



A fianco: Caravaggio: San Francesco che riceve le stigmate. Sotto: L'amor vincitore

Se sei Caravaggio ti riconoscerò...

La grande mostra di Napoli è un'occasione unica per ammirare i capolavori del celebre pittore, ma anche per imparare a distinguerli dalle copie o dai quadri di incerta paternità

di GIULIANO BRIGANTI

colarmente attiva nei confronti di un grandissimo artista come il Caravaggio e che, sulla sua originaria realtà, si siano accumulate non solo le ipotesi avanzate dai seguaci dell'evidenza documentaria e quelle, spesso contraddittorie, dei seguaci dell'evidenza stilistica, ma anche vere e proprie immagini simboliche della più diversa origine. Le conseguenze sono estremamente complesse, sia per quel che riguarda il senso da attribuire alle opere, sia per quel che riguarda l'identificazione, cioè l'autografia, delle opere stesse e la loro cronologica sistemazione.

Così complesse da farmi pensare che, almeno in un rendiconto per tutti quale questo vuole e deve essere, sarebbe opportuno liberarsi per un momento di quel sovrappiù, di quell'eccesso di zelo professionale, da storico dell'arte, che rischierebbe di coinvolgere il lettore in un groviglio di problemi attributi

(originali? copie?) di problemi cronologici (primo soggiorno napoletano? secondo soggiorno napoletano?), di ipotetiche letture sociologiche, psicologiche, iconologiche (semplice realismo o allegoria cristologica? senso di colpa o omosessualità?) che occupano il vasto territorio degli studi caravaggeschi dividendolo in campi avversi sempre poco, anzi pochissimo disposti a dialogare.

Eppure qualcosa bisognerà pur spiegare agli ospiti, così numerosi, di questo convito caravaggesco, qualcosa bisognerà pur dire, per esempio, sulle attribuzioni, se non altro per far comprendere come sia possibile che di circa quaranta opere esposte nelle sale dedicate al Caravaggio (copie comprese, naturalmente) soltanto venti ad un esame rigoroso si possono ritenere con certezza di sua mano. Perché son certo che un certo disorientamento, sotto questo aspetto, non potrà mancare.

Non si tratta di parteggiare qui per la tendenza restrizionista, seguita da chi si attiene solo alle opere, per così dire, «di origine controllata», o per la tendenza espansionista, cioè di chi, sulle basi della conoscenza stilistica, vuole accrescere il catalogo degli originali caravaggeschi con nuove attribuzioni. Non sono, infatti, né l'uno né l'altro, un metodo, ma solo, come ho detto, due tendenze: nessuna delle quali, in quanto tale, garantisce di consegnarci le chiavi della verità. Vorrei però soltanto che si pensasse che, senza la facoltà di attribuire, senza quell'atteggiamento assoluto del «conoscitore» cui prima ho accennato, la costruzione dell'edificio della storia dell'arte italiana sarebbe ad un punto molto più arretrato di quello in cui ora si trova. E vorrei che si pensasse anche che delle false attribuzioni prima o poi (più prima che poi) si fa sempre giustizia.

Il visitatore disorientato

Per tornare al Caravaggio e alla mostra, non sono in grado di dire se quel tipo di visitatore attento di cui ho parlato, attento ma estraneo ai laboratori di produzione simbolica (in altre parole non del mestiere), sia in grado di arrivare da solo alla conclusione che il *Ragazzo che monda un pomo* con cui si apre la rassegna caravaggesca è una copia (cosa della quale io sono fermamente convinto) e non un originale come lo definisce il catalogo. Non potrà però non notare l'enorme divario di qualità che divide questa figurazione impacciata, dipinta così pesantemente e meccanicamente, dal luminoso *Ragazzo con canestro di frutti della Borghese*, un capolavoro degli stessi anni giovanili che è esposto accanto, o dall'egualmente luminoso *Bacco* degli Uffizi, pochissimo lontano nel tempo.

E' chiaro che è necessaria una notevole familiarità non solo con i vari livelli (feriale, didascalico, tragico) dello stile del Caravaggio, con il suo continuo mutare e accrescersi mentalmente, ma anche con i se-

greti del suo specifico, unico, metodo di dipingere e con la inimitabile maniera con cui si manifesta una qualità sempre molto elevata e sapientissima di esecuzione, per poter notare le debolezze del tutto non caravaggesco di opere, qui esposte come originali, quali la *Coronazione di spine* della Cassa di Risparmio di Prato, opera spenta e mediocre, caratterizzata da quella pennellata spessa, opaca e inesplicita e da quegli squilibri di luce che sono tipici delle copie (Longhi giustamente lo pubblicò come copia). Oppure come la *Conversione della Maddalena* di Detroit (anche questa, e a mio parere a ragione, era stata dallo stesso Longhi pubblicata come copia) o come l'*Ecce Homo* di Genova che la vicinanza con i grandi originali qui esposti mette in seria difficoltà inducendoci a dubitare fortemente della sua autografia.

Molte altre osservazioni potrebbero farsi, in questo senso, su copie mediocri come il *San Francesco* di Carpineto Romano (come si può decentemente credere che sia un originale?), su dipinti in bilico fra l'originale e la copia (ma a mio vedere più vicini alla copia) come la *Maddalena* di raccolta privata romana o su altre proposte di nuove attribuzioni degli ultimi anni, in alcuni casi molto stimolanti e intelligentemente motivate, ma che sono ancora lontane da quella zona di sicurezza cui, per concorso di autorevoli consensi o per prove aggiunte, alcune attribuzioni, col tempo, riescono ad arrivare.

