboldi-Galizia, si veda la nota 120). Inoltre occorre osservare che la straordinaria "invenzione" del dipinto di New York non poteva essere il frutto isolato e improvvisato di una pittrice dedita a quadri di tutt'altro genere. Infatti solo un artista come l'Arcimboldi poteva approdare a simili calibrate invenzioni dopo anni di sperimentazioni basate su tale ghiribizzoso trucco visivo.

¹²⁴ Per la natura morta del Figino, si veda la nota 127, per quella del Campi, si veda M. Gregori, *Note su Vincenzo Campi pittore di naturalia e su alcuni precedenti*, Paragone, 501, 1991, pp. 70-86; e la sintesi di F. Paliaga, *Vincenzo Campi: "Natura morta di frutta e vegetali"*, in M. Gregori, (a cura di), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, cat. della mostra (Firenze), Milano 2003, pp. 90-91.

¹²⁵ Per una discussione su questi aspetti (con relativa bibliografia), si veda Berra, *cit.* (a nota 111), 1996; e Berra, *cit.* (a nota 45), 2000. Ad esempio, anche recentemente, in relazione alle nature morte del Caravaggio, il Varriano, *cit.* (a nota 86), p. 54-55, ha fatto sostanzialmente solo il nome del Ligozzi.

¹²⁶ Sulle relazioni Arcimboldi-Figino, si veda G. Berra, *Giovanni Ambrogio Figino: Giove, Giunone ed Io mutata in giovenca*, in Bora, Kahn-Rossi, Porzio (a cura di), *cit.* (a nota 30), 1998, n. 109, p. 286.

¹²⁷ Per il madrigale del Comanini, cfr. G. Borgogni, *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni*, Bergamo 1594, I parte, p. 32r. Sulla tavoletta con la natura morta del Figino, si veda in particolare: G. Berra, *Teoria e critica d'arte nel trattato "Il Figino" (1591) di Gregorio Comanini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1985-1986, pp. 261, 265-267, nota 3; G. Berra, *Contributo per la datazione della 'Natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, Paragone, 469, 1989, pp. 3-13; A. Morandotti, *Giovanni Ambrogio Figino*, in F. Porzio, F. Zeri (a cura e direzione scientifica di), *La natura morta in Italia*, Milano 1989, I, pp. 20-221; S. Ebert-Schifferer, *Caravaggios Früchtekorb - das früheste Stilleben?*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXV, 2002, 1, pp. 1-23; G. Berra, *Giovan Ambrogio Figino: Piatto metallico con pesche e foglie di vite*, in Gregori, (a cura di), *cit.* (a

nota 124), 2003, pp. 86-87; M. Marubbi, *Giovanni Ambrogio Figino: Piatto metallico con pesche e foglie di vite*, in Gregori, Bayer (a cura di), *cit.* (a nota 64), 2004, pp. 220-221; e I. Raab, *Die Entstehung des autonomen Stillebens. Die Rolle der lombardischen Maler*, Saarbrücken 2008, pp. 14-24, 40-42. Una replica dipinta su rame della natura morta del Figino è stata segnalata da F. Caroli, *Fede Galizia*, Torino 1989, pp. 12-13 (con foto). Recentemente, inoltre, è stata pubblicata anche una citazione documentaria (presente nell'inventario del 17 gennaio 1831 della collezione milanese di Giovan Mario Andreani) che si riferisce certamente a tale versione su «rame» del *Piatto metallico con pesche e foglie di vite* del Figino: «1487. Un quadretto raff.te Frutti del Figino in rame con cornice dorata moderna 90» (cfr. L. Basso, *Inventari della famiglia Sormani. Parte seconda*, Libri & Documenti, XXXII-XXXIII, 2006-2007, p. 113, nota 104).

¹²⁸ Cfr. G. Berra, *Il 'Fruttaiolo' del Caravaggio, ovvero il giovane dio Vertunno con cesto di frutta*, Paragone, 73, 2007, pp. 3-54 (con anche i riferimenti al Lomazzo e al Comanini). Tale ipotesi è stata inspiegabilmente ignorata nella recente scheda di A. Coliva: *Caravaggio: "Ragazzo con canestro di frutta"*, in Coliva, Peppiatt (a cura di), *cit.* (a nota 4), 2009, pp. 116-119.

¹²⁹ Cfr. Mancini, *cit.* (a nota 1), f. 60v, ed. *cit.* (a nota 1), I, p. 227.

¹³⁰ Bellori, *cit.* (a nota 1), 1672, p. 202.

¹³¹ Bellori, postilla manoscritta a Baglione, *cit.* (a nota 1), ed. *cit.* (a nota 44), pp. 7, 136 (a sinistra).

