

Studi
di
Storia
dell'Arte
SPECIALI



*Caravaggio
e i letterati*

ediart

Caravaggio e i letterati

a cura di

Sybille Ebert-Schifferer - Laura Teza

E S T R A T T O



ediart

1ª edizione
agosto 2020

© Copyright 2020 by **ediart editrice**
di **Arte&Restauro** sas di Marcello Castrichini,
Loc. Montelupino, 82/13 - 06059 TODI (PERUGIA) -
Italy.
iscriz. Camera di Commercio di Perugia n. Rea
PG250734

castrichini@castrichinirestauri.com
castrichini@pec.castrichinirestauri.com

Tel., segr. e fax 075/3721773 - *ediart@ediart.it*.
Catalogo pubblicazioni e Archivio fotografico:
www.ediart.it

© TUTTI I DIRITTI RISERVATI - VIETATO OGNI TIPO DI RIPRODUZIONE ANCHE PARZIALE SENZA L'AUTORIZZAZIONE DELL'EDITORE

Collana
SPECIALI
di
Studi di Storia dell'Arte

COMITATO SCIENTIFICO

Liliana Barroero, Giovanna Capitelli, Stefano Casciu, Stefano Causa, Enrico Maria Dal Pozzolo, Cristina De Benedictis, Cristina Galassi, Gert Kreytenberg, Francesco Federico Mancini, Enrica Neri Lusanna, Steffi Roettgen, Pietro Ruschi, Erich Schleier, Nicolas Schwed, Angelo Tartuferi. Anchise Tempestini
DIRETTORE RESPONSABILE: Marcello Castrichini
REDAZIONE: Leonilde Dominici

Iscrizione al R.O.C. n° **26059** del 24/11/2015

Classificazione ANVUR della rivista **Studi di Storia dell'Arte** - Classe A Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche: settore B1 - STORIA DELL'ARTE: Classe **A** riconosciuta
ISSN **1123-5683**

Caravaggio e i letterati

a cura di

Sybille Ebert-Schifferer Laura Teza

pp. 200; ill. b/n; form. 210x297 mm.

ISSN **1123-5683**, isbn: **888531180-6**
Todi (PG) 2020

CREDITI FOTOGRAFICI / PHOTOGRAPHIC CREDITS

Il materiale fotografico utilizzato nel presente volume è fornito dagli autori che si assumono la responsabilità ed eventuali crediti che possono derivare dalla pubblicazione.

i saggi pubblicati sono sottoposti al processo di *peer-review* anonimo
The essays are subjected to the process of peer-review anonymous



<i>Sybille Ebert-Schifferer - Laura Teza</i> Introduzione	10
<i>Giuseppe Andolina</i> L'Accademia degli Uniti e l'attività teatrale nella bottega del Cavalier d'Arpino	13
<i>Giacomo Berra</i> La formazione culturale del Caravaggio: "io non me delecto de compor versi ne volgari ne latini"	20
<i>Francesco Porzio</i> Lo "stile senz'arte" di Caravaggio, Lomazzo e la poetica del comico	45
<i>Laura Teza</i> Caravaggio, l'Accademia degli Insensati e l'universo naturalistico dei Della Corgna	57
<i>Maria Cristina Terzaghi</i> Per le fonti del naturalismo di Caravaggio: il teatro	79
<i>Stefano Pierguidi</i> "È la prospettiva dilettevole e giocondissima". Caravaggio, gli Insensati e il dibattito sulle pitture 'nella sommità delle volte'	98
<i>Marco Pupillo</i> "Tutti i motti di Margutte": Paolo Gualdo tra Veneto e Roma e i suoi rapporti con Caravaggio	110
<i>Patrizia Tosini</i> Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio, e <i>la Pallade Ignuda</i> di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV	125
<i>Sonia Maffei</i> Marzio Milesi tra Caravaggio e Raffaello	141
<i>Alice Maniaci</i> La <i>Madonna dei Palafrenieri</i> e l'epigramma ritrovato di Giovanni Zaratino Castellini	155
<i>Massimo Moretti</i> L'accademico umorista Antonio Bruni, segretario di monsignor Berlinghiero Gessi, e un suo giudizio sul disegno del Caravaggio	163
<i>Harald Hendrix</i> L'effetto Caravaggio nella cultura letteraria del Seicento fra Italia e Paesi Bassi	174
<i>Massimiliano Rossi</i> Il Tersite di Bellori: i fondamenti retorici e strutturali della <i>Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio pittore</i>	187
<i>Lothar Sickel</i> Orazio Gentileschi - "comico Geloso"? Una breve comparsa del pittore nel mondo della Commedia dell'Arte nell'estate 1590	193
ABSTRACT	198

LA MADONNA DEI PALAFRENIERI E L'EPIGRAMMA RITROVATO
DI GIOVANNI ZARATINO CASTELLINI

La *Madonna dei Palafrenieri* appartiene alle opere di Caravaggio sulle quali gravano ancora zone d'ombra (fig. 1) e sulle quali la ricerca documentaria può ancora offrire nuovi contributi, come dimostra la scoperta che intendiamo illustrare in questa sede. Molto sulla storia della tela è già emerso dagli archivi: un attento studio dei documenti e delle testimonianze ha permesso di chiarire la cronologia dell'esecuzione dell'opera, collocandola nel periodo che intercorre il 31 ottobre del 1605 e l'8 aprile del 1606¹, data riportata sulla ricevuta di avvenuto pagamento al pittore, segnalata per la prima volta da Jacob Hess nel 1954². La commissione avvenne nell'ottobre 1605, durante i lavori nella Basilica di San Pietro in Vaticano che portarono al trasferimento dell'altare dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri: a questi fu assegnato un posto nel nuovo transetto michelangiolesco (oggi l'altare di San Michele Arcangelo) e per questo fu necessario sostituire la vecchia pala dedicata a sant'Anna, non più conforme alle dimensioni della nuova collocazione, con un nuovo quadro³. I documenti reperiti da Aldo Cicinelli nell'archivio dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri e da lui pubblicati nel 1970 hanno avuto un'importanza fondamentale per ricostruire la storia dell'opera: tra questi è necessario ricordare il resoconto della congregazione della Compagnia dei Palafrenieri, tenutasi il 31 ottobre 1605, che ci dà informazioni sia sulla traslazione dell'altare in San Pietro, sia sull'avvenuta commissione di una nuova tela ad un anonimo pittore⁴. La vecchia pala d'altare è stata identificata con la *Madonna con Bambino e sant'Anna tra san Pietro e san Paolo* di Leonardo da Pistoia e Jacopino del Conte, che, una volta assegnato il nuovo altare alla Confraternita, fu spostata nella sacrestia vecchia di San Pietro⁵. I confratelli furono chiamati a collaborare alle spese per il quadro e, a tale scopo, la congregazione dell'Arciconfraternita si riunì il 24 e il 28 novembre 1605 per definire le somme necessarie per l'ornamento del nuovo altare⁶. Solo un altro documento, reperito da Aldo Cicinelli e riferibile al dicembre del 1605, svela l'identità del pittore: si tratta, com'è noto, di Michelangelo Merisi da

Caravaggio, al quale viene dato un acconto per l'esecuzione dello nuovo quadro di sant'Anna per l'altare di San Pietro⁷. L'opera doveva essere terminata nel marzo del 1606 poiché la Confraternita si operò per l'acquisto delle tavole per il sostegno e la collocazione della tela⁸. I recenti studi hanno permesso di chiarire e aggiornare l'intera vicenda riguardante sia il collocamento dell'opera, sia il suo presunto rifiuto da parte dei committenti⁹.

