

CARAVAGGIO E IL MACCHERONICO DI TEOFILO FOLENGO

BERNARDO PICICHÉ*

ABSTRACT: Il presente studio ipotizza un'affinità tra Caravaggio e Teofilo Folengo, argomentando che la pittura del primo presenta analogie estetiche e etiche con la produzione in latino maccheronico del secondo. Il *Baldus* costituisce un tipico esempio di quella che Genette definirà come «parodia seria»: attraverso il rovesciamento e la irrisione beffarda Folengo ingaggia tenzone contro l'arte paludata e il travisamento dei valori cristiani. Non si tratta qui di stabilire un'influenza di Folengo su Caravaggio, bensì un'analogia, in virtù di un filo di congiunzione ideale, la cui presumibilità viene corroborata anche dal substrato biografico-culturale e da comune spirito religioso. Sia in Folengo che in Caravaggio sono stati individuati i caratteri di un certo modo della cultura lombarda di essere "contro" al punto che il duo Folengo-Caravaggio sembra epitomizzare l'antitesi al decorum curial-cortigianesimo di Castiglione e Raffaello. Il Cristo-paradosso costituisce la vera fonte ispiratrice per entrambi. La comparazione tra due arti deve tenere conto dei diversi

* Virginia Commonwealth University

Le immagini cui l'articolo fa riferimento si trovano alla fine di questo numero.



strumenti espressivi, e questo costituirà uno dei soggetti di riflessione nel testo. Se l'ipotesi della consentaneità viene ragionevolmente difesa, perché non individuare una componente maccheronica anche nell'arte di Caravaggio? Agli storici d'arte, tuttavia, decidere se si possa considerare il maccheronico come categoria pittorica. **PAROLE-CHIAVE:** Caravaggio; maccheronico; Teofilo Folengo; *Baldus*; Merlin Cocai; Michelangelo da Merisi; parodia.

RESUMO: *O presente estudo desenvolve a hipótese de uma afinidade entre Caravaggio e Teofilo Folengo, afirmando que a pintura do primeiro apresenta analogias estéticas e éticas com a produção em latim macarrônico do segundo. O Baldus representa um exemplo típico daquela que Genette definirá como «paródia séria»: mediante a inversão e a derrisão escarnecedora Folengo desafia a arte afetada e a deturpação dos valores cristãos. Não se trata aqui de estabelecer uma influência de Folengo sobre Caravaggio, mas sim uma analogia, em virtude de um fio de conjunção ideal, cuja presumibilidade é corroborada também pelo substrato biográfico-cultural e pelo espírito religioso comum. Seja em Folengo que em Caravaggio foram apontados os caracteres de certa modalidade da cultura lombarda de estar “contra”, a ponto de a dupla Folengo-Caravaggio parecer representar a antítese do decoro da cortesia solene de Castiglione e Rafael. O Cristo-paradoxo constitui a verdadeira fonte inspiradora para ambos. A comparação entre duas artes deve levar em conta diversos instrumentos expressivos, e isso será um dos assuntos para reflexão no texto. Se a hipótese da consentaneidade é defendida razoavelmente, por que não apontar uma componente macarrônica também na arte de Caravaggio? Deixamos para os historiadores da arte, entretanto, a decisão se cabe considerar o macarrônico uma categoria da pintura.*

PALAVRAS-CHAVE: Caravaggio; macarrônico; Teofilo Folengo; *Baldus*; Merlin Cocai; Michelangelo da Merisi; paródia.

ABSTRACT: *The work of the painter Michelangelo Merisi (better known as*

Caravaggio) reveals ideological and stylistic affinity with the literary production in macaronic Latin by Teofilo Folengo. Baldus, Folengo's macaronic masterpiece, constitutes a typical example of what Genette defined as "serious parody". By turning the ideological status quo upside down and by ridiculing its stylistic values, Folengo challenges the cultural and political establishment of his time. His mockingly polemical vein scorns pedantry in art and hypocrisy in religion. This analysis does not aim at establishing an influence of Folengo on Caravaggio, but rather an analogy. Folengo's and Caravaggio's relatively similar biographical and culture background, plus a common religious sensibility, encourage this hypothesis. Both authors come from the Italian region of Lombardy and present the marks of their typical regional ways to show indignation through irreverence as well as Christian creed through crude realism. The paradox, perfectly embodied by Christ, represents the inspirational force for both artists who are notorious for infringing the "Renaissance decorum". Art historians will have to consider if the macaronic can hereinafter be included among the pictorial categories. This study argues only for the proximity in ideological belief and artistic style between Caravaggio and Folengo's macaronic plume.

KEY WORDS: *Caravaggio; Macaronic; Teofilo Folengo; Baldus; Merlin Cocai; Michelangelo da Merisi; Parody.*

«*Sum de carne caro, sic sic de carne manebo*»¹
(*Baldus*, XXII, 306)

Caravaggio pittore maccheronico? Dare del maccheronico a Caravaggio non è un insulto. Benché il luogo comune associ questo termine a un pasticciaccio ludico, esiste un genere letterario, quello della parodia seria, che non ha per scopo lo sganasciamento del *risus stultorum*, ma che usa il gusto provocatorio della irrisione per toccare temi impegnativi, come Gérard Genette ha autorevolmente evidenziato nel saggio *Palinsesti*. Teofilo Folengo, l'autore alla cui estetica il presente studio avvicina il Caravaggio, costruisce il suo linguaggio ibrido innestando lessico vernacolare e latino in un substrato di metrica classica. Gli esametri folenghiani rivelano una profonda cultura umanistica di impronta medievale². La macaronea di Merlin Cocai (pseudonimo del Folengo) e quella successiva del Rabelais costituiscono una forma d'arte intrisa di inquietudine cristiana³. Basti a dimostrarlo l'invettiva del Folengo contro

1 Io sono carne fatta da carne e così resterò di carne». Le edizioni del *Baldus* usate: FACCIOLI, E. Torino: Einaudi, 1989; CHIESA, M. Torino: UTET, 1997.

2 Cfr. ZAGGIA, M. *Folengo: Macarone e minori*. Torino: Einaudi, 1987, p. 639-683.

3 Il Cristianesimo nel poema non appare ap problematico. Non vi si trova quella fiducia radicata nel Bene che il *credere fortiter* dovrebbe procurare. L'opera si chiude prima che Baldo arrivi a sconfiggere l'inferno, con Merlin Cocai infilato nella zucca dei ciarlatani (e tra essi i poeti) per non uscirne più. Cfr. BONORA, E. e CHIESA, M. *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*. Milano: Feltrinelli, 1979 (in particolare PARATORE, E., GOFFIS, C., Cordié, C.). Cfr anche PRESTI RUSSELL, A. Epic Agon and the Strategy of Reform in Folengo and Rabelais. *Comparative Literature Studies*, 34: 2: 119-148, 1997.

la proliferazione di ordini e regole religiose che raggiunge il suo acme nel: «*Nonne satis bastat sapientis regula Christi?*» (Ma non bastava forse la regola di Cristo che tutto sa? - *Baldus*, VIII, 495). Due ingredienti sono necessari per la ricetta maccheronica folenghiana: capovolgimento e fusione. Il capovolgimento: «*Mundum sotosora travaiait*» (mette sottosopra il mondo - XVIII, 241) e la fusione: «Allorché di due ne farete uno, allorché farete la parte interna come l'esterna, la parte esterna come l'interna e la parte superiore come l'inferiore», come espressa nel Vangelo apocrifo copto (VALESIO, 1996, p. 37-38). L'esuberanza stilistica del maccheronico, antenata dell'odierna arte kitsch, ha spesso distratto dal valore letterario e dalla componente ideologica che esso sottende (CHIESA, 1988, p. 1-34). Valga ad esempio il giudizio dell'erudito francese del XVII secolo Adrien Baillet che definì il maccheronico: «*Ragout de diverses choses, qui entrent dans sa composition, mais d'une maniere qu'on peut appeler paysanne*» (MOMIGLIANO, 1951, p. 730). Lo sdegno del Baillet riporta alla mente «le sozzure e le deformità» rimproverate a Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (SGARBI, 2011, p. 42). Il *sotosora* operato dal pittore viene così descritto per la 'Conversione di Saulo' (FIG. 1): «Il santo sotto il cavallo, in una rivoluzione della visione, con il cavallo protagonista, un ribaltamento assoluto dello schema e dell'ordine al quale si era abituati» (SGARBI, 2005, p. 16). Poco oltre leggiamo: «chi stava in alto è ora a terra» (p. 33).