¹³² Su tale aspetto, si veda Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, cap. XI: «Il Caravaggio in "prigion"?", pp. 233-244.

¹³³ Cfr. le note 98 e 54.

¹³⁴ Mancini, *cit.* (a nota 2), f. 59r, ed. *cit.* (a nota 1), I, p. 224.

¹³⁵ Cfr. H. Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1992, pp. 220-221 (la fotografia del foglio con il nome di Michelangelo è pubblicata a p. 225). Il documento non è datato, ma sono state fatte due ipotesi per contestualizzarlo: cfr. Berra, *cit.* (a nota 2), 2005, p. 246, nota 800 (con bibliografia). Su Prospero Orsi si vedano, tra gli altri, i seguenti interventi: M. Calvesi, *Prospero Orsi, "turcimanno" del Caravaggio*, Storia dell'Arte, 85, 1995, pp. 355-358; C. Whitfield, *Prospero Orsi, interprète du Caravage*, Revue de l'art, 155, 1, 2007, pp. 9-19; e M. C. Terzaghi, *Caravaggio tra copie e rifiuti*, Paragone, [Roma communis patria per Luigi Spezzaferro], 82, 2008, in particolare pp. 43-45.

¹³⁶ Documento pubblicato in S. Corradini, M. Marini, *The Earliest Account of Caravaggio in Rome*, The Burlington Magazine, CXL, 1998, 1138, p. 27.

Giacomo Berra

Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica



FIG. 1 Foglio del Registro di Battesimo in cui compare il nome di Michelangelo Merisi, battezzato il 30 settembre 1571 (part.). Milano, Archivio Storico Diocesano, S. Stefano in Brolo, Battesimi dal 1564 al 1587, I, f. 106v



FIG. 2 Particolare della figura 3. 1) Duomo; 2) S. Giorgio al Pozzo Bianco; 3) S. Maria alla Passarella; 4) S. Vito in Pasquirolo; 5) S. Stefano in Brolo