Nel 1958 Paola della Pergola segnalò un ulteriore documento a conferma di questa datazione dell'opera caravaggesca: si tratta di una lettera di Gian Vittorio Rossi, più noto con il nome di Giano Nicio Eritreo, inviata il 4 settembre 1620 all'erudito Giovanni Zaratino Castellini¹⁰, la quale fu inclusa nelle *Epistolae ad Diversos che Eritreo* pubblicò nel 1645¹¹. Le parole di Rossi sono una

1. *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Madonna dei Palafrenieri, Roma, Galleria Borghese.*



fonte preziosa perché indicano chiaramente che nel 1605 Caravaggio fu ospite nella casa di Andrea Ruffetti in Piazza Colonna e qui eseguì l'opera per i Palafrenieri¹². Questo soggiorno ci è confermato inoltre da un documento del notaio dei Malefizi, cioè dalla Corte criminale, datato 24 ottobre 1605; il notaio si recò alla dimora del giureconsulto Ruffetti per interrogare il Merisi, degente a causa di una ferita, che apparentemente sembrava essersi procurato da solo¹³. La lettera di Rossi è considerata una fonte molto importante per ricostruire la biografia di Caravaggio, con particolare riferimento al soggiorno romano del pittore nell'abitazione di Ruffetti, dove egli era giunto dopo aver lasciato la casa di Prudenzia Bruna in Campo Marzio¹⁴. Nella lettera, Rossi ricorda che Zaratino Castellini aveva visto l'opera nell'abitazione di Ruffetti nel 1605, poco prima che la tela fosse esposta pubblicamente nell'altare di San Pietro in Vaticano¹⁵. Le parole dello scrittore sono preziose per datare con precisione la *Madonna dei Palafrenieri*, definita da Roberto Longhi l'incarico pubblico più rilevante ottenuto da Caravaggio in tutta la sua prima fase pittorica fino al 1605¹⁶. Questa opera fu la prima e unica commissione che Caravaggio ricevette dal clero romano: infatti fino a quel momento l'artista aveva lavorato per gli ordini religiosi degli agostiniani e degli oratoriani, o per la comunità religiosa di San Luigi dei francesi.

Solo recentemente abbiamo appreso che non vi fu un vero rifiuto dell'opera da parte dell'Arciconfraternita. I Palafrenieri commissionarono il dipinto a Caravaggio durante i lavori di San Pietro, nel tentativo, forse, di arginare le minacce di papa Paolo V di soppressione degli altari privati dalla Basilica¹⁷. I pagamenti versati al pittore fino alla conclusione del dipinto, così come quelli ai falegnami per le tavole necessarie alla collocazione dell'opera sull'altare, dimostrano che questa non fu spostata subito da San Pietro alla chiesa di Sant'Anna. L'ultimo pagamento al pittore avvenne, ad esecuzione conclusa, l'8 aprile 1606, ma le disposizioni finali e il pagamento delle tavole per l'installazione avvennero il 13 marzo¹⁸. Contro ciò che si è comunemente creduto, entro questa data la *Madonna dei Palafrenieri* venne installata nel suo altare in San Pietro¹⁹. Le ricevute al mastro falegname Pierfrancesco, datate al 14 e al 16 aprile, testimoniano infine il trasferimento del dipinto dalla Basilica alla vicina chiesa di Sant'Anna, di proprietà dell'Arciconfraternita²⁰. L'opera dunque non fu esposta solo due giorni nella Basilica, ma quasi un intero mese²¹. Lungamente gli storici

dell'arte si sono interrogati sui possibili motivi che potevano aver causato il presunto rifiuto, senza giungere ad una soluzione definitiva, ritenendo molte le ragioni per considerare la pala poco adeguata²². Al contrario le ricevute dei pagamenti dei falegnami dimostrerebbero che l'opera di Caravaggio non fu considerata indecorosa o indegna di essere posta in San Pietro²³: il motivo del trasferimento da San Pietro trova infatti spiegazione nei reclami e nelle petizioni dell'Arciconfraternita per cercare di mantenere il proprio altare nella Basilica, che tuttavia fu soppresso, e i Palafrenieri dovettero trovare un'altra collocazione per l'opera di Caravaggio²⁴.

La lettera di Rossi è attualmente l'unica prova sicura di un'altra vicenda dai contorni incerti, che vide coinvolti Caravaggio, Ruffetti e Zaratino Castellini: la creazione di un epigramma in lode della *Madonna dei Palafrenieri*, un testo che finora non era mai stato rintracciato. Eritreo racconta come Zaratino Castellini fosse solito frequentare l'abitazione di Ruffetti durante la permanenza del Merisi, e come proprio dal padrone di casa avesse ricevuto l'invito a comporre un epigramma sul dipinto che il pittore stava ultimando²⁵. Scrivendo all'amico in relazione a questa vicenda, Rossi si diverte ad imbastire una finta questione di plagio, legata al componimento poetico. Nella lettera Eritreo gioca con i diversi nomi accademici di Zaratino Castellini e accusa l'accademico *Intrepido* Filopono di essersi appropriato della paternità dell'epigramma, scritto in realtà da un altro poeta, noto presso l'Accademia degli Umoristi con il nome *Offuscato*²⁶. La divertente messa in scena è svelata nel corso della narrazione quando, con un vero e proprio *coup de théâtre*, Eritreo rivela l'identità dei due accademici, dimostrando che si tratta della stessa persona, cioè Zaratino Castellini: egli, infatti, nel 1605, anno di composizione dell'epigramma, si firmava con il nome ottenuto presso l'Accademia degli Umoristi, cioè *Offuscato*, ma più tardi, nel 1612²⁷ vantava anche un altro nome accademico - *Intrepido* - ottenuto grazie alla sua adesione all'Accademia dei Filoponi di Faenza²⁸.

Oltre a condividere la passione per la cultura e la vita accademica romana, Castellini e Rossi erano legati da una profonda amicizia: lo dimostrano le lettere contenute nell'*Epistolae ad Diversos*, che ad un'attenta lettura rivelano un rapporto molto intimo tra i due, espresso con toni di stima ma anche di divertita ironia. Essi si incontrarono in gioventù, probabilmente al Collegio Romano dei Gesuiti, e da quel momento svilupparono un

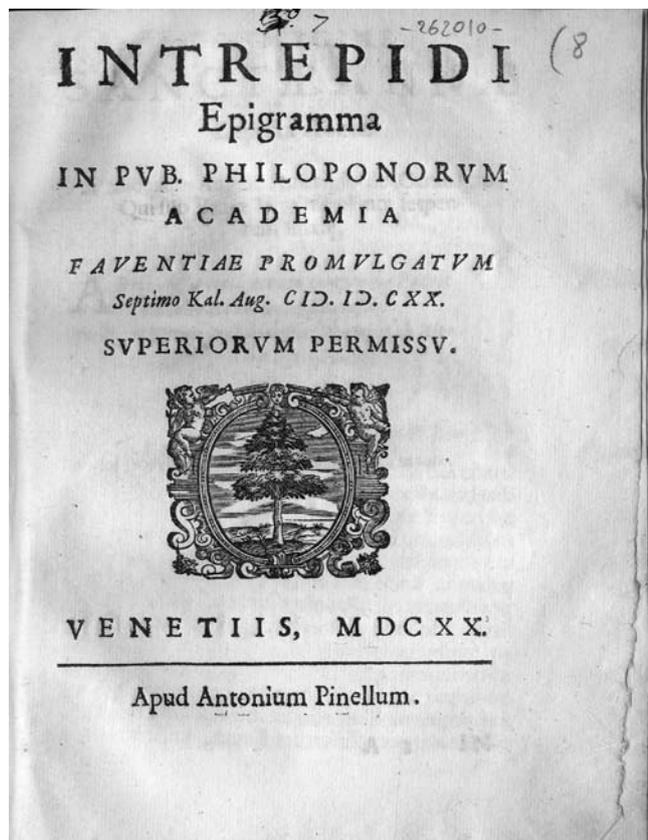
intenso sodalizio che durò almeno fino alla metà degli anni Trenta del Seicento²⁹. Soprattutto fu l'esperienza letteraria ed erudita dell'Accademia degli Umoristi a offrire ai due intellettuali un terreno comune di scambi eruditi, fin dalla fondazione, avvenuta nel 1603³⁰.

