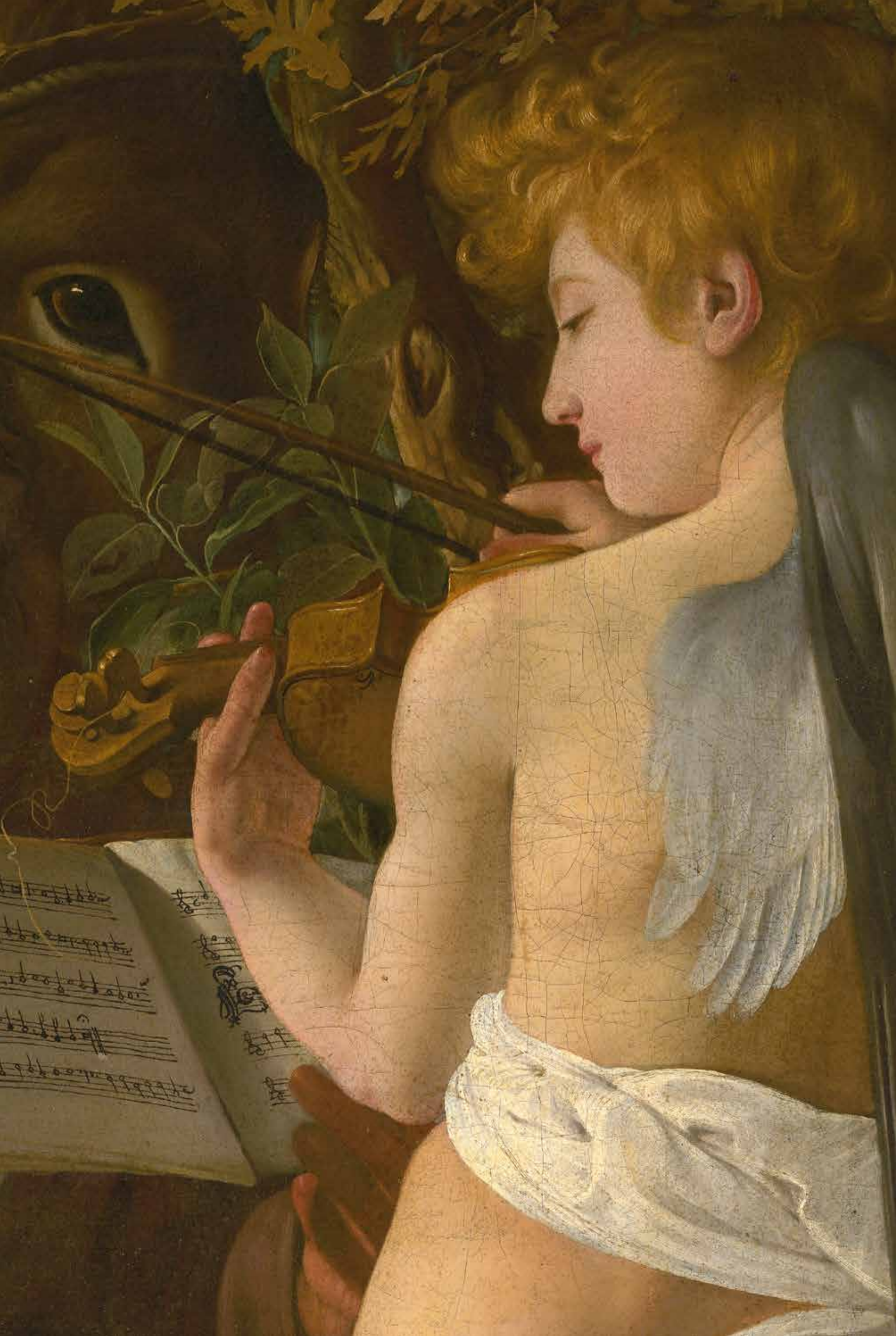


Caravaggio in musica

*Stefania Macioce*



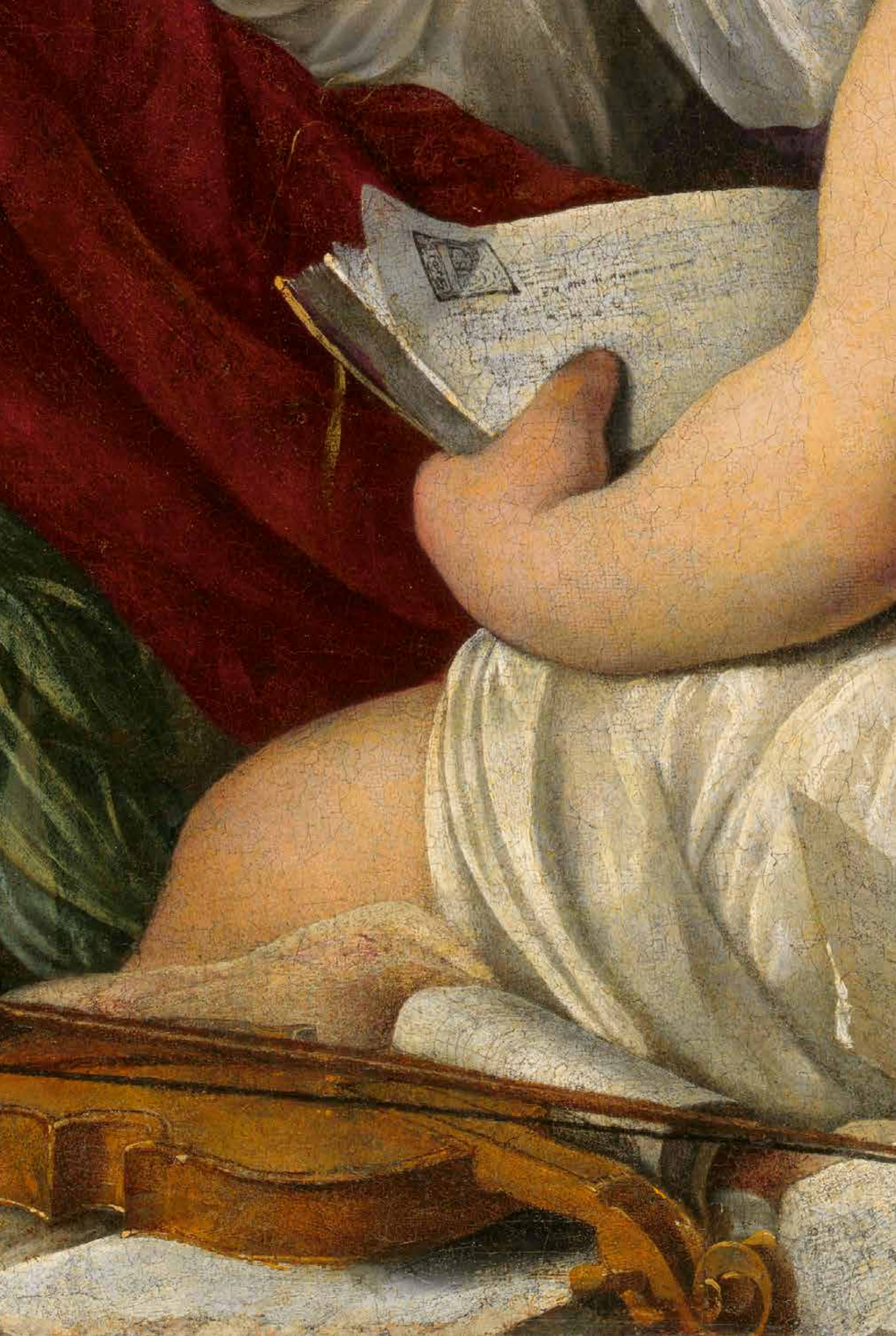
**L**il 4 maggio 1598 Caravaggio, arrestato il giorno prima a Roma, tra Palazzo Madama e piazza Navona perché sorpreso con la spada senza regolare licenza, dichiarò: «[ ] portavo la spada quale porto per essere pictore del cardinale Del Monte che io ho la parte del cardinale per me et per il servitore et alloggio in casa». Nella Roma di fine Cinquecento, il cardinal Francesco Maria Bourbon del Monte, consigliere del pontefice Clemente VIII Aldobrandini e del granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici, era personaggio di notevole rilievo culturale. Egli risiedeva a Palazzo Madama e proprio qui alloggiava anche Caravaggio, da poco arrivato nell'Urbe: la particolare protezione di questo autorevole cardinale, primo committente dell'artista, avrà un ruolo decisivo nella carriera del pittore. Del Monte, interessato a inviare opere al Granduca di Toscana, era solito tenere presso di sé giovani apprendisti, contati tra le circa duecento bocche, tra cui anche gli animali, che formavano la sua "casa": questi, tra artisti e artigiani, venivano istruiti con il fine di essere poi «iscritti al ruolo». Caravaggio deve aver frequentato il palazzo cardinalizio prima