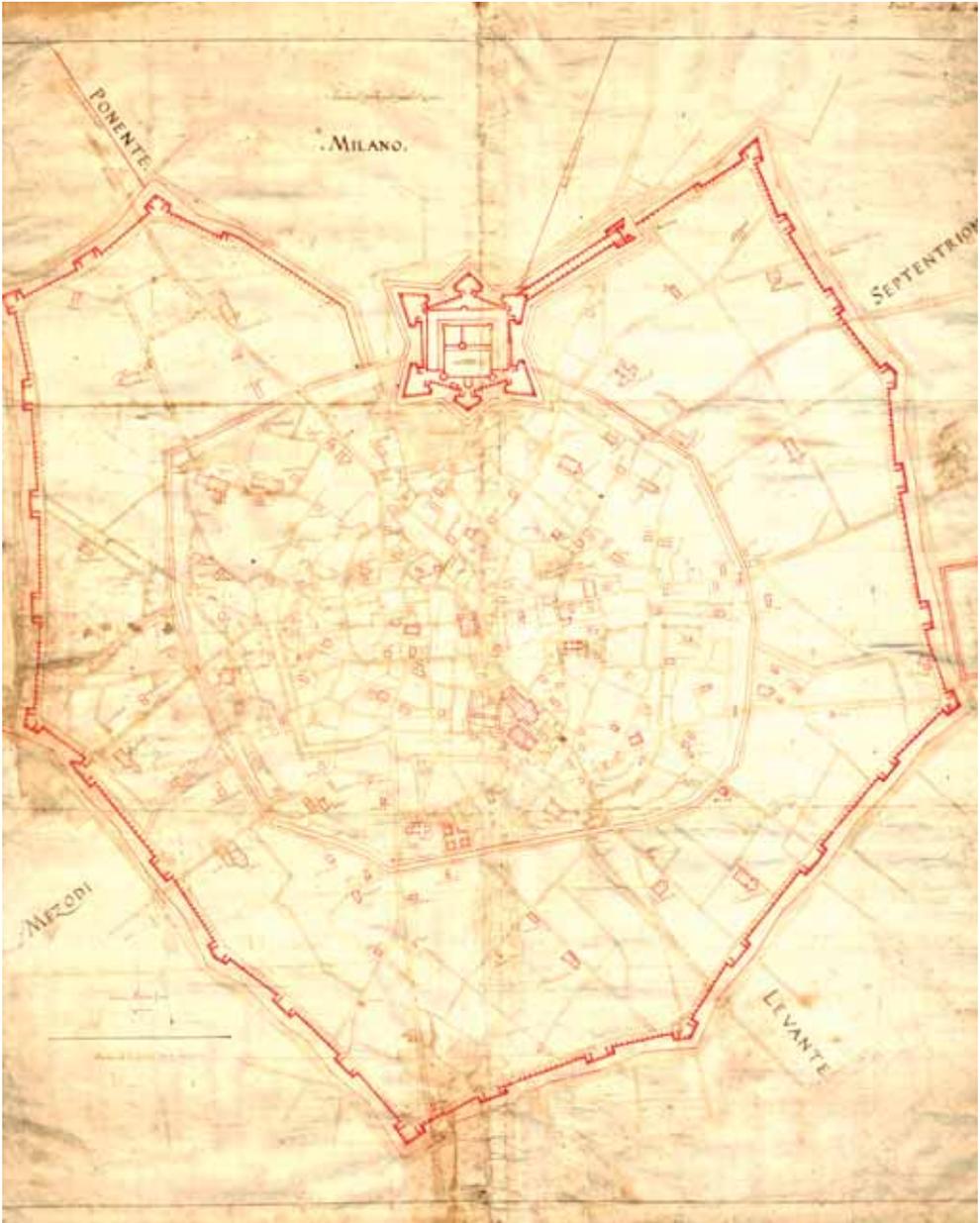


FIG. 3 G. B. Clarici (?), *Pianta di Milano*, ca. 1577-'79. Roma, Archivio Storico Accademia Nazionale di San Luca



FIG. 4 S. Peterzano, *Autoritratto*, 1589. Coll. priv.

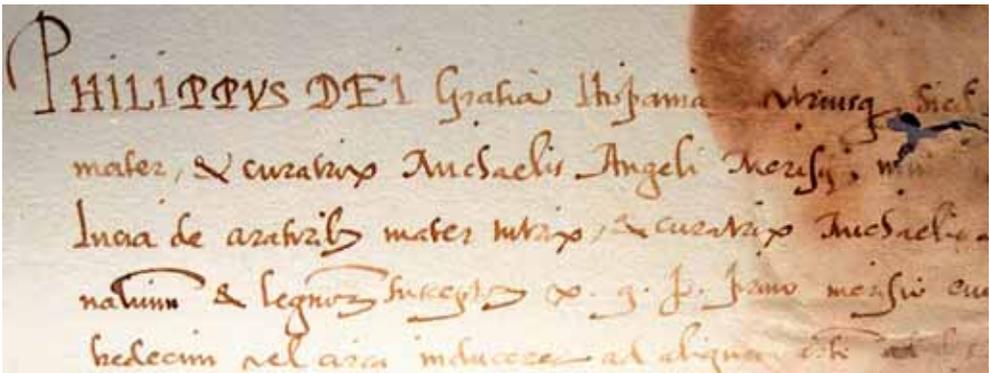


FIG. 5 Lettera patente (molto rovinata) datata 1585 e inserita in un atto del 19 marzo 1585 (part.). Nel documento si attesta, tra l'altro, che Michelangelo si trovava a Milano nella bottega del Peterzano. Milano, Archivio di Stato, *Notarile*, Bentivoglio Massarola, 19701

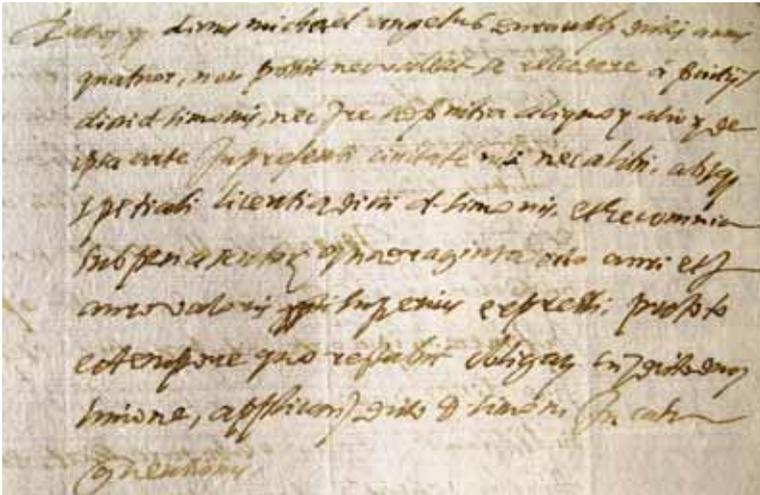


Fig. 7 Contratto di apprendistato tra Simone Peterzano e Michelangelo Merisi (part. II foglio). Milano, Archivio di Stato, Notarile, Placido Bosio, 15942, 6 aprile 1584, n. 832