Caravaggio, com'è noto, ebbe rapporti con poeti e scrittori del suo tempo³¹, come Giambattista Marino - che più volte lo elogiò nella sua *Galeria*³² -, Gaspare Murtola e Marzio Milesi³³, che gli dedicarono importanti composizioni poetiche, ma anche come Maffeo Barberini (futuro papa Urbano VIII). Il mondo delle Accademie romane fu importante per il pittore: interessanti sono infatti i suoi contatti con personaggi come Giulio Strozzi, che, come ricorda Ebert-Schifferer³⁴, nel 1608 fu il fondatore dell'Accademia degli Ordinati di Roma, nata dalla scissione di un ramo d'intellettuali che si era allontanato dall'Accademia degli Umoristi³⁵. Tra gli altri conoscenti del Merisi, che frequentavano in questi stessi anni l'Accademia degli Umoristi, si possono ricordare anche Francesco Crescenzi, Onorio Longhi e infine gli stessi Andrea Ruffetti e Giovanni Zaratino Castellini³⁶. Questi nomi disegnano una rete di relazioni sociali tra personaggi romani che furono tutti in stretto contatto con Caravaggio. Meno chiaro rimane il

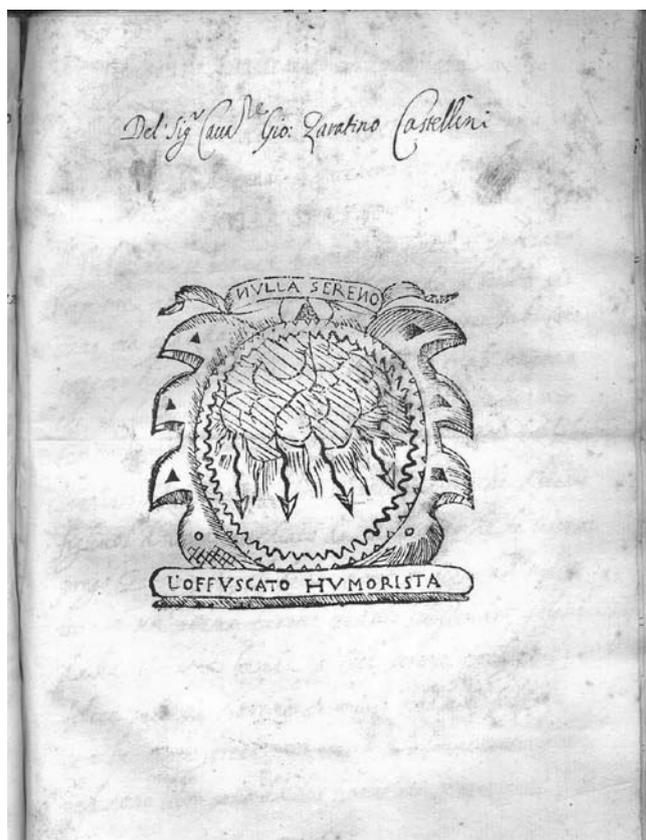
tipo di rapporto che il pittore aveva con Castellini, sempre che di un rapporto si possa parlare: infatti non siamo in possesso di documenti che ci permettano di affermare che tra i due ci fosse stato un contatto diretto; ma le probabilità che si fossero conosciuti sono molto alte, visto che entrambi frequentavano nello stesso arco di tempo la casa del giurista Andrea Ruffetti³⁷.

Le notizie pubblicate fino ad oggi su Giovanni Zaratino Castellini sono lacunose, nonostante sia comunemente noto il suo contributo alla realizzazione delle due edizioni padovane dell'*Iconologia* di Cesare Ripa³⁸. La biografia pubblicata da Rossi nella *Pinacotheca* lo rappresenta come uno stimato intellettuale, propenso fin da giovane agli studi letterari, amante dell'antiquaria e raccoglitore di epigrafi, in contatto con molti studiosi del suo tempo nonché autore di una cospicua produzione letteraria, oggi tutta da ricostruire³⁹. Infatti, per quanto ne sappiamo, Castellini non dette mai alla stampa opere poderose e anche il suo *corpus* di iscrizioni greche e latine non ci è pervenuto se non in stato frammentario⁴⁰. Sappiamo però che collaborò con altri antiquari, reperendo materiale epigrafico, come fece con Ferdinando Ughelli⁴¹ e con Giulio Cesare Tonduzzi⁴². I componimenti poetici finora noti sono rappresentati perlopiù

2. *Giovanni Zaratino Castellini*, Intrepidi Epigramma in pub. Philoponorum Academia Faventiae promulgatum septimo Kal. Aug. 1620, Venezia, 1620, c. 1r, frontespizio.



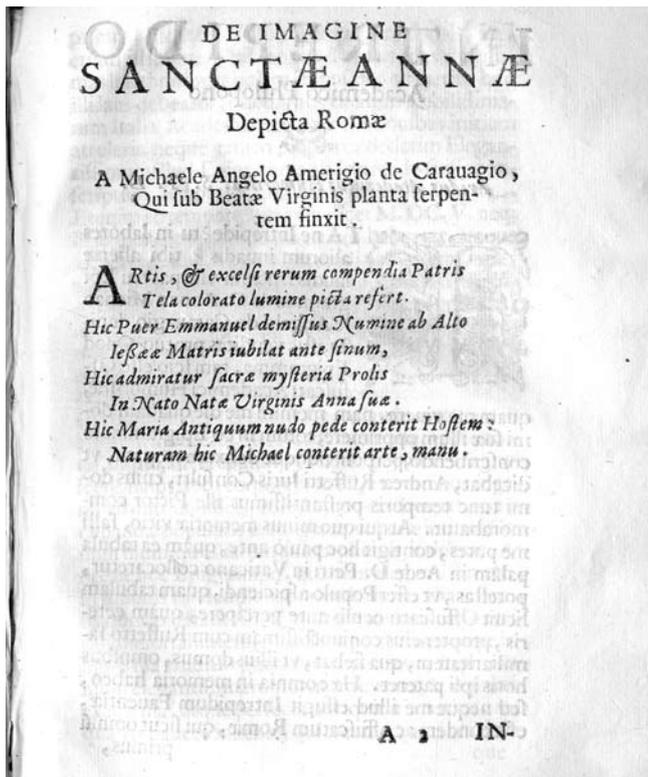
3. *Perugia, Biblioteca comunale Augusta, opera miscellanea ANT. I.1 1847 (8bis), c. 5r, impresa di Giovanni Zaratino Castellini.*



da versi d'occasione, di carattere celebrativo o funebre⁴³, come, ad esempio, quello in lode di Torquato Tasso⁴⁴, composto nell'aprile del 1595. Altri carmi, per lo più contenuti nell'*Iconologia*, sono di argomento mitologico e filosofico, con enigmi e anagrammi che rispecchiano un'erudizione affinata sui testi classici⁴⁵.