Non si tratta qui di stabilire un'influenza di Folengo su Caravaggio, bensì una analogia basata su un certo *fumus boni juris* – come usavano dire i giuristi romani quando avvertivano margini di legittimità in una intuizione. Le megere e i ribaldi, gli spiedi e gli amori, le audaci beffe canta Folengo nel *Baldus*⁴, il testo che viene qui presentato in relazione analogica col Caravaggio. E osti, indovine, pellegrini e carnefici popolano le tele del pittore, ostentando talloni sporchi e stracci rattoppati («sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni» scrive verso la fine del Seicento uno scandalizzato Bellori ne *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*). L'edizione del *Baldus* a cura di Emilio Faccioli è arricchita di immagini prese da pittori coevi. Il che conforta la nostra idea di utilizzare dei quadri come didascalia al maccheronico folenghiano, in virtù di un

4 Il *Baldus* è un poema epico-cavalleresco in forma parodica che narra le fortunate vicende del giovane Baldo, figlio di Baldovino, delfino di Francia e di Guidone, discendente del conte palatino Rinaldo di Montalbano. Varie ne sono le edizioni cinquecentesche. La prima constava di soli 17 libri e uscì a Venezia nel 1517 per i tipi Alessandro Pagani. Sarà ristampata solo una volta, sempre a Venezia, nel 1520 da Cesare Arrivabene. L'edizione in 25 libri, detta «Toscolana», è del 1521. Fu ristampata varie volte nei secoli successivi (ultima edizione: Mantova: Portioli, 1882). La «Cipadense» risale probabilmente al 1539-40. Ristampata a Venezia nel 1555 da Pietro Boselli. Considerata come definitiva è quella uscita postuma a Venezia nel 1552, *apud heredes Petri Ravani et Socios*, sotto pseudonimo di Viaso Cocao (ristampata da Luzio). Di questa versione abbiamo un'anonima traduzione francese: *Histoire maccheronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, Paris 1606. L'interesse filologico verso questa versione scaturisce prima di tutto dal fatto che un testo francese riconosca di essere una traduzione e non un lavoro originale (incidente che al contrario occorre al *Libro del cortegiano* e alla *Hypnerotomachia polifili*, per citare solo due esempi illustri), ma poi anche che sin dal titolo si riconosce il legame tra Folengo e Rabelais. Col tempo la critica tenderà a ignorare questa influenza. Bachtin ad esempio riconosce al Folengo il merito di aver aperto il cammino a Rabelais, ma solo da rozzo predecessore. Lo studioso russo non era in grado di cogliere a pieno l'erudizione latina del monaco. Cade a proposito dunque quanto si legge nel sesto libro del *Baldus* al verso 446: «*Fallitur ah quandoque viri doctrina saputi!*» (Talvolta erra anche la dottrina del sapiente!).

filo di congiunzione ideale che sembra legare insieme il *Baldus* e le tele del Caravaggio. Ci sono momenti in cui il pittore potrebbe agevolmente considerarsi l'illustratore di versi folenghiani. Partendo da quei momenti, si opina qui che, a differenza delle immagini riportate nell'edizione del Faccioli, quelle caravaggesche presentano una vicinanza al testo letterario che non è casuale, ma risponde a un analogo modo di percepire la realtà e l'arte. Questo modo è conosciuto come *maccheronico* in letteratura, ma non in pittura. Se l'ipotesi della consentaneità viene ragionevolmente difesa, perché non individuare una componente maccheronica anche nell'arte di Caravaggio? Le immagini di «pittura parlante» (la poesia) e di «poesia muta» (la pittura) attribuite a Simonide di Ceo, e l'oraziano *ut pictura poiesis*, dimostrano che la traslazione tra generi artistici non è fenomeno nuovo. A volte sono state le arti figurative a prestare un termine connotativo a fenomeni letterari (si pensi a *barocco* e *gothic novel*). Roger Fry agli albori del secolo scorso aveva appellato Caravaggio come «*first realist*»⁵. Il termine *realismo* era stato coniato per descrivere l'opera di scrittori quali Balzac, Flaubert, e Zola. A sua volta, l'uso letterario era derivato di quel *naturalismo* usato per pittori quali il Courbet. Le sfumature tra *naturalismo*, *realismo* e *verismo* tendono ad essere alquanto evanescenti (e un certo punto inutili), ma confermano l'utilizzo incrociato di definizioni tra letteratura e pittura. Analogamente, si è fatto riferimento a Hieronymus Bosch per esemplificare le peculiarità estetiche del *Baldus*: «Folengo non mantiene alcuna distinzione tra razionale ed irrazionale e anzi si confronta fino in fondo con le forze oscure e sotterranee che il classicismo cercava di esorcizzare. In questo senso la sua opera fa piuttosto pensare a quelle del grande pittore fiammingo Hieronymus Bosch» (FERRONI, 1991, p. 125).⁶ Attilio Momigliano, del resto, per Folengo aveva già parlato di «personaggi disegnati da un poeta» (1949, p. 602).

L'affinità tra Folengo e Caravaggio viene corroborata dalla comune provenienza geografica e dalla quasi contemporaneità. La biografia di un artista non necessariamente coincide con l'arte, ma aiuta a individuare la genesi del procedimento artistico. Se vita e teoria estetica vanno accantonate una volta che ci si ritrova di fronte al prodotto finito, non si può negare che esse aiutino a comprendere quel prodotto, come le varianti degli scartafacci del Contini e della *Critique Génétique*. La differenza di età che separa Caravaggio (1571-1610) da Folengo (1491-1544) non ha vanificato l'ipotesi, perché il grande dibattito religioso tra Riforma protestante e Riforma cattolica non era meno acceso nei giorni in cui Caravaggio dipingeva, di quanto non lo fosse stato negli anni in cui Folengo scriveva. Analoga era l'insofferenza diffusa verso il clero curiale, insofferenza che nell'esempio di San Filippo Neri assumeva un referente legittimante.

5 Fry precorre il grande critico Roberto Longhi curatore di una celebre mostra sul Caravaggio (1951), il cui tema era appunto il realismo del pittore. Altre interpretazioni hanno affiancato la tesi realistica, quali per esempio quella simbolica e cristologica di Maurizio Calvesi.

6 Cfr. E. Faccioli, *Baldus*, p. XX e p. XXIII nota 6.

(Forse un certo spirito di rivolta comune scaturisce anche da intimo disagio personale? Questo aspetto sarebbe ulteriormente confermato se fosse verificabile la presunta omoerotia di entrambi, argomento toccato da vari studiosi, soprattutto per il Caravaggio⁷.) Sia Folengo che Caravaggio provengono da quella Lombardia che Roberto Longhi definì il santuario dell'arte semplice. Mantova è la città di provenienza di Folengo. I luoghi di Caravaggio, prima del suo arrivo a Roma, sono Milano, luogo di nascita, il borgo di Caravaggio, dove visse l'infanzia e da cui trasse il nome d'arte (probabilmente perché il nome di battesimo era già stato preso da un altro gigante), e Bergamo, città della sua iniziale formazione artistica, proseguita poi a Milano. Le distanze tra queste zone non sono (e non erano nemmeno allora) insormontabili. I due hanno respirato le medesime nebbie, imprecato per zanzare cugine, vagato in una campagna dai tratti simili e popolata da un volgo dall'analogo stile di vita. Entrambi ebbero modo di entrare in contatto con ambienti culturalmente elevati e con i ceti popolari. Bergamo ritorna nel *Baldus* più volte: «*Is erat e Berghem patria*» (XIII,122) nel riferimento a Boccalo, dotto nell'arte della buffoneria; «*Bergamasco dat vermocanus ab ore*» («un vermocan detto dalla bocca di un bergamasco» - XII, 86); «*Sunt bargamasca solum de stirpe fachini*» (XII,92); «*Bergamasca viros generat montagna gozutos*» («le montagne bergamasche danno vita a uomini col gozzo» - II, 98). Gosa, la musa folenghiana, è gozzuta come la spettatrice della 'Crocifissione di Sant'Andrea' /FIG. 2/. Le prossimità d'ambiente e paesaggi non si fermano al luogo d'origine. Roma, Napoli e la Sicilia rappresentano altrettante stazioni dell'inquietudine odeporica che segna le vite dei due artisti. Nemmeno troppo dissimile è l'estrazione sociale. Ormai è dissolta per entrambi l'immagine di *homo novus*. Girolamo Folengo (Teofilo, «amante di Dio», sarà il nome che assumerà una volta entrato nell'ordine benedettino) e Michelangelo Merisi non provengono da basso ceto. «*Antiquae domus inclyta nostra Folengae*» si legge nel *Baldus* (XIX, 632-33). Sebbene non ci si debba fidare di quello che gli scrittori narrano delle loro famiglie (Dante *in primis*), è storicamente accertato che il casato mantovano del notaio Federico Folengo, padre del nostro, fosse di ascendenze aristocratiche, anche se decaduto. Figlio di un capomastro di fiducia (né semplice muratore, come lo definisce il Bellori, forse per sminuirne la nascita, né architetto, come lo definiscono alcuni biografi successivi) dei marchesi di Caravaggio, Michelangelo apparteneva al ceto, se non dei signori, almeno dei rispettabili nella sua borgata, ove il nonno materno era un personaggio autorevole. Il marchese di Caravaggio era stato testimone alle nozze