dell'iscrizione al ruolo, presumibilmente tra il 1596 e il 1598. Raffinato intellettuale, studioso di scienze naturali, di alchimia, di teatro, del Monte era un fine intenditore di musica: possedeva infatti una considerevole collezione di strumenti – sei viole, un arciliuto, chitarre, cembali –; egli stesso suonava la «chitarriglia». Dal 1594, come capo della Congregazione deputata sopra al *Negotio* della riforma del Canto fermo, il cardinale commissionò a Caravaggio alcuni dipinti di soggetto musicale, destinati al suo camerino di musica. Del Monte coltivava interessi notoriamente musicali, come si evince dalla presenza di strumenti nell'inventario dei suoi beni; conosciamo inoltre la descrizione del palazzo e come esso funzionava nel 1593. Il 19 novembre di quell'anno, Marcello Accolti, segretario del Granduca, scrisse in una missiva: «In quello che apparisce mediante la gratia di S(ua) A[ltezza] della bella casa, quale sta finita; quanto car[dina]le di Roma, fa un tavolino la matina galante, con suoi argenti; è corteggiato da più romani, che nissun

Car[dina]le; et nelle avanti camere, sempre vi è gente che a Montalto et altri Car[dina]li, che non siano dei ministri, non ne vedo tanta; circa a Prelati non ve ne sono; la cagione è che non ha negotii, et quelli che vengono, vengono per visita [...]».