Il passare dei secoli e soprattutto la perdita quasi totale dei suoi scritti hanno reso Castellini un personaggio dai contorni sfumati. Fino ad oggi anche l'epigramma composto per Andrea Ruffetti sulla pala di Caravaggio non era mai stato identificato e studiato, e sembrava essere andato perduto. I versi in realtà si sono conservati, anche se non sono mai stati analizzati dalla critica: si trovano infatti all'interno di un volume miscelaneo conservato presso la Biblioteca comunale Augusta di Perugia. Questo volume è composto da fascicoli eterogenei e fu assemblato nella seconda metà del Settecento nella Biblioteca dei Gesuiti di Perugia; l'elenco delle opere in esso contenute dimostra che vi sono più scritti riferibili all'ambito accademico romano. L'epigramma, che fu pubblicato dallo stesso Castellini, è contenuto in un piccolo documento intitolato *Intrepidum Epigramma in pub. Philoponorum Academia Faventiae promulgatum septimo Kal. Aug. 1620* e risulta essere stato stampato a Venezia, presso Antonio Pinelli, nel 1620⁴⁶ (fig. 2). Il fascicolo a stampa è composto

4. Giovanni Zaratino Castellini, *Intrepidum Epigramma in pub. Philoponorum Academia Faventiae promulgatum septimo Kal. Aug. 1620*, Venezia, 1620, c. 2r.



da quattro carte ed è accompagnato da un interessante manoscritto di carattere accademico che riporta l'impresa con i fulmini e il motto *Nulla Sereno del Signor Cavaliere Gio. Zaratino Castellini* usata nell'Accademia degli Umoristi, come rivela il nome accademico (*Offuscato*) che compare sotto l'immagine⁴⁷ (fig. 3).

La pubblicazione dell'epigramma, avvenuta molti anni dopo la data di composizione, spiega le ragioni dell'interessamento tardivo di Rossi: la lettera del 1620 fu scritta probabilmente in occasione dell'uscita a stampa dei versi, e lo scherzo sulla presenza di due autori, sviluppato da Eritreo, era reso possibile proprio dal fatto che tra composizione e pubblicazione fossero passati 15 anni. L'epigramma, collocato nella seconda carta del libretto, dopo il frontespizio (fig. 4), è stampato insieme alla lettera di Rossi a Castellini già citata, riportata in una versione leggermente diversa rispetto a quella pubblicata nelle *Epistolae ad Diversos* del 1645⁴⁸. La lettera è stata ripubblicata come commento ai versi: vi si trova aggiunto infatti un solenne elogio di Castellini, celebrato tra i più importanti eruditi e conoscitori d'arte e di letteratura del suo tempo. Gli elegantissimi versi dedicati alla *Madonna dei Palafrenieri*, insieme ad altre composizioni poetiche, facevano avvicinare Zaratino, tra l'invidia di altri intellettuali, alla fama immortale⁴⁹:

"De imagine sanctae Annae depicta Romae a Michele Angelo Amerigo de Caravagio, qui sub Beatæ Virginis planta serpente finxit.

*Artis, et excelsi rerum compendia Patris
Tela colorato lumine picta refert.
Hic Puer Emmanuel demissus Numine ab Alto
Iessaeae Matris iubilat ante sinum,
Hic admiratur sacrae mysteria Proles
In Nato Natae Virginis Anna suae.
Hic Maria Antiquum nudo pede conterit Hostem:
Naturam hic Michael conterit arte, manu".*

Dell'immagine di Sant'Anna dipinta a Roma da Michelangelo Merisi da Caravaggio, il quale ha rappresentato il serpente sotto il piede della Beata Vergine.

"La tela dipinta con luce colorata esprime una sintesi dell'arte e delle vicende del Padre eccelso. Qui il bambino Emanuele, sceso per volontà dell'alto nume esulta davanti al seno della madre che viene dalla stirpe di Jesse⁵⁰

Qui Anna considera con ammirazione e stupore i
 misteri della sacra prole
 in colui che è il figlio della Vergine sua figlia
 Qui Maria calpesta con il piede nudo l'antico ne-
 mico:
 la natura qui Michele, schiaccia con l'arte, per mezzo
 della mano".

Il componimento di Castellini rispecchia la struttura di un epigramma, liberamente composto in distici elegiaci, secondo le pratiche della poesia neolatina. Zaratino descrive l'iconografia della *Madonna dei Palafrenieri*, affrontando le tematiche iconografiche e teologiche suscitate dall'osservazione della tela e rivelate dalla straordinaria capacità dell'arte di Caravaggio. Nel testo l'aspetto ecfrastrico sembra prevalere e Zaratino qui non si concede le divagazioni squisitamente erudite che era solito inserire nei suoi componimenti mitologici o d'occasione. L'opera, dipinta con luce colorata, rappresenta un connubio tra l'arte e la Storia Sacra: in essa è rappresentato Gesù - che Castellini chiama con il nome ebraico di Emmanuele ("Dio tra noi") - che, sceso in terra per volontà di Dio, esulta di fronte alla Madre; contemporaneamente sant'Anna ammira il sacro mistero del figlio nato dalla figlia vergine, mentre Maria calpesta, con il piede nudo, il serpente, simbolo del diavolo e del peccato. Infine Castellini conclude l'epigramma rivolgendosi a Michelangelo Merisi, che con la sola forza della sua mano vince la natura. La descrizione del quadro caravaggesco si esplica attraverso una struttura molto calcolata: inizio e fine dell'epigramma (*artis, manu*) sono dedicati all'elogio dell'arte del pittore, racchiudendo i versi dedicati all'*ekphrasis* vera e propria nel cuore dell'epigramma. Retoricamente la parte descrittiva del componimento punta sull'anafora: la parola *hic*, posta come *incipit* dei versi 3, 5 e 7, richiama le parti principali della tela, dedicate ai tre protagonisti, Gesù, Anna e Maria. Nell'ultimo verso la retrocessione di un altro *hic* in seconda posizione pone in grande evidenza la parola *naturam*, qui vinta dall'arte e dalla mano di Michele, evocato quasi come un arcangelo dei pittori. Potenziato dai termini finali *artis* e *manu*, coordinati in asindeto, il potere soprannaturale dell'arte di Caravaggio è formalmente organizzato intorno al parallelismo chiastico dei versi 7 e 8, di *pede conterit / conterit manu*. Nel verso 2 la splendida metonimia *colorato lumine*, rende con straordinaria efficacia il dato esperienziale della meraviglia coloristica suscitata dall'opera del pittore. Il cuore della descrizione è dedicato a sant'Anna, la cui natura di Metterza è efficacemente resa attraverso il poliptoto *nato*

natae. Il gesto di meditazione della santa le cui radici classiche sono state messe in evidenza da Salvatore Settis⁵¹, non è reso attraverso notazioni specifiche, ma ad esso allude il verbo "*admiror*", che indica osservazione, riflessione, ammirazione e meraviglia, alludendo anche implicitamente all'isolamento della santa.