7 Mi sembra però che in *Baldus* prevalga piuttosto la diffidenza misogena: «*Non Leonardus eam scolat, procul immo recedit\ cui minus una placet mulier quan trenta diavoi*» (Non l'ascolta, anzi si allontana ancora di più Leonardo che a una donna preferisce trenta diavoli, XVII, 68-69). La diffidenza verso la donna non risulta da istanze omoerotiche, poiché altrimenti Leonardo non aggiungerebbe che «*Brevis illa voluptas\ subprit aeterno coeli decus*» (Quel breve piacere porta via la gloria del cielo, 74-75). Una rinuncia ascetica, dunque, *ad maiorem Dei gloriam*. Non va trascurata la letterarietà del Folengo che si muove a suo agio tra i *topoi* della tradizione, tra cui appunto *l'an uxor ducenda*. D'altra parte la *tirade* di Berta contro gli uomini a difesa del genere femminile (VI, 449-526) appare un grido di simpatia sincera del Folengo, anche se messo in bocca a una truffatrice che dice queste cose per imbrogliare.

dei genitori del pittore (Sgarbi, 2011, p. 42)⁸. Entrato nell'aristocratico ordine dei benedettini, il primo; gravitante intorno alle corti cardinalizie ed alle grandi famiglie lombarde e romane, il secondo. Il mondo plebeo che essi descrivono è colto da una prospettiva esterna di osservatori voraci della vita, con sguardo che alterna raccapriccio a simpatia. Folengo, forse anche per vicende che coinvolsero membri della sua famiglia, prova certo un senso di disdegno verso i contadini, ma sa pure esprimere compassione. Non ci si deve perciò lasciar fuorviare dai toni duri verso la plebe. Molte affermazioni rientrano in un genere letterario del tempo, la *satira del villano*, un *topos* diffuso in letteratura. Il vero disprezzo, in realtà, Folengo lo riserva al clero che disvia dai suoi doveri. Nei confronti del mondo contadino il benedettino avverte piuttosto un senso di sfiducia («*nulla fides pravis est prorsus habenda vilanis*», IX, 147), dettato forse dalla consapevolezza che condizioni di vita difficili non favoriscono il concepimento di nobili ideali.⁹ La letteratura che descrive i rustici narra di necessità di sopravvivenza in un contesto in cui la candela o l'asina sono importanti quanto un figlio o un coniuge. In Folengo si legge di una madre che prega il figlio moribondo di far presto a morire, perché intanto si sta consumando la candela, la cui luce le permetterebbe di tessere e così procacciare il pane al resto della famiglia: «*Fili, iam moriari, precor, / nam neque tu moreris, nec ego meschinula filo / et iam candela culus adustus abit*»¹⁰. Folengo conferisce a Baldo, nobile di nascita, diversa sensibilità rispetto allo scudiero Cingar che «*habet mores alios*» (XI, 532). Questa diversità viene sottolineata in varie occasioni, come quando il plebeo allontana l'aristocratico per non farlo assistere al trattamento che sta per infliggere al loro nemico, temendo che Baldo possa provarne pietà («*possent pietati tocari*» - XI, 530), a causa appunto della gentilezza che gli deriva da nascita superiore. Analoga differenziazione psicologica mi sembra di ravvisare nella versione caravaggesca di 'Giuditta ed Oloferne' /FIG. 3/. Giuditta, un Baldo al femminile, compie con rincrescimento l'azione voluta da Dio. L'incarnato, le grinze della fronte e la postura del braccio rivelano una giovane di alto rango che assume il ruolo di carnefice suo malgrado. Nell'adempimento del dovere Giuditta non prova compiacimento. Assente è la ferocia delle decapitatrici ritratte da Artemisia Gentileschi, anche se parere diverso mostra Francesca Cappelletti che, nella peraltro acuta nota didascalica alla 'Maddalena penitente' /FIG. 4/, scrive: «quasi imperturbabile Giuditta» (2009, p. 74). La vecchia fantesca, invece, sdentata come le celestine del Folengo che «*barbozzumque menant sdentatum more caprarum*» («menano lo sdentato barbozzo come le capre» - XVI, 546), non mostra alcuna pietà verso Oloferne e pare solo preoccupata che il colpo vada a segno. Essa sembra ringhiare: «Brava! Colpisci!».

⁸ La dichiarazione del garzone milanese riguardo le inflessioni provinciali della parlata di Caravaggio è riportata a pagina 42.

⁹ Sul rapporto di Folengo nei confronti del mondo contadino si veda l'introduzione del Faccioli all'edizione da lui curata del *Baldus*, soprattutto alle pagine ix-xiv.

¹⁰ «Ti prego figlio, cerca di morire, altrimenti succede che tu non muori e io, meschinella, non posso filare, e il culo della candela sta per andarsene in fumo», epigramma del *De morte Tonelli* dalla *Zanitonella* di Folengo.

Sebbene Teofilo Folengo termini i suoi giorni nella tranquillità di un monastero montano, mentre Caravaggio agonizzerà sulla spiaggia di Porto Ercole, in altri momenti i loro destini sono stati più ravvicinati. Girovago per la penisola, il benedettino fuggiasco deve avere trascorso molte ore in osterie rumorose, affollate di giovani armati di spadoni e spadini, pronti a battersi per questioni di *puntillo* (termine non a caso importato dalla lingua dei picari). Karel Van Mander, rielaborando le lettere che riceve da Roma dall'amico Floris Van Dick, così descrive il Caravaggio: «Se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al fianco, e un servo di dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e far baruffe» (PAPA, 2002, p. 84). Le cronache giudiziarie sono piene di denunce a suo carico. Solito circondarsi di bravacci e facinorosi pronti ad attaccar briga, con essi usciva a passeggio di taverna in taverna, ricoperto di abiti sfarzosi anche se spesso stracciati, e armato di tutto punto, proprio come l'eroe eponimo nel *Baldus*, dalle cui pagine le descrizioni della combriccola del Caravaggio potrebbero essere traslate: «*compagnones, rofianos atque sbisaos\bravazzosque [...] sbriccos certosque cagnettos*» («compagnoni e ruffiani, braccacci, briganti e cagnotti» - IV, 17-19). All'uscita di un'osteria romana il Folengo può aver fatto l'elemosina a una moltitudine di fanciulli cenciosi, come quelli che alcuni anni dopo Caravaggio avrebbe scelto per modelli¹¹. D'altro canto, il pittore dal carattere saturnino (forse anche a causa dell'avvelenamento da piombo, materiale allora usato per creare il bianco) amava farsi vedere circolare con la spada (prerogativa nobiliare che in realtà non gli spettava) e rivestirà i panni di Cavaliere di Grazia dell'Ordine di Malta (rango riservato ai non nobili, e da cui fu comunque subito espulso per indegnità di comportamento). Il fatto che questo ordine militare fosse comunque ispirato allo stile di vita monastico riavvicina Michelangelo al benedettino.

Non è certo difficile individuare similarità tra le immagini caravaggesche e momenti folenghiani. Le zite folenghiane «*Sparpagnat instar Crucifixi bracchia coelo*» («Allargano le braccia al cielo come quelle del Crocifisso» - XVI, 545) proprio come fa lo stupefatto discepolo della rivelazione del Cristo nella *Cena di Emmaus* (versione di Londra) /FIG. 5/. Le parole di Gaioffo contro Baldo: «*frange caput serpae, non amplius illa menazzat*» («schiaccia il capo alla serpe e quella smette di minacciarti» - IV, 500) trovano eco figurale nella *Madonna dei palafrenieri* /FIG. 6/. Naturalmente per queste immagini non occorre fare riferimento a Folengo, in quanto si tratta di aspetti del comune codice espressivo dell'epoca. Erano tempi sanguigni. Basti dire che quando si inaugurò a Roma la nuova chiesa dei Gesuiti, il naturalismo delle scene dei martirii mosse il sarcasmo popolare al commento che si era aperta una nuova macelleria. Ed espressione analoga la si ritrova nel *Baldus*: «*More bechariae pulmones, viscera, trippae/atque*

¹¹ Caravaggio coglieva, quando non dipingeva a memoria, i suoi modelli mentre era a passeggio. Il che suscitava sconcerto nei suoi contemporanei. *La Maddalena penitente* a loro detta era, e la cosa appare del tutto verosimile, una cortigiana che si stava asciugando i capelli.

coradellae, panzae, ventralia, milzae» (Come in una beccheria, [dai rami degli alberi pendono] polmoni, viscere ecc. - XX, 539). Le teste mozzate tra fiotti di sangue sono in Caravaggio riflesso della civiltà contemporanea, quotidianamente usa ad esecuzioni, auto da fé, e squartamenti. Lui si ritrae nella testa appena recisa di Golia /FIG. 7/, e si firma nel rivolo di sangue che cola dal collo del Battista /FIG. 8/, narrandoci così la storia personale di una sentenza capitale emessa in contumacia da un tribunale pontificio. Occorre perciò discernere le coincidenze legate al substrato socioculturale dai momenti in cui Caravaggio mostra consapevole intenzione di incastonare un lessico *vernacolare* in un alveo erudito, prendendo le distanze dalla tradizione pittorica, proprio come Merlin Cocaio aveva fatto con la tradizione letteraria.