La dimora del Cardinale era dunque ben organizzata e accoglieva spesso diversi ospiti: dominavano i politici, ma la situazione mutò notevolmente dopo il 1595, quando Del Monte divenuto protettore dell'Accademia di San Luca, iniziò a organizzare ricevimenti ufficiali nella Villa de' Medici al Pincio, frequentata da copisti che riproducevano i quadri veneziani e verosimilmente anche da giovani allievi dell'Accademia. Dall'archiatra pontificio Giulio Mancini, si desume che Palazzo Madama fu il centro dell'attività artistica che si può parzialmente ricostruire attraverso le testimonianze di chi frequentava quel luogo già nel 1593, come confermato dalle lettere al fratello Deifebo. Il Cardinale, secondo le fonti, mostrò da subito una particolare propensione a fornire sostentamento a giovani artisti poveri, ma talentuosi, giunti da fuori nella città, pratica che si intensificò successivamente all'anno di elezione a protettore dell'Accademia di San Luca nel 1595.

Amato da Michelangelo e vissuto a lungo a Firenze presso la corte del Granduca di Toscana, Emilio de' Cavalieri fu figura di rilievo culturale: divenuto amministratore e consigliere del cardinal Del Monte, con lui condivise gli interessi musicali, contribuendo significativamente alla realizzazione della sua prestigiosa collezione. Cavalieri aveva ottenuto nel 1588 l'incarico di maestro di musica nella basilica dell'Ara Coeli e, come assiduo frequentatore della fiorentina Camerata de' Bardi, fu compositore di oratori, lamentazioni e madrigali, nonché organista e docente di canto, coreografo e anche ballerino. Sin dal 1580 infatti alcuni musicisti fiorentini e romani, si radunavano nel Palazzo Bardi di Firenze, divenuto in seguito Accademia, dissertando sulla possibilità di conoscere e rintracciare l'antica musica dei greci, con il fine di renderla nota ai tempi moderni. Il liutista Vincenzo Galilei, padre del celebre scienziato, era tra quelli persuasi che la melopea dell'antica





poesia greca si potesse rinnovare. Si venne dunque rinunciando alla sofisticazione del contrappunto, piegando la monodia a una diligente recitazione, ovvero quel «recitar cantando» formulato proprio da Emilio de Cavalieri. Questi inoltre di lì a poco, avrebbe dato vita alla celebrata rappresentazione di *Anima e Corpo*, tenutasi nel 1600 a Roma nella chiesa della Vallicella, alla presenza dei cardinali Del Monte, Aldobrandini e Montalto: quell'esecuzione segna l'inizio di un nuovo genere musicale, che diverrà poi il melodramma.

Il dipinto della *Musica* (noto anche come *I musicisti*, o *Concerto*) conservato al Metropolitan Museum of Art di New York è tra le prime opere di soggetto musicale realizzate da Caravaggio. Baglione riferisce che il pittore dipinse «una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale, assai bene» proprio quando era alle dipendenze del cardinale Francesco Maria del Monte. La collocazione cronologica del dipinto ha avuto nel tempo, un margine di incertezza tra il 1595 e il 1597-98, ma va assestandosi in base agli ultimi rinvenimenti documentari intorno al 1597. Il quadro, citato nell'inventario dei beni del Cardinale risalente al 21 febbraio 1627, è una ideazione assolutamente nuova per l'ambiente romano. La *Musica* infatti è incentrata sul rapporto tra amore e armonia, un'allegoria sull'armonia musicale dunque, esemplata sul modello formulato da Cesare Ripa nell'*Iconologia* del 1593: questo genere di tematiche risultava consueto nella pittura veneta, assai meno in quella romana di fine Cinquecento. Dall'inventario del Monte si desume inoltre, la presenza cospicua di altri dipinti di soggetto musicale, oltre quelli di Caravaggio, tra cui: «un quadro dove vi è una musica con cornici di noce intagliata et indorata di palmi tre», «un quadro di musica con cornice di noce alto palmi 4 e mezzo», «un quadro con una musica di Gilardo fiammengo cioè van Hontorst, con cornice negra alto palmi sei longo palmi otto»; tra i veneti figurano quadri di Tiziano e Bassano che denotano uno spiccato interesse del cardinale verso l'area figurativa veneta. Numerosi poi sono i viaggi da lui effettuati nella città lagunare, dove Del Monte allestisce