È interessante che alla fine dell'epigramma il gesto di schiacciare il demone sia attribuito solo a Maria, e che Castellini non faccia alcun riferimento al Bambino, che invece nella tela calpesta il serpente insieme alla madre. Questo dettaglio si discosta dalle scelte iconografiche espresse nella tela da Caravaggio: Castellini, sulla scia della tradizionale lettura dei testi sacri, attribuisce la responsabilità della remissione dal peccato alla sola intercessione di Maria. La tela mostra invece la Vergine e il Bambino che insieme schiacciano il serpente (fig. 1). L'intera invenzione della *Madonna dei Palafrenieri* fa riferimento al motivo teologico dell'Immacolata Concezione e al ruolo della Vergine e del Figlio nella redenzione degli uomini. Proprio su questo tema nel Cinquecento si era acceso un aspro dibattito tra i cattolici e i protestanti tedeschi: centro della polemica era una profezia dell'Antico Testamento (*Genesi 3, 15*) che faceva riferimento alla promessa di Dio dopo la caduta di Adamo ed Eva: "*inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius; ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius*" (io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe; questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno). In realtà circolava anche un'altra versione del testo, utilizzata per esempio da san Girolamo, che invece della forma femminile "*ipsa*" contemplava il neutro "*ipsum*" concordato con il termine neutro "*semen*". Solo l'interpretazione del pronome *ipsa* o *ipsum* avrebbe dato una risposta all'interrogativo su chi avesse un ruolo fondamentale, tra Cristo e la Vergine, nella redenzione del mondo dal peccato originale: i protestanti sostenevano la veridicità della versione che conteneva il termine *ipsum* andando così contro la Chiesa di Roma⁵². Secondo i riformati, la Madonna non aveva nessun ruolo e la redenzione era garantita unicamente dal sacrificio di Cristo, mentre per la Chiesa Cattolica il ruolo della Vergine era determinante: era la madre di Dio a schiacciare la testa del serpente. Maria infatti, concepita immune al peccato, come una nuova Eva e, soprattutto, come immagine della Chiesa, aveva un ruolo fondamentale nella redenzione. Sulla questione, nel 1569, papa Pio V emanò una bolla⁵³ e dichiarò che il male, impersonato dal

serpente, era schiacciato da Maria con l'aiuto del Figlio, intendendo la Vergine come personificazione della Chiesa Cattolica. Il serpente simboleggiava in questo contesto non più solo il peccato, ma diveniva emblema dell'eresia protestante che aveva diviso l'Europa. Si trattava in parte di una soluzione di compromesso fra le due possibilità offerte dal testo biblico, che comunque non evitò la diffusione delle diverse iconografie: come dimostrato da Émile Mâle, nonostante l'emanazione della bolla papale, nel mondo cattolico prevalse l'iconografia della Vergine che schiaccia da sola il serpente, mentre nel mondo protestante si diffuse uno schema diverso, che prevede il Bambino, in braccio alla madre, che da solo schiacciava la testa della serpe⁵⁴.

Da tempo è conosciuto il componimento che anche Marzio Milesi dedicò alla tela di Caravaggio⁵⁵. Milesi, com'è noto, era in contatto con Caravaggio e non perse occasione di elogiarlo con suoi componimenti, sia in latino sia in volgare⁵⁶. Allo stesso tempo l'erudito aveva rapporti anche con Castellini, ed è forse proprio grazie a quest'ultimo che un sonetto di Milesi fu inserito sotto la voce "Pittura" nell'*Iconologia* del Ripa a partire dall'edizione del 1613⁵⁷. La biografia ricostruita da Fulco nel 1980, e i nuovi studi di Sonia Maffei, permettono di avere un profilo più completo degli interessi e dei componimenti di Milesi: egli fu uno scrittore, dilettante di poesia, in contatto con la cultura letteraria e artistica romana e si dedicò con perizia a studi di antiquaria e alla raccolta di epigrafici⁵⁸. Per certi aspetti la biografia milesiana ha molti punti in contatto con la vita di Zaratino Castellini: entrambi infatti parteciparono in veste di antiquari alla particolare stagione dell'archeologia cristiana, nel fervore di ricerche di reperti antichi e iscrizioni promosso dalla Chiesa tridentina e soprattutto dagli Oratoriani, sotto il magistero del cardinale Cesare Baronio⁵⁹. Tuttavia l'esercizio poetico dei due scrittori sul quadro è molto diverso: mentre l'epigramma di Castellini ruota intorno alla presentazione dei personaggi, Milesi invita lo spettatore ad ammirare con lui l'invenzione pittorica di Caravaggio, svelando i dettagli della tela via via che l'osservazione procede nell'indagine del dipinto⁶⁰. Milesi si dilunga sul peccato originale compiuto da Adamo, e quindi sulla missione salvifica di Cristo ed affronta il tema della Redenzione attenendosi più fedelmente all'iconografia della tela di Caravaggio, e descrivendo il gesto comune della Vergine e del Bambino intenti ad opprimere il serpente⁶¹. Diverso è il contenuto dell'epigramma

di Castellini, che, come si è detto, non menziona alcuna partecipazione di Gesù nella missione redentiva della madre, forse perché consapevole che il dettaglio avrebbe creato possibili contestazioni da parte degli osservatori più tradizionali dei testi sacri. Entrambi i componimenti però si soffermano sull'isolata immagine di sant'Anna. Proprio quest'ultima doveva essere, per contratto, la vera protagonista della pala d'altare a lei dedicata come santa patrona dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri. Caravaggio aveva rappresentato la madre di Maria in disparte rispetto alla scena, in posa meditativa, "umile e riverente", secondo Milesi, mentre veglia sulla Vergine e sul Bambino⁶². L'estraneità all'azione della figura della santa non è meno sentita in Castellini, che si concentra sulla dimensione intima e introspettiva con la quale ella osserva, piena di meraviglia e ammirazione, il sacro mistero racchiuso nelle figure della Vergine e il Bambino.

Resta ancora da capire il motivo che aveva spinto Zaratino a pubblicare l'epigramma sulla Madonna dei Palafrenieri nel 1620, a 15 anni di distanza dalla sua composizione, e un decennio dopo la morte dell'artista. Scritti alla fine del soggiorno romano di Castellini⁶³, i versi rimasero manoscritti e l'erudito, trasferitosi a Faenza e coinvolto in innumerevoli progetti culturali, non se ne occupò⁶⁴. Molti anni dopo l'interesse per la *Madonna dei Palafrenieri* fu stimolato dalle attività dell'Accademia dei Filoponi di cui Zaratino fu uno dei fondatori⁶⁵. L'epigramma in lode di Caravaggio venne ripreso in occasione di una delle conferenze tenute presso l'Accademia faentina, per la quale Castellini produsse altri componimenti poetici⁶⁶: il frontespizio dell'opuscolo dichiara infatti che Zaratino recitò l'epigramma tra i Filoponi il 26 luglio 1620⁶⁷. Restano ancora da studiare contenuti e discussioni dell'Accademia, che vedeva tra i suoi membri altri illustri ammiratori del Merisi, come Gaspare Murtola⁶⁸, ma la pubblicazione dell'epigramma dimostra che la fama di Caravaggio nel 1620 era ancora ampia e non priva della sua forza anche oltre l'ambiente romano.

Questo lavoro è il primo risultato di una ricerca su Zaratino Castellini, avviata per la tesi di laurea magistrale presso l'Università di Pisa con la supervisione della prof.ssa Sonia Maffei, che desidero qui ringraziare, per i consigli e il costante supporto durante la redazione e la correzione di questo lavoro. Sono grata alla prof.ssa Laura Teza che mi ha permesso di inserire la mia ricerca in questo volume, al professore Rolando Ferri, che mi ha gentilmente aiutato nella traduzione e interpretazione metrica dell'epigramma ed infine a Francesca Grauso, Paolo Renzi e Margherita Alfi della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, per le digitalizzazioni e le informazioni legate ai documenti.