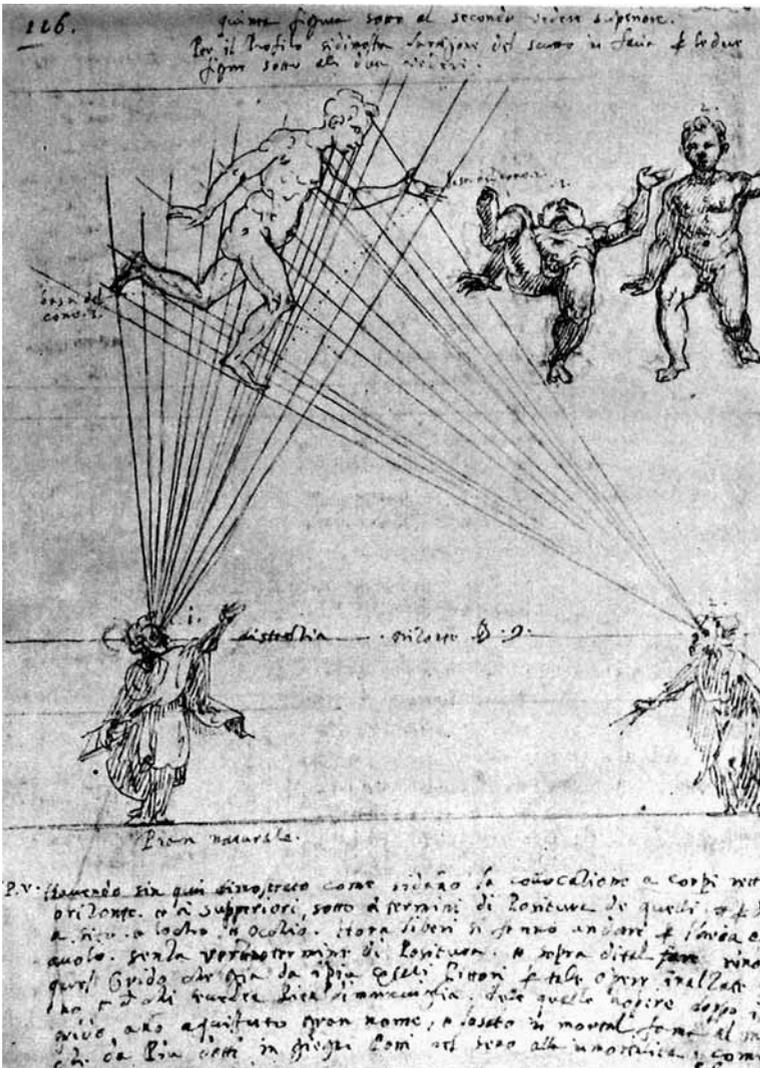


Fig. 8 C. Urbino, Studi di scorci di figura umana (f. 116r), in Codice Huygens, ca. 1570. New York, The Pierpoint Morgan Library

FIG. 9 Caravaggio, *Amore vincitore* (part.). Berlino, Staatliche Museen



FIG. 10 Caravaggio, *Giove, Nettuno e Plutone*. Roma, Villa Boncompagni Ludovisi (già del Monte)





FIG. 11 Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro* (part.).
Londra, National Gallery



FIG. 12 Caravaggio, *Bacco* (part.).
Firenze, Galleria degli Uffizi



FIG. 13 G. A. Figino, *Foglio di studi (con vari contenitori vitrei)*. Penna e inchiostro, mm 375 x 221. Vaduz, Fondazione Wolfgang Ratjen, Inv. R148r



FIG. 14 S. Peterzano, *Vergine con bambino e i santi Francesco e Margherita*, 1590. Milano, Palazzo dell' Arcivescovado



FIG. 15 G. B. Clarici (?), *Pianta di Milano* (part.), ca. 1577-'79. Roma, Archivio Storico Accademia Nazionale di San Luca. 1) Duomo; 2) S. Giorgio al Pozzo Bianco; 3) S. Maria alla Passarella; 4) S. Vito in Pasquiolo; 5) S. Stefano in Brolo; 6) S. Pietro alla Vigna; 7) S. Michele alla Chiusa; 8) S. Pietro in Campo Lodigiano; 9) S. Giovanni in Conca



FIG. 16 G. Arcimboldi, *Flora*, 1589. Coll. priv.