una collezione di circa una trentina di opere, con dipinti del Garofalo, di Dosso e di altri veneti. Il pittore meglio rappresentato nella collezione romana è comunque Tiziano, del quale sono presenti circa sette dipinti, seguito da Bassano e da un gruppo di opere «giorgionesche», tra cui il *Suonatore di flauto* attribuito a Giorgione, oltre dipinti di Sebastiano del Piombo, Padovanino, Saraceni cui si aggiunge una *Musica* del veneziano Bernardino Licinio in sintomatico rapporto con le scelte iconografiche di Caravaggio. Nel dipinto della *Musica* di Caravaggio un cantore sulla destra esamina uno spartito musicale e si accinge a cantare, un musicista al centro accorda il proprio liuto: tra i due, rivolto verso l'osservatore, un altro musicista ha in mano un cornetto, nell'atto di iniziare a suonare; nell'angolo sinistro, un giovane alato, probabilmente Eros, ha in mano un grappolo d'uva, rimando al mito di Bacco. In primo piano, figura un violino adagiato su fogli musicali, ove compare un *incipit* letterario non più leggibile: dal confronto con una copia dell'epoca, presente in collezione privata, è emerso che il brano musicale rappresentato nel dipinto rimanderebbe al testo *O felici occhi miei* inserito nel primo libro di Madrigali a quattro voci del fiammingo Jacob Arcadelt (1504/5-1568), ristampato a partire dal 1539. Più recentemente vi è stata individuata una musica di Noël Balduin (1480-1530), ma è stato anche ipotizzato, con scarso seguito, che il dipinto di New York non sia quello autografo, ma una eventuale replica da un originale perduto.

A partire dal 27 dicembre 1614, la fama precoce del dipinto può essere documentata da una serie di lettere concernenti copie di opere: in particolare in una missiva del 13 marzo 1615, Giulio Mancini in relazione ad una cospicua serie di acquisti di quadri, comunica al fratello Deifebo, a Siena, la notizia di alcune copie da Caravaggio tra cui una, spedita a Siena il 26 giugno 1615, tratta da la *Musica*, a proposito della quale, Giulio avverte il fratello che: «vi è un rotolo che è la musica di quei giovanetti». Ciò persuade nel ritenere il dipinto di Caravaggio come una rappresentazione in pittura di esecuzioni musicali private: la



musica scritta, la cui esistenza è testimoniata dalla preziosa fonte epistolare, era dunque un elemento fondante, circa il senso di questi straordinari dipinti. L'uso di ritrarre questi cartigli musicali in pittura, consueto nell'area veneta, cadrà in oblio **verso la fine del terzo decennio del Seicento**.

L'armonia musicale, metafora dell'armonia amorosa, è argomento di diversi testi a stampa: si può citare ad esempio il *Liutista innamorato*, tratto dalle opere del Tebaldeo, pubblicate a Venezia nel 1507, testo assai diffuso che sancisce l'antico legame tra amore e musica. Caravaggio incrementa la sua formazione e i suoi interessi pittorici, con l'ulteriore stimolo, tutto romano, proveniente dal mondo classico: i cantori, con realismo quasi scultoreo, aggettano sulla superficie del dipinto, e il suonatore di cornetto sembra evocare nei termini pittorici di una nuova accezione naturalistica, l'iconografia delle processioni bacchiche che il pittore potrebbe aver visionato direttamente. Un esempio, tra i tanti, può essere rintracciato nell'antico sarcofago con processione bacchica che si conservava a Roma nella villa Montalto, agli inizi degli anni Novanta del Cinquecento; un analogo rimando può essere riconosciuto nel trionfo di Baccho del sarcofago proveniente da Villa Aldobrandini a Frascati, dove è documentato ancora nel 1603. Nel dipinto i musicisti sono del resto abbigliati proprio come cantori pagani, disposti con un andamento a nastro, evocano motivi formali propri dei rilievi classici.

Il serrato legame con l'ambiente musicale del tempo, si rafforza nel dipinto di Caravaggio attraverso la verosimile raffigurazione, nelle fattezze di uno dei cantori, del castrato Pedro Montoya, il cantore spagnolo che risiedeva presso del Monte, da lui stipendiato, tra il 1595 e il 1600.