- ¹⁾ S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio Fonti e documenti 1532-1724*, Roma, 2003, pp. 158-197. Le pagine indicate si riferiscono ai documenti riguardanti la *Madonna dei Palafrenieri*. Si veda anche M. Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma, 1987, pp. 484-488.
- ²⁾ J. Hess, *Modelle e Modelli del Caravaggio*, in "Commentari", 15, 1954, 6, pp. 273-274. Il documento è il seguente: "Io Michel Ang.o da Caravaggio son contento e soddisfatto [del] quadro chio ho dipinto alla compagnia di Sta. Anna in fede o scritto e sott[o]scritto qu[e] sta il dì 8 Aprile 1606. Io Michel. Ang.o da Caravagg.o auti p mano di M[esser] Antonio Tirolli Decano di S. An.a". vedi anche ried. J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Roma, 1967, vol. I, pp. 275-288.
- ³⁾ Per informazioni sulla disposizione e assegnazione dei nuovi altari nella Basilica di San Pietro rinvio a L. Spezzaferro, *La Pala dei Palafrenieri*, in *Caravaggio e i Caravaggeschi*, in *Problemi attuali di scienza e cultura*, (Atti del Colloquio, Roma 12-14 febbraio 1973), Accademia Nazionale dei Lincei, CCCLXXI, n. 205, Roma 1974, pp. 125-137. Cfr. i documenti in Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., pp. 196-197. Documento DOC 673 fa riferimento all'*Instrumenta Authentica Translationum* di Giacomo Grimaldi.
- ⁴⁾ Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., p. 181. Mi riferisco al documento II DOC 236 del 31 ottobre 1605 resoconto della Congregazione dei confrati della Compagnia dei Palafrenieri in cui è decisa la sostituzione della vecchia pala d'altare che "non riquadrava" nel nuovo altare a loro concesso, e di iniziare le trattative con il pittore, del quale non si menziona il nome, per una nuova pala.
- ⁵⁾ Spezzaferro, *La Pala dei Palafrenieri*, cit., p. 129. Fa riferimento al testo G. Grimaldi, *Iacobi Grimaldi Instrumenta Authentica Translationum*, a cura di R. Niggel, Città del Vaticano, 1972, pp. 53-58. Grimaldi definì la tavola come opera di Perin del Vaga, ma più tardi Zeri la indica come opera di Leonardo da Pistoia e Jacopino del Conte. Per approfondimento rimando alla nota nn. 17-18 del testo di Spezzaferro.
- ⁶⁾ Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., p. 198. DOC 679 e DOC 680. Vedi anche Ivi, pp. 188-189, documenti II DOC 252 e II DOC 258.
- ⁷⁾ Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., p. 198. DOC 681 in cui li legge: "Adi 1° Dicembre 1605. Abbiamo pagato a buo conto del quadro da farsi in S.to Pietro novo alla capella et altare de S.ta Anna al S.re Michelangelo da Caravaggio Pitore per mano del S.re Antonio Tirelli Decano di N.S.re, sc. 25". Vedi anche A. Cicinelli, *Sant'Anna dei Palafrenieri*, Roma, 1970, pp.80-82.
- ⁸⁾ Spezzaferro, *La Pala dei Palafrenieri*, cit., p. 132.
- ⁹⁾ S. Ebert-Schiffere, *Caravaggio. The artist and his work*, Los Angeles, 2012, p. 187.
- ¹⁰⁾ P. Della Pergola, *Una testimonianza per Caravaggio*, in "Paragone", n. 105, 1958, pp. 70-75.
- ¹¹⁾ L. Giachino, s. v. Rossi, Gian Vittorio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 88, 2017, p. 625. Giachino spiega che intorno agli anni Quaranta-Cinquanta Fabio Chigi, futuro Alessandro VII e amico intimo di Rossi, si trovava a Colonia come nunzio apostolico e qui riceveva le opere di Rossi, le rivedeva e le passava a Bartoldo Nihus perché le stampasse ad Amsterdam dallo stampatore Blaue, e non a Colonia come riportato nel frontespizio.
- ¹²⁾ G.V. Rossi, *Iani Nicii Erythraei Epistolae Ad Diversos*, Colonia, 1645, pp. 62-63.
- ¹³⁾ Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., pp. 196-197. DOC 674.
- ¹⁴⁾ Della Pergola, *Una testimonianza*, cit., p. 74. In Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., pp. 195-197. Il DOC 665 del 1° settembre 1605 contiene la querela di Prudenzia Bruna nei confronti di Caravaggio per sassate contro le finestre della propria abitazione. Prudenzia Bruna abitava in Campo Marzio, nel vicolo dell'Ambasciatore di Firenze, cioè nei pressi del palazzo del Cardinal Del Monte. Al tempo della denuncia il Caravaggio era senza fissa dimora e si vendica con la donna per il sequestro dei suoi effetti personali contenuti nell'abitazione che Prudenzia aveva ottenuto come garanzia per i sei mesi di arretrati di affitto.
- ¹⁵⁾ Rossi, *Epistolae Ad Diversos*, cit., p. 62. "[...] Nam memini, me die quodam domi suae illum opprimere, totum in eo epigrammate conscribendo perpoliendoque defixum, rogatu, ut dicebat, Andreae Ruffetti I. C. cuius domi tunc temporis praestantissimus ille pictor commorabatur. Atqui, quo minus memoriae vitio me falli putes, contigit hoc paulo ante, quam ea tabula, palam in Aede D. Petri in Vaticano collocaretur, potestas ut esset populo aspiciendi; quam tabulam licuit Offuscato oculis ante percipere, propter eius coniunctissimam cum Ruffetto familiaritatem; qua fiebat, ut illius domus omnibus horis ipsi pateret. [...] Etenim, eo tempore, anno
- videlicet MDCV*".
- ¹⁶⁾ R. Longhi, *Caravaggio*, Roma, 1968, p. 39.
- ¹⁷⁾ S. Ebert-Schiffere, *Caravaggio*, cit., p. 187.
- ¹⁸⁾ Ibidem. Cfr. Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., pp. 200-201. DOC 695 sulle disposizioni finali e i pagamenti dell'opera. L'Arciconfraternita provvede alle tavole di sostegno per la sistemazione della pala, in totale quindici così registrate: "quale hanno servito per mettere il quadro di s.ta Anna in San Pietro novo".
- ¹⁹⁾ Ebert-Schiffere, *Caravaggio*, cit., pp. 187-188.
- ²⁰⁾ Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., p. 201. Il DOC 699 il giorno 14 aprile 1606 viene pagato con uno scudo per aver sistemato l'opera in San Pietro. Il giorno 16 aprile il quadro viene spostato da due facchini dalla Basilica di San Pietro alla chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri.
- ²¹⁾ Macioce, *Michelangelo Merisi*, cit., pp. 191-192. Il DOC 267 attesta il pagamento di un altare nella chiesa di Sant'Anna da parte della Confraternita per collocarvi la tela di Caravaggio.
- ²²⁾ Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 39. Tra i motivi ipotizzati, il primo sicuramente fu il poco decoro con cui l'artista aveva rappresentato, in sembianze fin troppo reali, i personaggi sacri; J. Hess, *Modelle e modelli del Caravaggio*, in "Commentari", 5, 1954, 6, pp. 273-274, dimostra inoltre che nel volto di Maria si può riconoscere il ritratto di una popolana romana, nonché prostituta, di nome Maddalena Antognetti, detta Lena, per la quale, il 29 luglio 1605, il pittore aveva aggredito l'avvocato Pasqualone. Molti studiosi affermarono che la sfortuna che l'artista incontrò sulla sua strada nel 1605 sia in qualche modo correlata con l'avvento sul soglio pontificio, nel maggio dello stesso anno, del papa Borghese, zio di Scipione, avido collezionista caravaggesco. Inoltre, come suggerisce Maurizio Marini, il rifiuto potrebbe essere collegato anche all'omicidio commesso da Caravaggio il 28 maggio del 1606: infatti, il dipinto fu venduto dai frati al Cardinal Borghese pochi giorni dopo l'evento, il 16 giugno 1606. Cfr. M. Marini, *Io Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Roma, 1974, pp. 410-411.
- ²³⁾ Ebert-Schiffere, *Caravaggio*, cit. pp. 188-189.
- ²⁴⁾ Ivi, 2012, p. 189.
- ²⁵⁾ Rossi, *Epistolae ad Diversos*, cit., p. 62.
- ²⁶⁾ Ivi, cit., pp. 62-63. "Itane, Intrepide, in labores aliorum invadis? Tibi alienae laudis fructum usurpas? Tu epigramma de D. Anna, a Michaele Angelo de Caravaggio depicta, istic venditas pro tuo? Quod Epigramma tam scio esse Offuscata, Academici Humoristae, quam me vivere. [...] sed neque me illud effugit, Intrepidum Faventiae, esse eundem, ac Ofuscatum Romae, qui sicut omnium primus hic inter Humoristas publico docuit, ita etiam istic, inter Philoponos, primus suas doctissimas elucubraciones palam exposuit. [...] sin autem [l'Accademico Peregrino] sustineat affirmare, non fuisse illud a te factum, qui Romae Offuscatus, Faventiae Intrepidus diceris, tota eum via aberrare convincam, fuisse que ab aliquo invido, et obtractatore laudum, tuarum, in errore inductum".
- ²⁷⁾ M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Vol. II, Bologna, 1927, p. 447. Si possono trovare due diverse date di fondazione dell'Accademia dei Filoponi di Faenza: la prima è il 1612, la seconda il 1619. Maylender ritiene più corretta la prima, sulla base di ciò che è scritto in *Leggi, Ordini e Capitoli dell'Accademia de Filoponi di Faenza*, Faenza, Simbeni, 1619.
- ²⁸⁾ Rossi, *Epistolae ad Diversos*, cit., p. 63.
- ²⁹⁾ L'ultima lettera indirizzata da Rossi a Castellini, tra quelle pubblicate nelle *Epistolae ad Diversos*, è del 29 dicembre 1634, ma trattandosi di una raccolta letteraria non è detto che questa sia davvero l'ultima lettera che i due si scrissero. Gian vittorio Rossi morì il 13 novembre 1647; Castellini morì l'anno 1641, giorno non specificato.
- ³⁰⁾ Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, Bologna 1927, p. 370. Rimando anche al testo di G.V. Rossi, *Iani Nicii Erythraei Epistolae ad Tyrrenum et ad Diversos*, a cura di J.C. Fischer, Colonia, 1739, p. 62. Nella vita di Rossi scritta da Johann Christian Fischer, il nome di Castellini compare tra i nomi dei fondatori dell'Accademia degli Umoreisti, insieme ad altri illustri partecipati quali Giambattista Marino, Giovan Battista Guarini, Alessandro Tassoni, Porfirio Feliciani e Girolamo Aleandro.
- ³¹⁾ S. Ebert-Schiffere, *Caravaggio e la cortigiana: aspetti sociologia e problemi artistici*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 15-16, 2010, pp. 68-69. Si rimanda anche a S. Ebert-Schiffere, *Amici e nemici: la rete sociale di Caravaggio in Dentro Caravaggio*, a cura di R. Vodret, Milano 2017, pp. 277-298.
- ³²⁾ G.B. Marino, *La Galeria*, Venezia, 1620, p. 225.
- ³³⁾ G. Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore: Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 10, 1980, pp. 65-90.