Sia in Folengo che in Caravaggio sono stati individuati i caratteri di un certo modo della cultura lombarda di essere «contro». Contro un certo Rinascimento, e contro la boria clericale romana. Illuminante in proposito il Röttgen: «La pittura del Caravaggio è rivolta contro il Rinascimento» (1974, p. 91); e ancora: «Caravaggio non cerca in Raffaello un modello, ma un oggetto di contesa artistica» (p.98). Già il Borromeo aveva colto, con disappunto, questo aspetto: «Narra a simile de Michel Angelo Caravaggio: in illo apparebat l'osteria, la crapula, nihil venusti: per lo contrario Raffaello» (SGARBI, 2011, p. 44), ironicamente, l'italiano incerto e latineggiante del cardinale suona anch'esso maccheronico. Si può dire lo stesso della tenzone stilistica che Folengo ingaggia con i modelli letterari del Rinascimento, non ultimo quello proposto dal suo concittadino Baldassar Castiglione, grande amico di Raffaello. La coppia Folengo-Caravaggio verrebbe così a epitomizzare l'antitesi al curial-cortigianesimo di Castiglione e Raffaello.

Il capovolgimento maccheronico dissacra la tradizione classica, epica, biblica (ad esempio, la terra del latte e del miele viene convertita in un paradiso di Cuccagna; Baldo, novello Sansone, smantellando una colonna fa strage di nemici con il crollo del palazzo del tiranno). Numerose sono le citazioni letterarie, quali gli echi danteschi, come: «*Altius o Musae nos tollere vela bisognat*» (XI, 1) che, proprio come in *Purgatorio* I,1, viene posta in coincidenza di un mutamento narrativo, quando l'eroe eponimo è liberato dall'inferno del carcere. Altrove si legge «Patè Satan» e «cieca prigione». Scrive il Momigliano che Folengo chiede «in prestito all'arte classica le raffinatezze che servono ad arricchire e complicare la comicità dei quadri rappresentati» (MOMIGLIANO, 1949, p. 602). Caravaggio dal canto suo non era un incolto. Maurizio Calvesi sostiene che «componente comunque essenziale alla formazione caravaggesca appare la conoscenza del mondo classico, anche *sub specie* di un preciso interesse, si direbbe,

per la statuaria ellenistica e tardo antica [...] È noto che l' 'Amorino Dormiente' /FIG. 9/ è preso da una scultura antica [...] ambizione del Caravaggio di gareggiare talvolta con la scultura» (CALVESI, 1990, p. 22). Ambizione confermata anche da Peter Robb a proposito del 'Narciso': «copia del bronzo classico raffigurante un ragazzo nudo che si toglieva una spina dal piede, e in parte Caravaggio sembrava servirsene come modello» (2001, p. 119). Merlin Cocai principia il suo poema epico con la tradizionale invocazione alle Muse. Ma si tratta di Muse maccheroniche (CHIESA, 1997 p. 68, n. 9). Paffute: «*grassis cantare Camoenis*» («cantare con le mie grasse Camene» - I, 2) anzi, «*Pancificae*». Casareccie e premurose imboccano di gnocchi il loro poeta («*Imboccare suum veniant macarone poetam*» - 1,15) e gli portano cinque o magari otto catini di polenta («*dentque polentarum vel quinque vel octo cadinos*» - 1,16). Profumate di unto di cucina queste Ninfe sbrodolone («*nymphaeque colantes*») sussultano bonarie, eppure sensuali come lo saranno certe matrone felliniane. La mitologia greco-romana sembra colta dal punto di vista di Sancho Panza: così Atteone, simbolo dell'ansia conoscitiva (cfr. Giordano Bruno, *Heroici Furori*), in Folengo si ritrova a esserlo dei mariti becchi (II, 428). Virgilio costituisce uno dei più illustri bersagli e l'eco omerica appare evidente nella profezia del Libro xxii, 85-105, il tutto, come si è già visto, seguendo regole letterarie e retoriche classiche.¹² Il buon senso antierico domina su tutto il poema. Un passaggio come quello nel libro decimottavo ai versi 60-61, in cui Cingar intima al Centauro di aprire la porta di una prigione con l'aiuto di una chiave... «se c'è la chiave» e di abbattere la porta solo se non si trova una chiave, condivide l'ironia Ariostesca del «già sarebbe pensiero non troppo accorto/ perder duo vivi per salvar un morto».

Folengo rivisita l'epica medievale, soprattutto carolingia. Il possesso di armi e la capacità di usarle connotava lo stato di cavaliere. Ecco per contro le armi di cui il villano Tognazzo va fiero: «*Vangas, rastillia, rascos, \marrazzos, rasegas*» (vanghe, rastrelli, tridenti, roncole, seghe. VII,116-117), che in Caravaggio ricompaiono in un particolare della 'Adorazione dei Pastori' /FIG. 10/ (il riso sardonico folenghiano non risparmia nessuno: Tognazzo sarà ridicolo nella sua vanagloria, ma almeno i suoi attrezzi sono strumenti di lavoro, quelli dei cavalieri di Francia sanno solo procurare morte). Quattro secoli prima dei piedi descritti in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* da Carlo Emilio Gadda – altro lombardo protestatario e pluringuista in direzione parodistica – Folengo ha il coraggio di ricordare che una principessa può soffrire di male ai piedi: «*nunc vero tapinella pedes per saxa tenellos \schiappat, habens iam iam tenero sub calce vesigas*» («la tapinella si lacera i piedini delicati su per i sassi e ha già le vesciche ai piedi» II, 57-58). E Caravaggio, i piedi, specie se ben induriti e sporchi, li predilige. Sono,

¹² Cfr. Chiesa, cit., pag. 73, n. 51.

anzi, un motivo d'orgoglio per i pellegrini alla 'Madonna di Loreto' /FIG. 11/, cui si accedeva tradizionalmente scalzi. Quelle piante insolenti fecero scandalo presso coloro che i piedi li avevano bianchi e morbidi. Il mago Merlin Cocai nel *Baldus* aveva presagito l'arrivo di quella coppia lacera, a mala pena protetta da corte mantellette: «*immantellati breviter*» (XXXIII, 238).

La comparazione tra due arti deve tenere conto dei diversi strumenti espressivi. Come fare a narrare visivamente? Per esempio, alla descrizione dei tratti fisici di Baldo è dedicato l'inizio del libro quarto. Le lodi della nobiltà d'animo, sia pure con una certa ambiguità, sono tessute a più riprese. L'eroe presenta tratti ben differenziati dai compagni. Vive in una dimensione superiore. Come fa Caravaggio a rendere la stessa situazione di differenza tipologica? Ritorniamo a Giuditta ed alla sua fantesca. Non basta il raccapriccio sul volto della fanciulla. Così come a Folengo non basta scrivere che Baldo fosse il migliore, e volendo trasformare una cronaca in poesia, si ispira ad un verso virgiliano («*nihil ille deos, nil carmina curat*» Ecl, 8, 103) per il suo «*nilque deos curat, nil sanctos, nilque diablos*» (IV,31). Le diverse espressioni dei volti non sono sufficienti a marcare la differenza spirituale tra la giovane e la vecchia (malvissuta o semplicemente popolana? Le "facce da delinquente" del Lombroso si formavano su personaggi abbruttiti da vita in magrezza). Caravaggio *illumina d'immenso* Giuditta. Ella è agente di dio. Della divinità rivela la luce. Le sue carni sono più bianche di quella dell'altra. Non è solo nota realistica (perché le carni dei signori erano preservate dal contatto col sole). Il luore esprime il valore di un'anima. Per poter convergere questo significato allo spettatore non basta il soggetto. La tecnica deve fare la sua parte. Folengo usa la prosodia latina. Per Caravaggio la «metrica» non è fatta di ritmi, accenti, piedi e di sillabe, ma di impasti, colori, pennellate, tagli sulla tela, e effetti di luce.