Le indagini archivistiche presso il Tribunale Governatore di Roma relative al 1597 sono state circostanziate ai registri dei Costituti, da cui è emersa la deposizione del milanese Pietro Paolo Pellegrini, apprendista nella bottega del barbiere di fronte alla chiesa di Sant'Agostino. Merisi, dimorante in Palazzo Madama al servizio del cardinale Del Monte, si trovava

nella contrada della Scrofa. Pellegrini dichiara di essere amico e conoscente di "*Micchalangelo pittore*", dalla Quaresima del 1596 e lo descrive in venti righe: egli accenna alla sua cadenza lombarda, e non milanese, al suo modo di abbigliarsi, a volte più curato, altre trasandato, alle sue fattezze fisionomiche. La Quaresima del 1596 risulta dunque il periodo a partire dal quale l'artista presta lavoro presso la bottega del pittore Lorenzo Carli e viene a costituire il termine *ante quem*, sin qui noto, entro cui attestare la presenza di Caravaggio a Roma. A questa data il pittore ha circa ventotto anni, secondo la testimonianza di Pietropaolo, ma in realtà ne dovrebbe avere venticinque, come reputato da Luca, figlio di un barbiere, e come del resto conferma l'atto di battesimo nel 1571. La cronologia dei dipinti romani viene dunque a slittare successivamente al 1596, e si ritiene che l'inizio del soggiorno del pittore presso Del Monte, abbia avuto luogo a partire dal 1597 o al massimo alla fine del 1596.

Caravaggio sembra voler riflettere nella sua *Musica* i contorni di un manifesto pittorico degli orientamenti musicali del tempo, consolidando questa tematica con altri riferimenti nei successivi dipinti dedicati ai soggetti musicali. Il risalto quasi tecnico dell'elemento armonico va precisandosi nella calligrafica descrizione delle note negli spartiti, quasi sempre leggibili e dunque identificabili. Poco dopo Caravaggio dipinge infatti il *Suonatore di liuto*, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, destinato alla «Stanza Grande de' quadri antichi» del marchese Vincenzo Giustiniani, altro esperto collezionista e prestigioso committente del pittore. Baglione, riferisce a tal proposito che egli «esegui un giovane che sonava il Lauto, che vivo e vero il tutto pareva, con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera, dentro l'acqua e sopra quei fiori v'era una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finita. E questo disse che fu il più bel pezzo che facesse mai».

Il suonatore di liuto poggia su di un tavolo ove, accanto ad una inusitata natura morta di gusto nordico assai in voga nell'ambiente pittorico lombardo e vicino ad un vaso di fiori

alla maniera dei pittori fiamminghi, figura un violino, adagiato su un libro di musica aperto. La disposizione degli oggetti è pienamente aderente alla realtà: sono visibili le doppie corde del liuto nonché il loro spessore maggiore nelle due corde basse. Si coglie, nell'economia del dipinto, un'attenzione speciale verso le caratteristiche organologiche dello strumento, tanto che la cassa armonica del liuto mostra una crepa nel legno, quasi a sottolineare, con competenza estrema, la natura fragile dello strumento. Modalità calligrafiche riproducono la scrittura del testo musicale: sopra il libro chiuso si legge la parte di *Bassus*, e su questo poggia un altro volumetto aperto, ove è trascritta distintamente la musica di quattro madrigali, tratti dal *Primo libro di madrigali a quattro voci* del musicista di origine fiamminga Jacob Arcadelt, attivo tra il 1539 e il 1654. La trascrizione in chiave di basso presenta nell'ordine gli *incipit* dei quattro madrigali: «*Chi potrà dir quanta dolcezza provo/ Se la dura durezza in la mia donna/Voi sapete ch'io v'amo anzi v'adoro/Vostra fui e sarò mentre ch'io viva*»; in quest'ultimo caso tuttavia, compaiono sul *recto* del foglio successivo le due ultime note del primo pentagramma ovvero Si, semibreve, Mi bemolle minima ed il *custos* sulla linea del Fa, indicante la prima nota del pentagramma successivo. Le notazioni iniziali del secondo madrigale non si trovano all'inizio del pentagramma coperto dal violino, ma sono state situate solo nella parte visibile. L'attenzione espressa dal pittore nel riprodurre la lettera "V", iniziale del terzo madrigale, ha indotto a legittimare che in esso vi fosse un omaggio al committente del dipinto, cioè il marchese Vincenzo Giustiniani.

In nessuna delle quarantatré edizioni note dei madrigali di Archadelt, i quattro componimenti musicali si trovano nello stesso ordine nel quale appaiono nel dipinto. Il pittore potrebbe essersi attenuto ad una edizione, ora perduta, pubblicata dal Dorico negli anni Cinquanta, nella quale i quattro madrigali pare avessero l'ordine presente, ma è più che probabile che Caravaggio abbia operato scelte particolari, in rapporto alle preferenze del suo committente. Nella prassi musicale dell'epoca si era infatti diffusa, già da alcuni decenni, la pratica

del madrigale o della frottola, anche con la presenza di un solo cantore che intonava la parte melodica, generalmente quella più acuta, accompagnandosi con il liuto, sul quale suonava le altre tre parti. Tra queste, *Altus, Tenor, Bassus* la parte di Basso serviva da fondamento alle altre ed aveva particolare rilevanza. Il ricorso ai madrigali di Archadelt, si può spiegare alla luce di una consuetudine musicale che si distingue per l'accentuato verticalismo della scrittura vocale nonché per l'elegante linearità del gioco contrappuntistico, elementi tesi a mettere in luce le potenzialità della voce, in modo sapientemente misurato.