³⁴) Ebert Schifferer, *Caravaggio e la cortigiana*, cit., p. 69.

³⁵) Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, cit., p. 374.

³⁶) Ebert Schifferer, *Caravaggio e la cortigiana*, cit., p. 69. Vedi anche Ebert Schifferer, *Amici e nemici*, cit., pp. 287-288.

³⁷) Rossi, *Epistolae ad Diversos*, cit., p. 62.

³⁸) Le ultime pubblicazioni su Castellini sono A. Ferrua, *Antichità cristiane. Giovanni Zarantino Castellini umanista e raccoglitore d'Epigrafi*, in "La Civiltà Cattolica", 110, II, 2615, 1959, pp. 492-501. E ancora A. Ferrua, *Antichità cristiane. Giovanni Zarantino Castellini umanista e raccoglitore d'Epigrafi*, in "La Civiltà Cattolica", 110, III, 2620, 1959, pp. 393-406. Infine la voce di M. Palma, s. v. Castellini, *Giovanni Zarantino in Dizionario biografico degli italiani*, volume 21, del 1978.

³⁹) G.V. Rossi, *Iani Nicii Erythraei Pinacotheca Imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude, virorum qui auctore superstitie diem suum obierunt*, Colonia 1645, pp. 50-51.

⁴⁰) P. Minasi, *Archeologia*, in "La Civiltà Cattolica", 44, XV, VI, 1030, 1893, pp. 464-479. Introduzione ai due fogli segnati n. 17 e n. 18 della collezione epigrafica di Giovanni Zarantino Castellini.

⁴¹) Ferrua, *Antichità cristiane*, cit. p. 496.

⁴²) G.C. Tonduzzi, *Historie di Faenza*, Faenza, Gioseffo Zarafagli, 1675, p. 49.

⁴³) Altri componimenti riguardano personaggi meno noti come quelli per Lorenzo Cognato (G.Z. Castellini, *In funere Laurentii Congati adolescentis romani philosophiae ac medicinae doctoris flebiles amicorum camoenae*, Roma, apud Aloysium Zannettum, 1602. Opera studiata nell'esemplare della Biblioteca Augusta di Perugia, non è chiaro se si tratta dello stesso esemplare citato in Ferrua, *Antichità cristiane*, cit. p. 500.) e per Giovanni Francesco Aldobrandini (G.Z. Castellini, *In funere Io. Francisci Aldobrandini S.R.E. Cap. Gen. pontificii exercitus imp. III Carmina Io. Zarattini Castellini*, Roma, apud Carlum Vullietum, 1602).

⁴⁴) L'epigramma in lode del Tasso è contenuto in T. Tasso, *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con la vita di lui, con gli argomenti a ciascun canto di Bartolomeo Barbato con le annotazioni di Scipio Gentile, e di Giulio Guastauino, & con le Notitie storiche di Lorenzo Pignoria*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1628, p. XIII, con il titolo di «In funere Torquati Tassi epigrammata Io. Zarattini Castellini Ro.».

⁴⁵) Alcuni epigrammi sono noti soprattutto grazie all'inserimento, fin dall'edizione del 1603, nelle voci dell'*Iconologia* di Ripa, come ad esempio quello su Vulcano claudicante in "Fuoco" (C. Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603, pp. 56-57). Altri epigrammi, enigmi e anagrammi in C. Ripa, *Della novissima Iconologia*, Padova, 1625, p.197 ("Elementi secondo Empedocle"); p. 249 ("Fiumi descritti da Eliano"); p. 461 ("Naiadi"); pp. 632-633 ("Spia").

⁴⁶) Perugia, Biblioteca comunale Augusta, G.Z. Castellini, *Intrepidi Epigramma in pub. Philoponorum Academia Faventiae promulgatum septimo Kal. Aug. 1620*, Venezia, 1620, c. 1r-3v.

⁴⁷) Presentiamo qui un'anticipazione del lavoro di ricerca sul manoscritto perugino che ci riserviamo di presentare in una prossima pubblicazione.

⁴⁸) Probabilmente la lettera è stata modificata proprio in vista della pubblicazione dallo stesso Castellini, lasciando comunque inalterato il contenuto del testo.