Si può obiettare al mio contrappunto tra Folengo maccheronico e Caravaggio che la professione di realismo dichiarata del pittore si discosti alquanto dalle situazioni fantastiche del *Baldus*. L'eventuale obiezione può confutarsi con vari argomenti. Il primo è di rinviare alle scritture critiche sulle modalità di pittura del Caravaggio (GREGORI, 1996). Si scoprirà che il pittore è tutt'altro che mero registratore della realtà: usa specchi per bloccare l'immagine, polvere di silicio per dare lucentezza espressiva alle carni, chiaroscuro per interpretare l'aneddotica raffigurata piuttosto che semplicemente narrarla. Come i registi neorealisti mostrano un'altra realtà rispetto al cinema cosiddetto dei telefoni bianchi, così fanno Folengo e Caravaggio, la cui «vera grandezza sta nell'aver mostrato l'altra faccia della realtà [...] una verità dolorosa fatta di umili e di poveri piuttosto che di ricchi e di potenti» (SGARBI, 2005, p. 27-28). Nel *Baldus* le situazioni più surrealiste o irreali, come i combattimenti dei diavoli, sono descritte

con la medesima meticolosità realistica con cui Caravaggio rende soggetti mitologici, come la Medusa. Anche quando Merlin si diverte a spararle grosse, molte immagini sono prese da situazioni comuni, quali una rissa in una sagra campagnola, i giochi dei bambini, o la *enumeratio* di attività e mestieri. Sia Folengo che Caravaggio hanno optato per la sagra o per un decapitato invece che per una cerimonia di corte o la raffigurazione apologetica dei potenti. Entrambi hanno dato voce all'umanità che non fa storia. Il *cuoco*, insomma, con cui Cesare conquistò le Gallie – nella poesia polemicamente ideologica di Bertold Brecht *Domande di un lettore operaio*. Non altera, mi sembra, la validità dell'osservazione, la differenza sociologica tra l'universo umano del *Baldus*, prevalentemente agreste, e quello dei modelli di Caravaggio, provenienti dal sottobosco urbano. Sempre di emarginati si tratta. In Caravaggio la subordinazione del fondale al soggetto è argomento tanto risaputo che il parlarne sarebbe tautologico. Similmente in Folengo il paesaggio è sempre complementare all'uomo di cui fa da fondale. Merlin Cocai è parsimonioso di esibizioni liriche ispirate agli scorci naturali. Il poeta vuol far davvero credere che la sua poesia nasce dalla pancia ed ostenta momenti di commozione descrittiva solo di fronte a un piatto ben guarnito, per cui la sua vena si squaglia come burro sui maccheroni bollenti. Non giungeremmo mai a una fine, se iniziassimo a contare gli strappi nei cenci dei personaggi di Merlin Cocai e di Caravaggio. Gli strappi non vanno comunque presi alla leggera. Essi testimoniano un desiderio di andare oltre le costrizioni, in nome di un'esigenza etica prima ancora che estetica. Secoli dopo il pittore italo-argentino Lucio Fontana squarcerà le sue tele per oltrepassare la bidimensionalità, proprio l'effetto che tenta di ottenere Caravaggio con gomiti e calcagni fuoriuscenti, o i Fiamminghi con bucce di frutta e posate prospicienti dal bordo di mense imbandite. Quella lacerazione del gomito nella *Cena di Emmaus* segna il passaggio del Rubicone pittorico. Caravaggio conferisce valore artistico agli stracci e Merlin Cocai aspira a darsi all'arte maccheronica («*Ad macaroneas potius se tradidit artes*», XXII, 126), rinnegando un certo modo di concepire l'armonia (quella del *decorum*)¹³, non certo la ricerca di armonia *tout court*. Folengo preferisce sostituire un'armonia ad un'altra: «*magis ad sguataros*» (XXII, 82). Alla compagnia dei cavalieri, meglio quella degli sguatterri. Lo stesso fa Caravaggio, osservando i suoi sguatterri mentre pelano un frutto, o ne trasportano un cesto carico. Lo si vede «tra i garzoni delle cucine dei signori della Corte» e «era il più contento uomo del mondo quando aveva dipinto un'osteria», riporta il Borromeo (SGARBI, 2011, p. 44). Merlin Cocai è convinto che la poesia dei suoi contemporanei sia un merletto di futilità: «*alchimia est quidquid dixere moderni*» (XXII,79) e «*giurat nihil hac festivius arte trovari*» (XXII, 132). La

13 Nel 1582, quattro decenni dopo la morte di Folengo, ma con Caravaggio ancora bambino, il Cardinale Paleotti, uno dei campioni della estetica tridentina, richiedeva *decorum* dall'arte, la quale «perché riesca notevole deve avere la debita corrispondenza in tutte le circostanze, a guisa di perfetta musica». Monsignor della Casa farà degli appunti a Dante, per la sua assenza di *decorum* in alcuni passaggi della *Commedia*. A Shakespeare fu riconosciuto l'ingegno, ma gli fu spesso disapprovato (dai francesi dal *Gran Siècle* soprattutto) un suo certo modo «barbaro».

stoccata di Merlin-Folengo è contro i poeti paludati e i petrarchisti di corte. E pittori paludati sono gli avversari del Caravaggio. Il Baglione in testa (disgrazia dei nomi! Giovanni Baglione ne fece le spese in una rima scurrile creata dallo stesso Caravaggio). Contro i pittori di *decorum*, Caravaggio dichiara sprezzantemente in uno dei tanti processi in cui fu coinvolto: «quelli che sono cattivi pittori ed ignoranti giudicheranno per buoni pittori gli ignoranti come son loro»¹⁴. La parodia in Caravaggio e in Folengo non è fine a se stessa. Il mondo non è messo sottosopra per gusto scapigliato. Attraverso essa avviene una ricomposizione, la fusione, in un nuovo codice. In Caravaggio è stata scorta «la continuità di un filone culturale dissidente, sempre opposto alla conservazione dogmatica e teologica di cui Roma era naturale roccaforte» (SALERNO, 1975, p. 135). Insofferenza verso la corruzione ecclesiastica, e verso il generale stato di cose, è facilmente ravvisabile anche nel *Baldus*, in cui il gusto parodico non impedisce di fare spazio a mutamenti di tono, in quei momenti dove non si può e non si deve ridere.

La tanto favoleggiata deboscia di casa Del Monte porrebbe Caravaggio in un contesto relativamente lontano dal Folengo (anche se non va dimenticato che il monaco narrò le vicende di Baldo durante un periodo di allontanamento dal convento). Graighton Gilbert (1995) offre un'immagine diversa dello stile di vita del cardinale patrono di Caravaggio. Lo studioso rivisita i miti e li smentisce (per esempio la famigerata cena per soli uomini a cui partecipò il cardinal Del Monte non poteva che essere tale, visto che era riservata a membri del clero). I biografi riportano che in vecchiaia il prelado fosse alacremente intento ad opere pie (HASKELL, 1980). Se è vero che una vecchiaia morigerata non nega automaticamente la possibile presenza di situazioni turbolenti negli anni giovanili, un dato mi fa propendere per la bontà della tesi di Gilbert e di altri, al di là della ricca documentazione che egli fornisce: Del Monte teneva corrispondenza epistolare con una figura al di sopra di ogni sospetto di lascivia, il già menzionato cardinal Borromeo. Questi acquisterà (o riceverà in dono da Del Monte) il 'Canestro di Frutta' /*FIG. 12*/. Il che suffragherebbe la *lectio difficillior* di parte della critica che legge nel canestro un *memento mori*, con riferimento alla vita-uva bianca, alla morte-uva nera e al peccato-frutto bacato.

Occorre ora fare una pausa e soffermarsi sui rapporti tra Caravaggio e la cultura borromeiana. Questi rapporti sono stati descritti in termini contrastanti. Il Friedlander aveva supposto che i disegni irriverenti non fossero fini a sé stessi (1955). Il Gilbert fa del pittore quasi la *longa manus* artistica del Borromeo. A costoro e al «cocciuto Calvesi», Sgarbi, seguendo l'orientamento di Ferdinando Bologna (2006), obietta: «il goffo tentativo di spiegare la poetica del Caravaggio attraverso un rapporto privilegiato con il cardinal Federico Borromeo non ha alcun fondamento»

¹⁴ Questa la deposizione di Caravaggio negli atti di un processo intentato contro di lui per dei supposti versi ingiuriosi contro il pittore Giovanni Baglione (BERTOLOTTI, 1881, p. 59).

(SGARBI, 2011, p. 43). Indubbiamente Borromeo espresse irritazione di fronte a certe tele di Caravaggio, unendosi così al coro dei Baglioni, Agucchi e Allori. Mi sembra tuttavia che la *querelle* possa ricomporsi facilmente, perché lo stesso Sgarbi in quelle pagine afferma: «Caravaggio rappresenta il momento decisivo, quello in cui la realtà si compone davanti a noi per restituirci il suo significato profondo». Ferdinando Bologna, d'altra parte, parla di riduzione all'essenziale dell'umano, di spoglio dell'aureola. Non è questa una componente essenziale delle religioni cristiane: un dio ridotto ai minimi termini, fatto ammasso di carne sanguinolenta sulla croce per ridare dignità all'uomo? Dai primi critici Caravaggio era stato citato, a volte con ammirazione, a volte con disapprovazione, per la sua vena naturalistica, apparentemente senza scopo altro che la resa del vero. Roberto Longhi scrisse un famoso saggio su Caravaggio, poi ampliato nel 1968, per evidenziare nelle descrizioni del pittore una cifra più profonda del bozzetto di genere. Importante a questo proposito anche il contributo di Friedlander (1955), che sostiene la tesi della influenza degli *Exercitia* di Ignazio di Lojola nell'approccio ideologico del pittore, anche se mediata dall'interpretazione gioiosa di San Filippo Neri. Nel *Dictionary of Art*, edito da Jane Turner, alla voce *Caravaggio* si legge: «*The most persuasive religious painter of his epoch*». Che il realismo caravaggesco si radichi in solide istanze cristiane lo nota anche il cardinale Paul Poupard: «I volti del Caravaggio parlano, nella plasticità globale delle immagini sorrette da una incredibile tensione religiosa, dell'umanità gravata dal peccato, e di quella redenta dalla luce trasformante del Cristo che chiama, redime, consola» (Macioce, 1995). Analogamente, una professione di fede vera e propria appare nel *Baldus*: «*Dudum coelestis nota est clementia Patris \ qui non misurat quantum peccamus in illum \ sed non optat, amat, tirat salvatque ribaldos \ nos immo elegit, nos immo vocavit ad esse \ iustitiae invictos soldados atque barones*» («Da sempre è nota la clemenza del padre celeste, che non misura quanto pecciamo contro di lui, ma ci desidera, ci ama, ci attira a sé, e ci salva mentre siamo malvagi, anzi ci ha scelti, anzi ci ha chiamati per essere invitati soldati e cavalieri della giustizia», XXII, 162-166). «*Soldatos atque barones*» sono scelti, chiamati. Come nella chiamata che ricevono Matteo e Lazzaro da un dio dal dito indice di michelangiolesca memoria, ma di più recisa imperiosità. Un dio autoritario come un condottiero in battaglia. Carlo Borromeo, cugino di Federico, della cui visione spirituale il Caravaggio era a conoscenza, concepiva i fedeli come soldati di Cristo: «Carlo così abile nella scelta dei «fedeli» e nella formazione di una «clientela» sul modello della «*familia*», da organizzare una «milizia ecclesiastica» intesa come «un manipolo di pastori pronti a tutto... per le anime... sotto la direzione del vescovo» (MAIOLI, 1965, 467). A questo