Caravaggio intende offrire al colto intenditore un'attendibile identificazione del madrigale prescelto per l'esecuzione a carattere privato per il marchese Giustiniani. Nel suo *Discorso sopra la musica*, pubblicato attorno al 1628, il nobile, nato a Chio da antica famiglia, afferma di aver appreso in gioventù varie tecniche musicali e di essersi espressamente interessato alle composizioni rinascimentali di Arcadelt e di Orlando di Lasso: «era anche per il passato molto in uso il suonare il liuto, ma questo strumento restò quasi abbandonato affatto, doppoichè s'introduce l'uso della tiorba, la quale essendo più atta al cantare anche mediocrementemente anche con cattiva voce, è stata accettata volentieri, generalmente per schivare la gran difficoltà, che ricarca il sonar bene il liuto [...]». Lo stesso accento elegiaco dell'esecuzione musicale cinquecentesca a carattere profano sembra espresso nel dipinto di Caravaggio, quasi ad evocare, in linea con il pensiero del suo committente, quanto scriveva sulla musica Baldassarre Castiglione, autore del *Cortegiano*, sostenendo che essa non è «solamente ornamento, ma necessaria al cortegiano». L'acquisizione di particolari competenze musicali da parte del gentiluomo, dopo la cultura delle lettere e delle armi, costituiva infatti un imprescindibile completamento della sua stessa identità.<sup>1</sup> Una consuetudine antica legava la musica alle inclinazioni dell'uomo di corte, come scrive ancora il Castiglione «non mi contento del cortegiano (...) s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed essere sicuro a libro, non sa di vari instrumenti»; inoltre gli animi delle



donne sono facilmente «dall'armonia penetrati [...] e nei tempi antichi e nei presenti sempre esse sono a' musici inclinate ed hanno avuto questo per gratissimo cibo d'animo». L'utopia di realizzare l'illuminata guida del principe, come pure della professionalità cortigiana, è alimentata da una serie di "ornamenti" tra cui la musica, sorta di decantata conversazione, che egli è in grado di esibire nella raffinata tessitura della propria esistenza, intesa come rifrazione di virtù; e di questa utopia Caravaggio si fa interprete magistrale, seguendo i gusti del suo nobile committente. Ancora per Del Monte il maestro lombardo dipinse un *Suonatore di liuto*, oggi al Metropolitan Museum di New York, dai tratti più arcaici, tanto che alcuni hanno suggerito l'ipotesi di una replica dall'originale. Riportato nell'inventario del 1627, il quadro si trovava nell'altro palazzo del cardinale: «Nella terza stanza à mano dritta [del palazzo di Ripetta] [...] un Quadro con un uomo che suona il leuto di Michelangelo da Caravaggio con Cornice negra di palmi sei». Tra le fonti antiche Baglione menziona il dipinto tra le prime opere eseguite per Del Monte, «un giovane che sonava il Lauto che vivo e vero il tutto pareva, con una caraffa di fiori piena d'acqua che dentro il riflesso di una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni diligenza finita». Ulteriori commenti sono espressi da Bellori che offre significativi ragguagli sul "giorgionismo" del giovane Caravaggio e sugli "oscuri temperati", ravvisabili in questa fase della produzione pittorica del maestro lombardo e aggiunge che per Del Monte dipinse: «una donna in camicia che suona il liuto con le note avanti», accennando all'androgina del musico che, secondo la consuetudine del tempo, era attendibilmente un castrato. Si è pensato che il modello per questo dipinto, come per quello Giustiniani, fosse l'amico siciliano del pittore, quel Mario Minniti che Caravaggio ritroverà nella fase cruciale della sua vita a Siracusa. Il giovane cantore è accostato ad un tavolo ricoperto da un tappeto *ushak*, in linea con la tradizione di molti dipinti dell'area veneta e lombarda; il liuto qui è a sette corde doppie,

mentre nel quadro Giustiniani sono sei e le fenditure della cassa armonica sono assenti. Il violino ha una forma più antica e presenta decorazioni con corolle di fiori stilizzati e, un fiore stilizzato forse sigla del liutaio probabilmente tedesco, si intravede pure sulla tastiera, un singolare spinettino d'ebano cinquecentesco, di possibile manifattura tedesca. Sono poi ben visibili le intavolature per liuto verosimilmente manoscritte poiché, al di là dei costi delle edizioni a stampa, era di certo più agevole raccogliere in tal modo i brani che maggiormente interessavano l'esecutore. Del tutto dissimili sono poi le musiche che il suonatore di liuto sta eseguendo: si tratta infatti di due madrigali amorosi di cui il primo *Lassar il velo*, appartiene al repertorio del franco-italiano Francesco Layolle (1492-1540) su testo tratto dal canzoniere (XI) di Petrarca. Sul foglio successivo figura il verso *Perché non date voi* di un autore ignoto, musicato dal franco-fiammingo Jacquet de Berchem (1505 circa – 1565 circa); entrambe le intavolature rispecchiano una edizione a stampa del 1539 di Antonio Gardane a Venezia. Al pari dei brani di Arcadelt nel quadro Giustiniani, quelli citati non appaiono in tale sequenza in alcuna edizione a stampa.