⁴⁹) Rossi, *Epistolae ad Diversos*, cit., p. 63. "At neque hoc epigramma, quamvis elegantissimum, in tuis summis laudibus est ponendum. Alia enim tua sunt praestantissima, quibus, maximis, ad immortalitatem nominis, itineribus properas".

⁵⁰) Con l'espressione "Iessaeae Matris" Castellini fa un chiaro riferimento alla genealogia di Cristo. Si tratta di una tematica teologica, nonché iconografica, che trae origine dall'elaborazione concettuale della profezia di Isaia (11, 1-2): "un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici". In C. Lapostolle, *Albero di Iesse*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, 1991-2000, pp. 308-313, le parole di Isaia permettono di identificare in Jesse, della stirpe di Booz e padre di Davide, la discendenza diretta degli antenati di Cristo. Una diversa interpretazione delle parole del profeta fu formulata nel II secolo d.C. da Tertulliano: egli identificò nella virga nata da Jesse la Vergine e nel germoglio Gesù. Questa idea della discendenza della Vergine da Jesse si sviluppa particolarmente nella letteratura cistercense, comparando nei sermoni legati al Cantico dei Cantici e più spesso in rapporto con l'Avvento.

⁵¹) S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in "Prospettiva", 2, 1975, p. 8.

⁵²) S. Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Colonia, 2015, p. 119.

⁵³) Ibidem.

⁵⁴) È. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 38. Vedi anche Settis, *Immagini della meditazione*, cit., p. 4.

⁵⁵) G. Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore: Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 10, 1980, pp. 65-90.

⁵⁶) Sulle composizioni latine di Milesi cfr. in questo volume l'articolo di S. Maffei. Sulle composizioni in volgare cfr., Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore*, cit., p. 77.

⁵⁷) Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore*, cit., pp. 74-75. Vedi anche C. Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa perugino*, Siena, 1613, p. 156.

⁵⁸) Ivi, cit., pp. 71-72.

⁵⁹) Ferrua, *Antichità cristiane*, cit. p. 499. Molti sono i dati che confermano l'appartenenza di Castellini a questo circolo di studiosi di antichità. Egli era infatti in contatto con Ferdinando Ughelli, Alfonso Chacón, Antonio Bosio e Giovanni Andrea Rossi, fratello dell'Eritreo. A questi intellettuali possiamo aggiungere anche Lorenzo Pignoria, in contatto con Castellini negli anni Venti del Seicento. In Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore*, cit., p. 68. Tra i nomi di antiquari in contatto con Milesi ci sono Lelio Pasqualino, Francesco Gualdo, Lodovico Compagni e infine Lorenzo Pignoria.

⁶⁰) Savignano sul Rubicone, Biblioteca della Rubiconica Accademia dei Filopatridi, Ms. 59, *Martii Milesii Iur. Cons. Monumenta Ingenii Aliquot*, c. 61v. Vedi Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore*, cit., p.87. Il testo di Milesi che qui si propone è nella versione riportata nell'appendice al saggio di Fulco (n. 1).

"Del fanciullo Giesù, d'Anna e Maria
L'imagin sacre, spettator, rimira
D'angelico pittore, et meco ammira
L'arte, e 'l pensier ond'e' al ciel ne invia.
Per lo peccar d'Adamo era travia
Il miser huom del suo fattore in ira,
quando, fatto'huom Dio, rinasce, e spira,
che di poggiare al ciel gl'apri la via.
Onde quel, che cagion fiero serpente
Fu del peccar, calcato viene oppresso
Da la madre et dal figlio, et la gran Veglia
Dela madre de Dio madre, ch'apresso
Loro tu vedi humile, riverente,
o quanto al bene oprare ne risveglia".

⁶¹) Per questa particolare iconografia Caravaggio sembra essersi ispirato all'opera di Giovanni Ambrogio Figino, eseguita tra il 1581 e il 1584 per la chiesa milanese di San Fedele e oggi conservata presso l'oratorio dell'Immacolata nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano. L'identificazione di questo quadro come fonte d'ispirazione iconografica risale a R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II, I precedenti*, in "Pinacotheca", 5-6, 1929, p. 314 riedito in R. Longhi, *Opere Complete, IV, Me pinxit e quesiti Caravaggeschi 1928-1934*, Firenze, 1968, pp. 133-134.

⁶²) *Martii Milesii Iur. Cons. Monumenta Ingenii Aliquot*, cit., c. 61v. Vedi anche Fulco, *Ammirate l'altissimo pittore*, cit., p. 87.

⁶³) Rossi, *Pinacotheca*, cit., p. 50-51. Dalla biografia di Eritreo sappiamo che nel 1605 Castellini fu chiamato a Faenza, città natale del padre, per motivi ancora sconosciuti; qui restò per due anni. La piacevolezza di quel soggiorno lo convinse a trasferirsi a Faenza e a tornare solo occasionalmente a Roma.

⁶⁴) Visto che, come attesta la lettera di Rossi, Castellini compose l'epigramma nell'autunno del 1605, durante il soggiorno di Caravaggio presso Ruffetti, il documento può costituire un *postquem* per datare la partenza dell'erudito da Roma. Negli anni Venti del Seicento Zarantino era certamente impegnato alla stesura delle aggiunte dell'edizione padovana del 1625 dell'*Iconologia*, anche se è noto il suo contributo già nelle edizioni precedenti (1613 e 1618).

⁶⁵) Giulio Cesare Tonduzzi riferisce che il nome di Castellini era tra quelli dei fondatori dell'Accademia dei Filoconi. Confronta Tonduzzi, *Historie di Faenza*, cit., p. 49. Il suo contributo è documentato almeno fino al 1619; qui intrattene lezioni e discorsi filosofici come si legge nella voce "Filosofia secondo Boezio" dell'*Iconologia* (C. Ripa, *Della più che novissima Iconologia*, Padova, 1630, p. 250).

⁶⁶) Ferrua, *Antichità cristiane*, cit., p. 398. Sappiamo che nel 1616 collaborò alla stesura delle *Leggi, Ordini et Capitoli dell'Accademia* poi stampate nel 1619 a Faenza presso Simbeni e di nuovo nel 1628 con in aggiunta un sonetto e quattro distici latini di Castellini composti in lode del padre gesuita Gaspare Rossano. Mi riservo di dedicare all'Accademia ulteriori approfondimenti in un prossimo lavoro.

⁶⁷) Castellini, *Intrepidi Epigramma*, cit., c. 1r.

⁶⁸) Gaspare Murtola nel 1612 compare, insieme a Zarantino, nell'elenco degli accademici Filoconi di Faenza. Vedi S.F. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, p. 68, e anche Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, cit., p. 450.

a.maniaci@studenti.unipi.it

ABSTRACT

Alice Maniaci

The *Madonna dei Palafrenieri* and the rediscovered epigram
of Giovanni Zaratino Castellini

This paper is focused on Giovanni Zaratino Castellini (1570 – 1641). He was a roman intellectual famous for his work on Iconologia in collaboration with Cesare Ripa, to whom he gave his contribution since the 1613's edition adding new allegories. Castellini during his lifetime in Rome met many of the most famous intellectuals and founded the Accademia degli Umoreisti. In 1605 Castellini moved to Faenza but, before leaving Rome he often visited Andrea Ruffetti's house, where Caravaggio lived and painted the Madonna dei Palafrenieri. The intellectual later composed an epigram praising Caravaggio's painting. In 1985 Paola Della Pergola studied the content of a Vittorio Rossi's enigmatic letter and exposed the existence of the Castellini's epigram: till now this poem was unknown. During the research activity for my thesis writing I have found this poem and now I submit in this paper the latin text of the epigram with it's translation.