proposito mi si permetta avanzare l'ipotesi che la probabile ispirazione della 'Vocazione di San Matteo' /FIG. 13/ possa rinvenirsi in un'incisione del 1523 di Urs Graf /FIG. 14/, attivo in Italia prima di Caravaggio e piuttosto conosciuto nella cerchia degli artisti romani (dotato di un carattere picaresco simile a quello del nostro pittore). Numerose le analogie: dalla evidente impostazione figurale, alle pose dei due personaggi in primo piano, alla scena intorno ad un tavolo, sino al braccio sollevato della figura di destra, che in Caravaggio è il Cristo interveniente. La parte scura della tela sta a indicare la disattenzione alla chiamata della salvezza e occupa lo spazio che il Graf affida all'immagine iconografica della morte. La luce divina che illumina il Cristo caravaggesco è invece prodotta, nello svizzero, da una vera lanterna tenuta in mano dalla figura che irrompe nella scena. *Tout ce tient*: il titolo del lavoro di Graf è *Reclutamento dei Lanzichenecchi*. Il Caravaggio prende le distanze dal realismo di Graf, perché l'arruolatore ed i mercenari diverranno Cristo e l'evangelista.

Ciò detto, mi pare che certa critica caravaggesca, per eccesso forse di intellettualizzazione ed allegoricizzazione, tralasci spesso di considerare che nel gruppo di compagni che faceva capo al pittore dovevano essere di casa il lazzo popolano, l'inclinazione per l'irrisione e un certo tocco di sfrontatezza provocatoria. Non sto negando la serietà ideologica del Caravaggio, perché sarebbe come darmi la zappa sui piedi (espressione adatta al mondo rustico di Cipada, il villaggio di Baldo), in quanto la serietà di intenti del Caravaggio rappresenta uno degli elementi di raccordo con la letteratura maccheronica. Vorrei ricondurre però questa serietà al ruolo di istanza ispiratrice di fondo, tralasciando di volere leggere in ogni acino d'uva un simbolo della salvezza. Mario Chiesa nota che nella scrittura del Folengo l'effetto parodico si sviluppa accostando un termine dialettale al vocabolo raffinato. Analogamente, Caravaggio prende un ragazzo del popolino. La portata della beffa è maggiore per i contemporanei, i quali erano in grado di riconoscere il personaggio reale. La cintura usata per detergere il sudore di facchino diviene un fiocco ornamentale. Dita dalle unghie sporche tengono leziosamente un calice elegante. L'effetto provocatorio scaturisce dalla incongruenza ottenuta dalla giustapposizione di elementi eleganti e plebei, la mano rozza e il calice, il soggetto e il modello /FIG. 15/. Così un'altra opera, il 'Bacchino malato' /FIG. 16/¹⁵, propone quello che il buon cuore di Napoli chiamerebbe «*nu povero Cristo*»¹⁶. Più incisiva dei bizantinismi teologici, l'espressione popolare partenopea rende appieno la compenetrazione tra il dio crocifisso e gli esseri viventi, senza

15 Secondo una parte della critica si tratterebbe di un autoritratto nella fase di convalescenza per una lunga malattia giovanile, forse malaria. Calvesi vi vede un riferimento al figliuolo di dio, alla pietra sepolcrale da cui il giovinetto si riscatta. Mi sembrano valide entrambe le interpretazioni, ma peccanti per difetto e per eccesso. L'autoritratto può fare riferimento al sollievo per aver potuto scampare alla morte. In questo senso si può leggere il sorriso e la pietra sepolcrale. Una sensazione di sollievo che ricorda quella del cosiddetto Sangiovanino /FIG. 27/ che ad alcuni, non senza fondamento, pare rappresentare la gioia di Isacco e del caprio, scampati entrambi alla morte.

16 E dei «poveri cristi», in questa accezione, sono pure i diavoli, vittime di Pandraga. Ancora rovesciamenti. Non è la donna vittima del diavolo, ma l'inverso.

leggere nell'adolescente emaciato troppe ricercate allusioni simboliche. Caravaggio esprime l'umanità del figliuolo di dio attraverso il dolore quotidiano (e coincidentalmente *L'umanità del figliuolo di Dio* è il titolo di un testo non maccheronico di Folengo. Un testo "serio" nella ponderosità dei suoi dieci volumi). Senza questa componente trasgressiva di "mondo alla rovescia" si verrebbe a perdere proprio uno dei comun denominatori con la *macaronea*, nella quale non tutti i dettagli delle raffigurazioni corrispondono ad allusioni didattico-didascaliche, così come non tutte le smorfie dell'attore pasoliniano Ninetto Davoli esprimono intime istanze metafisiche.

Il riferimento a Pier Paolo Pasolini nel nostro discorso appare d'obbligo, visto che il regista amava dire di voler riportare alla ribalta la cultura vernacolare, cioè cultura contadina, anticuriale e antiaccademica. Quando adatta il *Decameron* per il cinema, decide di recitare il ruolo di un allievo di Giotto, figura introdotta arbitrariamente al posto del Maestro che invece compare nell'originale boccacciano. Per dichiarazione dello stesso Pasolini questa sostituzione stava a significare il suo ispirarsi alla rivoluzione compiuta dal pittore duecentesco in seno alle arti visive, allorché iniziò a abbandonare le ieratiche madonne bizantine. I giovinetti ambigui, probabilmente «bargasse», il ventre rigonfio di un'annegata, forse addirittura una cortigiana chiamata Caterina, un'adolescente addormentata, i piedi impolverati, i volti grinzosi, le unghie sporche, ecc. costituiscono tutte partiture della medesima sinfonia: il riscatto dell'*Everyman*. Caravaggio ci sta dicendo: Cristo è nato in una stalla, da povera gente, ha sofferto come la povera gente, ergo Cristo è la povera gente, la povera gente è Cristo. Si tratta di un messaggio in piena sintonia con le aspirazioni di palingenesi espresse da alcune punte del mondo cattolico. Assodato questo, è pur vero che l'uomo qualunque non pensa al *memento mori* ogni volta che mangia della frutta, né mette un pollo sulla tavola /FIG./ allo scopo di evocare la presenza del Cristo. Quale valenza spirituale si cela tra le gambe sguaiatamente spalancate di pastorelli ed amorini? Nonostante la carnalità del sentimento religioso barocco (di cui il volto estatico-orgasmico della Santa Teresa del Bernini valga come immagine simbolica), mi risulta faticoso condividere appieno la tesi di coloro per cui 'Amor Vincit Omnia' /FIG. 17/ sarebbe esclusivamente allegoria dell'amore divino che sbaraglia quello profano (non ne doveva essere convinto nemmeno uno dei suoi primi possessori. Altrimenti perché conservare il quadro dietro una tela?). Certo non mancano i cimeli del mondano giacenti (sconfitti?) ai piedi di Eros, come pur nota Calvesi. Caravaggio però si diverte anche a esprimere altro. La carica ideologica non cozza con il piacere della descrizione naturalistica. «*Servite Dominum in laetitia*» predicava Filippo Neri che rifiutava ostinatamente la nomina vescovile e non esitava a tirare la barba agli alti prelati. Quegli stessi magari che più si divertivano alle sconcezze delle festività carnevalizie, dal santo aborrite. In altre parole, Caravaggio pensa al Cristo, ma lo esalta attraverso i volti e lo squallore

dell'umanità derelitta. Vuole trasmettere esortazioni evangeliche, ma sapendo godere del gusto della situazione buffa, senza infarcire ogni dettaglio di significazione cristologica. Il senso metaforico destinato ai dotti committenti rimane integro, ma nel frattempo ci si fa una salutare risata, come nella tradizione bavarese del *Risus Paschalis*, in cui il sacerdote provocava i fedeli in chiesa con buffonerie sconce per provocare ilarità gioiosa nella celebrazione della Resurrezione (la pratica sarà abolita da Clemente X alla fine del Seicento, in quanto considerata indecorosa, naturalmente).