La valenza allegorica del dipinto si lega al trascorrere fugace del tempo armonico con allusione alla transitorietà della giovinezza e al suo fondersi con il tempo reale, in una dimensione fuggevole di *vanitas* in linea con le tematiche sull'armonia musicale espresse dalla pittura veneta. Nel dipinto si coglie l'allusione all'armonia generata dal canto, fondato, quello praticato dal musico, su elementi matematici pitagorici e l'accordo offerto dalle note spontanee e soavi del mansueto uccellino, che si intravede nel piano di fondo, un cardellino chiuso nella gabbietta. A quel tempo era infatti consuetudine di moda catturare gli uccelli e metterli in gabbia in apposite "uccellerie" e, per diletto musicale, porre le gabbie nei luoghi dove si suonava.

Il *Suonatore di liuto* è dunque un'allegoria musicale che intende contrapporre la musica della natura, ovvero la *musica naturalis* del cardellino, alla *musica artificialis* prodotta dalla voce umana. L'immagine dell'uccellino

in gabbia aveva inoltre una valenza poetica espressa frequentemente nella lirica amorosa, già a partire dal XIII secolo. Caravaggio fa dunque riferimento ad un noto *topos* letterario e riproduce in termini pittorici un *musico augellin*, incantevole rimando all'amante "prigioniero" d'Amore.

Ancora intorno al 1597 si fa risalire il *Riposo nella fuga in Egitto*, oggi nella Galleria Doria Pamphilj di Roma, una delle creazioni più liriche del maestro lombardo, pervasa addirittura da un lieve tratto sentimentale di indiscussa poesia. Il dipinto segna il passaggio dai soggetti giovanili a figura unica alle storie sacre, divenute in seguito produzione abituale del pittore; l'ideazione è pervasa da un'atmosfera sacrale che avvolge il dialogo tra lo Sposo e la Sposa del *Cantico dei Cantici*. Cristo e la sua Chiesa, rappresentata nell'opera dalla figura della Vergine, sono assorti nella segretezza di un paesaggio silenzioso, immersi in un clima di profonda devozione. La dibattuta religiosità di Caravaggio è qui testimoniata dal contesto di intima devozione del dipinto che si fa interprete accorto di una spiritualità sorgiva, frequentemente rapportata agli orientamenti dell'Oratorio filippino.

Nella *Fuga in Egitto*, Maria e Giuseppe si fermano per riposare: Maria, ovvero, come già detto, la Sposa del Cantico, rappresenta la Chiesa e abbraccia teneramente il suo sposo Gesù, sfinita dal grande amore per lui e caduta per questo in un sonno profondo, come dice il Cantico: «Io sono malata d'amore. La sua sinistra è sotto il mio capo e la sua destra mi abbraccia» (*Ct* 2, 5-6). «Mi sono addormentata ma veglia il mio cuore» (*Ct* 5,2). Ella reclina il capo malinconica mostrando le sue chiome sciolte che sono «come porpora» (*Ct* 7,6). Giuseppe rappresenta l'umanità, è un uomo pio e santo, ma vecchio e mortale come segna la ciclicità delle stagioni, espressa dalla natura verde e rigogliosa nella parte terrena, dove siede la Madonna, riarsa e sassosa quella dove si trova Giuseppe. L'albero secco, simbolo di morte, fa da cerniera tra le due parti del dipinto: la vita terrena corruttibile, rinasce nella feconda vita celeste, offrendo un palese riferimento al passaggio dalla morte alla resurrezione, operata dal Salvatore.

Anche in questo caso la musica svolge un ruolo considerevole, tanto che Bellori sottolineava: «Evvi un Angelo in piedi che suona il violino, S. Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle note e l'Angelo è bellissimo [...]». Caravaggio visualizza le note sul libro sorretto da san Giuseppe mentre un Angelo musico irrompe nella quieta radura, come prodigio luminoso e vitale: sebbene di spalle, il suo corpo appare affusolato e chiaro, avvolto da un panno bianchissimo, quasi abbagliante, nell'atto di suonare un violino, egli si fa interprete di una melodia celestiale. Questa si legge nitidamente nello spartito dove compare la chiave di violino e la notazione musicale, come le lettere iniziali "Q" ed "L": si tratta di un mottetto del compositore fiammingo Noël Balduin, pubblicato da Ottaviano Petrucci per la prima volta nel 1519, nella raccolta *Moteti della Corona* dove, nella parte del *superius*, si legge: «*Quam pulchra es quam decora, charissima in deliciis*». Il particolare del ricciolo della corda del violino che pende dal manico dello strumento è una filiforme fonte di ombra, una corda rotta e come tale muta, simbolo verosimile di morte e preannuncio della Passione di Cristo, come conferma anche in basso nel dipinto, la presenza di una pianta particolare, il tasso barbasso, considerata una pianta sacra spesso utilizzata come candela nelle cerimonie funebri, le cui valenze negative alludono qui, in termini emblematici, al tema della morte.