FIG. 17 G. Arcimboldi, *Vertunno (Ritratto di Rodolfo II)*, 1590. Skokloster (Svezia), castello di Skokloster

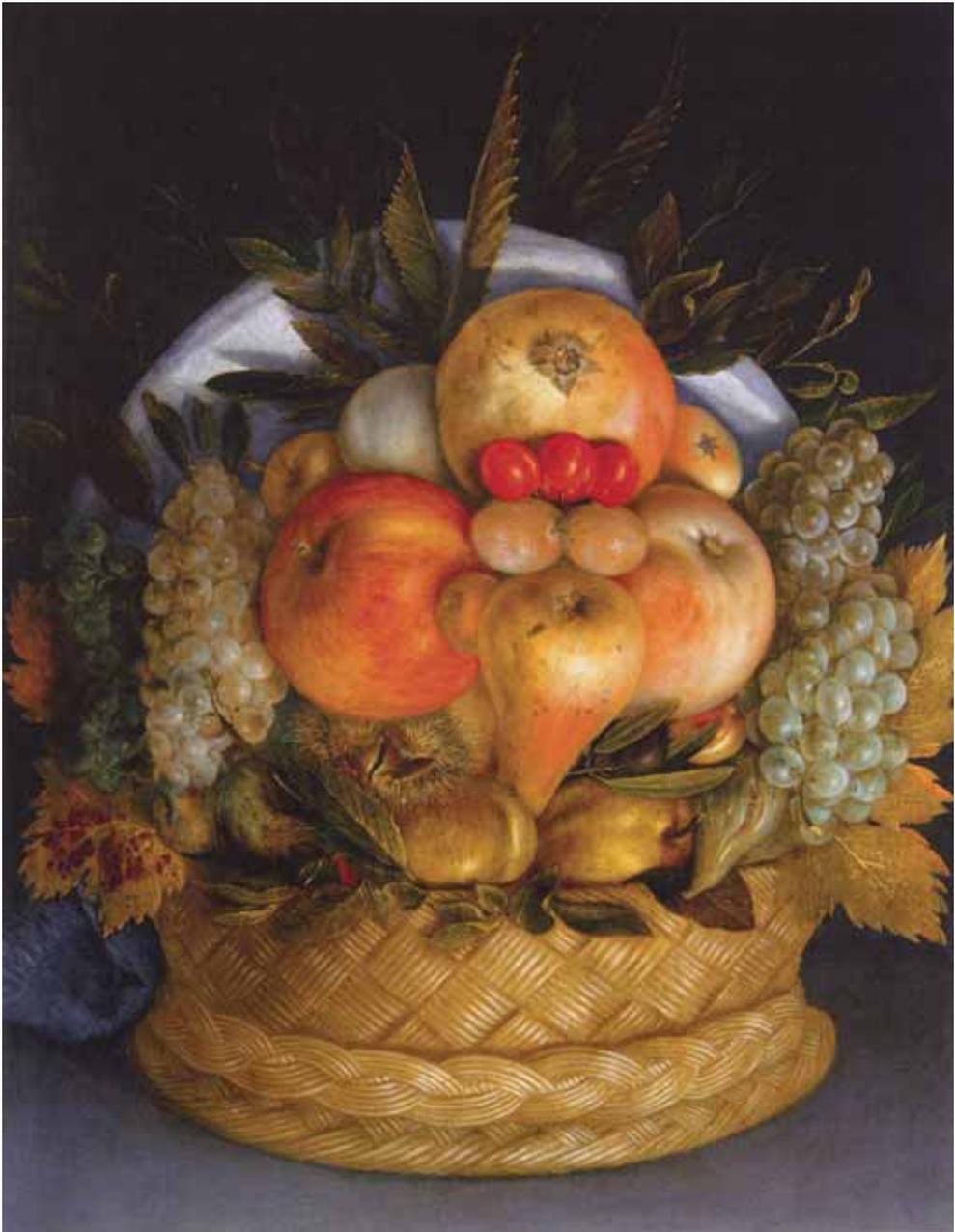


FIG. 18 G. Arcimboldi, *Testa reversibile con canestro di frutta*, ca. 1590. New York, French & Company

FIG. 19 G. Arcimboldi, particolare della figura 18

FIG. 20 Caravaggio, particolare della figura 22



FIG. 21 Caravaggio, *Canestra* (part.). Milano, Pinacoteca Ambrosiana



FIG. 22 Caravaggio, *Vertunno con cesto di frutta (Fruttaiolo)* (part.). Roma, Galleria Borghese



FIG. 23 Caravaggio, *Cena in Emmaus* (part.), Londra, National Gallery



FIG. 24 V. Campi, *Natura morta con frutta, ortaggi e fiori*, ante 1591. Brescia, Coll. Angelo Faroni



FIG. 25 G. A. Figino, *Piatto metallico con pesche e foglie di vite*, ca. 1590-'91. Coll. priv.