Il dubbio che Caravaggio non si sia servito delle pose dei suoi modelli esclusivamente per scopi apologetici della Riforma cattolica ci riannoda al *Baldus*. Anche qui, infatti, fermo restando un religioso contenuto di fondo, il gusto del riso triviale riaffiora frequentemente, a volte beffardo, a volte satirico, a volte decisamente crasso (a meno di non volere scorgere nella continua flatulenza dei personaggi un'allusione allo Spirito Santo!). Non tutto Caravaggio va preso per la trasposizione in immagini delle prediche del Borromeo, così come non tutto il *Baldus* va letto come un'omelia. Caravaggio e Folengo, pur prendendo sul serio i problemi impostati nelle loro opere, non possono fare altrettanto con i personaggi che devono rappresentare. Il ridicolo non è risparmiato né al superiore mondo della *medietas* e della sprezzatura, né al ribollente mondo dei subalterni. Per Folengo si è scritto: «non è certo lo *status* dell'autore a garantire l'ispirazione religiosa di un'opera, ma un conto è considerarla romanticamente lavoro di un monaco che rinnega il proprio stato e magari anche la propria fede, e un conto è leggerla come lavoro di un monaco in polemica con la propria congregazione per il modo di intendere la vita monastica. E quest'ultimo è caso del Folengo» (CHIESA, 1988, p. 53). Ed è anche il caso di Caravaggio in quanto la vicende biografiche dell'artista non negano l'ispirazione religiosa dell'opera. Non era stato il Cristo per primo a frequentare publicani e prostitute? Non tutti sembrano accettare questa visione. Tra questi stranamente proprio il cardinal Borromeo, il quale nel 1624 sostiene che: «gli uomini contaminati non devono trattare di cose divine, essendosi resi indegni di tale ministero» (riportato da Ferdinando Bologna, con intento polemico verso coloro che insistono sul patronato del cardinale verso Caravaggio, alla voce *Merisi Michelangelo* (detto *il Caravaggio*), in *Dizionario Biografico degli Italiani*).

Ormai abbiamo tre nodi di ragguglio tra Folengo e Caravaggio: substrato biografico-culturale, spirito religioso e forme di comunicazione espressiva. A questo punto sarebbe di grande ausilio, per rafforzare la nostra tesi, mostrare l'unicità delle scelte del pittore. Luigi Salerno nota che «nel corso del Seicento incontriamo artisti che si propongono gli stessi ideali

stoici del Caravaggio, che mostrano simpatie analoghe per la cultura nordica, che proseguono sulla stessa via del dissenso» (SALERNO, 1975, p. 135-138). Lascio agli storici d'arte decidere se si possa considerare il maccheronico un genere pittorico a sé stante, diverso dal «realismo» che tradizionalmente è stato visto in Caravaggio. Mi pare però che vi sia differenza tra l'arte maccheronica e la pittura realistico-comica lombarda di cui un tipico esempio è costituito da 'I mangiatori di Ricotta' /FIG. 18/ di Vincenzo Campi (si pensi anche alle tele di Bartolomeo Passerotti e di Giovanni Girolamo Savoldo, per citarne alcuni), in cui la giocosità buffonesca non sembra innescare quei temi cristologici che divengono invece essenziali in molta opera caravaggesca. Rubens era intriso di fede religiosa e sicuramente più vicino per cultura umanistica¹⁷ a Folengo di quanto non lo fosse il Merisi (di cui era nondimeno ammiratore al punto da consigliare al duca di Mantova l'acquisto di alcune tele). Nonostante la rassurante pinguedine delle sue figure femminili, tanto simili alle muse folenghiane, difficilmente si potrebbe considerare il fiammingo un maccheronico alla luce di quei caratteri che abbiamo evidenziato. Dove si ritrovano il capovolgimento e la fusione nelle opere celebrative di monarchie e buon governo? Velasquez si ispira al realismo caravaggesco che aveva ammirato durante il suo soggiorno in Italia, per esempio nel 'Vecchia che frigge un uovo' /FIG. 19/. I suoi nani sono storpi, come i loschi figurati di Folengo. Ma qualcosa allontana dall'idea di una affinità col mondo del Folengo. Forse il distacco dai suoi caratteri? Forse il tono di gioco di società? Van Dyck si è cimentato con dettagli di tipo caravaggesco, quali i talloni dei carcerieri di Cristo nella 'Flagellazione' /FIG. 20/, ma restando lontanissimo dallo spirito e dai colori del Milanese. Benché nei più algidi ritratti di Van Dyck qualcuno intraveda della satira, la tela d'Olanda non mostra mai rattoppi. I sontuosi veneziani, poi, nemmeno a parlarne di comparare le loro rappresentazioni a quelle del Caravaggio. I servi delle cucine del palazzo in cui si consumano le 'Ultima Cena' di Tiziano /FIG. 21/, Tintoretto /FIG. 22/ e Veronese /FIG. 23/, quasi eventi del bel mondo, sono meno laceri degli apostoli caravaggeschi. La contrapposizione tra stile di Caravaggio e quello veneziano mi pare piuttosto la trasposizione in pittura del dibattito che in quegli anni infervorava i Gesuiti riguardo l'apostolato missionario, e in particolare l'atteggiamento da perseguire in Oriente. Testimonianza alla lettera della povertà evangelica (politica adottata dai missionari in Cina, dove si poteva trovare un terreno fertile a comprendere il messaggio) *versus* la munificenza fastosa, umbrifero prefazio della gloria divina, perseguita in Giappone, dove difficilmente i missionari avrebbero potuto essere presi sul serio, se si fossero presentati in stracci, poiché la cultura del Sol Levante non ammira gli ultimi, né tantomeno

17 Allievo del grande umanista neostoico Lipsius, e fratello dell'allievo prediletto da Lipsius, Rubens aveva una solida cultura umanistica, svelata, oltre che dalle sue opere, anche dal ricchissimo carteggio intrattenuto col fratello (HUEMER, 1996).

pensa che saranno i primi.

Intenso e drammatico è il *pathos* religioso, protestante questa volta, che traspare dall'opera di Rembrandt. Il 'Bue Squartato' /FIG. 24/ sembra parente della vacca Chiarina: «*interiora patent grandisque corazza videtur*» («si cominciano a vedere le interiora e già si scorge la sua enorme carcassa» - VIII, 677). In Rembrandt, l'animale penzolante salvaguarda almeno la propria dignità, rimandando alla sofferenza dell'*Ecce Homo*. In certe irriverenti pose del Rembrandt si possono agevolmente scorgere elementi della cultura parodica. Mi sembra però che l'irrisione in Rembrandt narri in un primo momento mondanamente la gioia di sentirsi pittore arrivato, con bella compagna e figlio. In un secondo momento, Rembrandt narrerà la tristezza della delusione del vivere e si avverte una profonda componente religiosa, tale da muovere Richard Lacayo a asserire che «*Rembrandt changed our image of Christ from remote divinity to man on the street*» (62-64). Ma se Rembrandt – il più vicino allo spirito di Folengo e Caravaggio – dipinge con gioia guascona prima e con lamento del saggio poi, in Caravaggio i due momenti convivono sempre. I ragazzi di vita rimangono tali e nello stesso tempo partecipano del mistero del sacro; Saulo si ritrova sotto il cavallo, ma è appunto allora che diviene Paolo. Insomma, in tutti i maestri menzionati non mancano i motivi presenti nel pittore bergamasco: madri piangenti, figli sulla croce, aguzzini ghignanti, ancelle infide, miserabili di ogni sorta, sangue e frutta marciscente. Manca però mi sembra la *contemporanea e costante* presenza dei due elementi essenziali per la ricetta maccheronica: *capovolgimento e fusione*. Il figliuolo di dio che si incarna sino a soffrire come un uomo, e come uomo a disperare («*Eloi, Eloi, lema sabactàni?*»), è per antonomasia fusione paradossale e capovolgimento. Cristo rovescia le gerarchie sociali nel Discorso delle Beatitudini. Gli ultimi saranno primi, e ultimi sono i marginali del Folengo e Caravaggio. Questo dio supera i limiti etici del mondo classico che si accontentava di un *neminen laedere* e invoca l'amore verso il nemico. Cristo del mondo classico – come notò Auerbach – viene a sconvolgere anche i limiti estetici della rigida divisione tra commedia e tragedia. In quanto figlio di falegname Cristo è personaggio da commedia, non da tragedia della croce. Il figlio di un dio al contrario è personaggio da tragedia, mentre la sua vera fine si trasforma in *Comedia*, perché il protagonista non muore, ma risorge. Il Cristo-paradosso costituisce la vera fonte ispiratrice per entrambi Folengo e Caravaggio. Conforto alla ragionevolezza della mia interpretazione, mi è fornito, indirettamente, dal Bellori. Il critico secentesco aveva biasimato, infatti, il Caravaggio per avere fatto posare la medesima modella come Maddalena e come Madonna, nel 'Riposo durante la fuga in Egitto' /FIG. 25/. Il medesimo soggetto è assurto dal profano al sacro, e viceversa. Così

come il dio cristiano si è svilito in una stalla, per ritornare a sedere alla destra del padre. In genere, la critica, con le sue definizioni, ora per Folengo, ora per Caravaggio, contribuisce a corroborare l'ipotesi di prossimità psicologiche, analogia di soggetti, consentaneità di intenti, comunanza di modalità espressive. «Ambiguità espressiva di occultamento della tecnica e anche manipolazione virtuosistica dei materiali di stampo», spiega Mina Gregori (2011). La studiosa continua affermando che è ancora difficile dare delle certezze su Caravaggio, perché è «una figura così complessa, così misteriosa, e così diversa dalle altre [...] che ha seguito metodi che non erano quelli correnti». Forse il nostro saggio può fornire una spiegazione: non saranno questi “metodi non correnti” affini a quelli del Maccheronico?