Come per i dipinti precedenti, la pagina qui riprodotta dal Caravaggio non coincide con nessuna di quelle riscontrabili nelle edizioni sino ad ora conosciute: la lettera iniziale Q è tuttavia identica a quella dell'edizione romana Giunta Dorico-Pasotti del 1526. È molto probabile che Caravaggio abbia avuto a modello un manoscritto destinato ad una esecuzione musicale, con una selezione specifica di brani. L'Angelo, quasi estrapolato da un ideale complesso strumentale, suona la parte del *Superius*, solitamente quella più acuta e agevolmente eseguibile dal violino, ma non è dato sapere se si tratti di una esecuzione monodica, mentre il testo poetico, che accompagna il mottetto, è tratto proprio dal *Cantico dei Cantici*. L'Angelo sembra





voler svegliare il sonno della Vergine che, di lì a poco, riprenderà il proprio cammino accompagnando Cristo fino all'estremo sacrificio sulla croce: il sonno del fanciullo divino sta per interrompersi attraverso l'armonia celeste, un invito soprannaturale a riprendere il cammino per compiere il mistero della salvezza. Nell'ambito dell'Oratorio filippino era vivo in quegli anni l'interesse verso queste argomentazioni, tanto che sono stati rintracciati componimenti a carattere musicale, tra cui alcune laudi, scritte per il cardinale Pietro Aldobrandini, coincidenti con la tematica espressa da Caravaggio nel *Riposo*, come comprovano alcuni testi di queste laudi: «col diletto s abbraccia e quanto più l allaccia [...]» e, quasi un'estrema preghiera salvifica nei confronti del Cristo e della sua morte dolorosa: «dal riposo grato non vuol che la diletta sia distolta, amor ch'ai di lei cura onde tutti scongiura che la lascino star nel sonno avvolta».

Tra il 1601 e il 1602, Caravaggio dipinge ancora per il marchese Vincenzo Giustiniani, l'*Amor Vincitore* ovvero «Un amore ridente in atto di dispregiare il mondo, ispirato al tema di Virgilio: *“Amor vincit omnia et nos cedamus Amori”*» Il dipinto figurava nella collezione del marchese, avvedutamente occultato da un tendaggio verde, a sottolineare la straordinaria preziosità dell'ideazione; il soggetto, come l'invenzione formale, stimolarono la competitività di un altro pittore, l'accademico Baglione, che diede vita ad una interpretazione polemica e sofisticata del dipinto caravaggesco, adeguata alla sua prassi di “virtuoso”.

L'inventario dei beni del marchese riporta una descrizione del quadro ove sono dispiegati a terra «diversi stromenti, scettri, armature» che rappresentano i piaceri terreni dominati quasi con sprezzo da Amore, ma anche gli interessi culturali del committente, cui infatti farebbe nuovamente riferimento la lettera V, visibile nello spartito a terra, aperto accanto al liuto e al violino. La tematica del dipinto verte sull'esaltazione delle qualità del gentiluomo, Vincenzo Giustiniani che, autentico aristocratico, signoreggia i beni terreni: la locuzione virgiliana *“omnia vincit Amor”* si

trasporrebbe in *“omnia vincit Vincentius”*. I madrigali del Murtola, pubblicati a Venezia nel 1604, sono forse tra i più immediati riscontri per una spiegazione letteraria del dipinto, ma anche il distico latino che Marzio Milesi, giureconsulto amico del Caravaggio, dedicava a questa opera, spiegano le valenze espresse nel quadro: *«De Michaele Angelo da Caravaggio qui Amorem omnia subingentem pinxit»*. Il cosiddetto Cupido del Caravaggio, così come lo chiamò Sandrart nel 1635, è tuttavia accostato a una musica che, nonostante i diversi tentativi, non è stata sino ad ora identificata: a differenza delle precedenti opere del pittore, sia gli strumenti che i libri di musica, sono illustrati nel loro aspetto funzionale e radunati in guisa di natura morta. Caravaggio nondimeno dipinge due strumenti che non corrispondono fedelmente alla realtà, poiché le corde del liuto sono cinque, anziché dodici, e quelle del violino solo due, alcune corde mancano totalmente, quasi che il pittore abbia voluto fissare in termini visivi, attraverso un lessico tutto musicale, il frantumarsi di un'armonia antica e forse il tramonto di un'epoca come di una cultura.