Due grandi artisti restano sempre monadi dotate di distinta personalità. Folengo e Caravaggio non fanno eccezione. Se Folengo capovolge l'iconografia ricorrente del mondo, egli non sempre dichiara fino in fondo la propria avversione verso le regole che distorce. E anzi in certi momenti diviene sfacciatamente encomiastico (verso i Gonzaga). La sua operazione è di solito meno scoperta di quella caravaggesca. Folengo, quando non si lascia prendere dallo sfogo, tende a dissimulare la satira. Per esempio, a un certo punto Baldo, l'eroe eponimo senza macchia e senza paura, viene mostrato mentre strazia lucertole per allenarsi a uccidere draghi: *«persequiturque super muros sub sole lusertas \ sentit ac ingentem contentum cernere mozzas \ illarum caudas tam longo tempore vivas \ blasphemare patrem matremque»* («corre dietro alle lucertole che stanno al sole su per le muraglie e prova la più grande contentezza quando vede le loro code mozzate che vivono tanto a lungo bestemmiando il padre e la madre» - III, 24-27). L'ironia della falsa adulazione procura volutamente l'effetto contrario. La bestiola suscita commiserazione ed il futuro eroe non ci fa una bella figura, con la sua vena di sadismo. Folengo, precorrendo Mark Twain, usa la formula antifrastica per rivelare di che lacrime e sangue, o almeno di quanta dorata cialtroneria, grondi il mondo della cavalleria. Caravaggio invece rimane Caravaggio. Il pittore prende recisamente le parti della vittima, affidando il compito della vendetta a un ramarro che impartirà una mordace lezione al fanciullo /FIG. 26/.

Il mio idillio con l'idea di un legame tra il Caravaggio e l'arte maccheronica iniziò con la lettura del *Baldus*. Galeotto fu il capolavoro del Folengo. Man mano che le immagini nel testo si susseguivano, nasceva in me una sensazione di *déjà vu*. Sembrava che esse descrivessero un mondo di cui serbavo memoria visuale. Come soldati che, svegliati all'alba, durante un'esercitazione da campo rampollano assonnati e faticosamente si dispongono in linea marciando verso una meta non ben definita, così le suggestioni evocate dal Folengo fluivano

verso una direzione vagamente indicata. Brutti, sporchi e cattivi in quei di Cipada. Quasi meglio non immaginarseli. Pure, durante la lettura del *Baldus* essi assumevano volti familiari. Più leggevo il *Baldus*, e più l'idea di una sensibilità maccheronica folenghiana nell'arte di Caravaggio andava impossessandosi di me. Le idee, tuttavia, sono amanti pericolose che a prima vista allettano con il loro fascino e poi, come la lonza nella tradizione iconografica, divorano il malcapitato che si lasci irretire da questi.¹⁸ Avendo a che fare con beffatori, posso essere stato beffato al punto da non riuscire più a distinguere il profano tutto terreno da un profano rivolto al sacro, la capriola giullaresca dal capovolgimento palingenico. Resto tuttavia convinto che Caravaggio presenti analogie estetiche e etiche col maccheronico di Teofilo Folengo, almeno fino a che la mia ipotesi non verrà refutata, usando proprio le parole di Merlin: «*Hic phantasiae domus est*» (XXV, 476).

Riferimenti Bibliografici

BERRA, G. Il Caravaggio nel ducato di Milano. «Questo pittore... al parlare tengo sia milanese... mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda». In: SGARBI, V. (Org.) *Gli occhi di Caravaggio: gli anni della formazione tra Venezia e Milano*. Milano: Silvana Editoriale, 2011.

BERTOLOTTO A. *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVI*: studi e ricerche negli archivi romani. v. 2. Milano: Hoepli, 1881.

BOLOGNA, F. *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle cose naturali*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2006.

BOLOGNA, F. Voce Merisi Michelangelo (detto il Caravaggio). In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009.

BONORA, E. e CHIESA, M. *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*. Milano: Feltrinelli, 1979.

CALVESI, M. *Le realtà di Caravaggio*. Torino: Einaudi, 1990.

CAPPELLETTI, F. *Un ritratto somigliante*. Milano: Electa, 2009.

CHIESA, M. *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*. Feltrinelli: Milano, 1988.

DEPPMAN, J.; FERRER, D.; GRODEN M. (Orgs.). *Genetic Criticism*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2004.

18 RIPA, C. *Iconologia*, 1613, voce *Libidine*: «Afferma Plinio esser la pantera tanto bella, che tutte le fiere la desiderano: ma temono della fierezza che dimostra nella testa, onde essa occultando il capo, e mostrando il dorso l'alletta, e di poi, con subito empito, le prende, e divorava».

- GILBERT, C. *Caravaggio and His Two Cardinals*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1995.
- HASKELL, F. *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale U. Press, 1980.
- HIBBARD, H. *Caravaggio*. New York: Harper & Row, 1983.
- HUEMER, F. *Rubens and His Roman Circle*. New York: Garland Pub, 1996.
- FERRONI, G. *Storia della Letteratura Italiana*. v. II. Torino: Einaudi, 1991. p. 125.
- FRIEDLANDER, W. *Caravaggio Studies*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1955.
- FOLENGO, T. *Baldus*. Trad. E. FACCIOLO. Torino: Einaudi, 1989.
- _____. *Baldus*. Trad. M. Chiesa. Torino: UTET, 1997.
- GENETTE, G. *Palinsesti*. Torino: Einaudi, 1997.
- GREGORI, M. *Come dipingeva il Caravaggio*. Milano: Electa, 1996.
- GREGORI, M. A proposito di Caravaggio. Lezioni d'autore. 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=qzteZahpwBM>. Accesso: 4 ottobre 2011.
- LACAYO, R. The Halo Effect. *Time*, 178: 6, 61-62, 2011.
- LONGHI, R. *Caravaggio*. Roma: Editori Riuniti, 1968.
- MACIOCE, S. Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti. In: Convegno Internazionale di Studi sul Caravaggio: Roma, 6 ottobre 1995. *Atti...* Roma: Logart Press, 1996.
- MAIOLI, G. Temi di spiritualità in s. C. B. *La scuola cattolica*, XCIII: 467, 1965.
- MOMIGLIANO, A. Voce: *Folengo*. In: *Istituto della Enciclopedia Italiana*: XV: 602, col. destra, 1949.
- MOMIGLIANO, A. Voce *Letteratura Maccheronica*. In: *Istituto della Enciclopedia Italiana*: XXI: 730, col. sinistra, 1951.
- PAPA, R. *Caravaggio*. Firenze: Giunti Editore, 2002.
- PATRIZI, M.L. *Pittore criminale, il Caravaggio: ricostruzione psicologica e la nova critica d'arte*. Recanati: R. Simboli, 1921.
- PRESTI RUSSELL, A. Epic Agon and the Strategy of Reform in Folengo and Rabelais. *Comparative Literature Studies*, 34, 2, 119-148, 1997.
- ROBB, P. M. *l'enigma Caravaggio*. Milano: Mondadori, 2001.
- RÖTTGEN, H. *Il Caravaggio: ricerche e interpretazioni*. Roma: Bulzoni, 1974.
- SALERNO, L. Caravaggio e la cultura del suo tempo. In: CINOTTI, M. (Org.) *Novità sul Caravaggio*. Milano: Grafiche Pizzi, 1975. p. 135.
- SGARBI, V. *Caravaggio*. Milano: Skira, 2005.

SGARBI, V. (Org). *Gli occhi di Caravaggio*. Milano: Silvana Editoriale, 2011.

VALESIO, P. Origini narrative: dal macaronico al cosmico. In: BEER, M. (Org.) *La novella, la voce, il libro, dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*. Napoli: Liguori, 1996.

ZAGGIA, M. *Folengo: macaronee minori*. Torino: Einaudi, 1987.