Io credo che questa zona di sicurezza esista ma che i suoi confini siano molto vaghi, i passaggi dalla certezza all'incertezza estremamente sfumati. Vorrei però, come ho detto tenermi lontano, in questa sede, dalle puntigliose e non facilmente trasmissibili delizie dell'attribuzionismo, evitare il viaggio noioso nella savana delle diverse opinioni. Se quanto ho detto sin qui può in qualche modo servire per aiutare il visitatore disorientato credo sia meglio lasciare ora a lui il compito di cogliere, dove ci sono, le cadute di qualità espressiva e tentare, se ne avrà voglia, di precisare le differenze provandosi per esempio a confrontare quello stupendo originale che è *La flagellazione* di Rouen con la copia che gli è esposta accanto (di raccolta privata svizzera) ma che pur qualcuno ritiene essere di mano del maestro. E' il miglior esercizio che una mostra può offrire a tutti. Certamente lo ha offerto a noi che apparteniamo alla più volte citata «produzione simbolica» perché non capiterà facilmente un'altra simile occasione di verificare, su confronti diretti, alcuni dei più difficili problemi caravaggeschi.

So che la ricerca della «qualità», così spesso invocata come potere discriminante da tutta una categoria di critici d'arte (e anche da me poche righe fa) è una operazione pericolosa e che quel termine non è mai stato reso pienamente esplicito. Grava anzi su di lui il sospetto che per aver accesso a quello strumento di discriminazione si invochino percorsi iniziatici o doni di natura. La realtà è che il termine

«qualità» non può avere, nel campo, alcun significato universale ma ne ha solo uno particolare, specifico, che si riferisce al modo inimitabile, irripetibile e imprevedibile (ma pur nel suo variare, costante) con cui un vero artista si esprime. Un modo che è riconoscibile attraverso l'esperienza.

Per chi non ha visto molte opere del Caravaggio, questa indimenticabile mostra nella quale sono esposte non poche delle sue opere più famose, sarà il luogo ideale ove cominciare quell'esperienza, ove avvicinarsi a quella «qualità» che sostiene la crescita incredibilmente rapida di un artista il cui *iter* non ha pari fra i pittori del suo tempo, quel successivo sovrapporsi, anno per anno, anzi direi mese per mese, di esperienze visive, mentali, morali, culturali, religiose, insomma umane che si comprimono in un giro di meno di due decenni di lavoro

documentabile, cioè da quando ventunenne (e quindi artista già avviato) presumibilmente alla metà del 1592 venne a Roma dalla natia Lombardia, fino al giorno della sua morte sulla spiaggia di Porto Ercole, a trentanove anni, il 18 luglio del 1610.

Poiché i quadri ora a Capodimonte sono gli stessi che erano esposti quest'inverno al Metropolitan (stessa mostra, stesso catalogo) è chiaro che non possono essere presenti i grandi quadri d'altare cui si è negato, giustamente, di affrontare il viaggio. Mancano tutti, dalle due *Storie di San Matteo* di San Luigi dei Francesi, finite nel 1600, alle grandi tele siciliane del 1609. Le uniche pale esposte sono le *Opere di Misericordia* e la *Flagellazione* di Napoli. E' chiaro che una rassegna caravaggesca come quella di Milano del 1951 è oggi irripetibile e che la mostra odierna

soffre della mancanza di quelle grandi opere chiesastiche alle quali soprattutto è legato l'intento del Caravaggio di creare un nuovo e grande stile tragico dove il momento dell'evento drammatico è fissato nella sua assoluta e unitaria istantaneità; quella istantaneità che si coglie così bene, qui a Capodimonte, nel *Martirio di Sant'Orsola*, l'ultima sua opera, individuata da Mina Gregori, dove la santa guarda stupita, prima di morire, prima ancora di provare il dolore della ferita, la freccia che appena da un'istante l'ha trafitta.

Uno stile tragico che non rinunciava minimamente a quella caratteristica di realismo, a quel senso coinvolgente di attualità e di vita che, nelle opere di destinazione pubblica, annullava ogni distinzione fra «sermo humilis» o pittura feriale e didascalica e il genere sacro o pittura di storia. I contemporanei, che non ammettevano la commistione dei due livelli espressivi, non c'è dubbio però che fossero enormemente attratti da quel senso dell'attuale, dell'istante, da quella vitale evidenza.

Nonostante le inevitabili assenze, è possibile, seguendo le opere qui esposte percorrere senza troppi salti la vicenda stilistica del Merisi. A cominciare da quell'improvviso crescere della mente che, nei primi anni romani, è connesso alla sua presenza nella casa del cardinal del Monte e che si manifesta in quella serie di mezze figure di «ragazzi di vita» che indubbiamente rivelano la sua inclinazione omosessuale così come rivelano, (lo osserva la Gregori), la tendenza del Caravaggio a rispecchiare se stesso (il *Bacchino*) e i propri problemi nei dipinti. Del periodo romano vanno ricordati soprattutto come le occasioni più felici offerte dalla mostra, il *San Francesco che riceve le stigmate* di Hartford e *L'amor vincitore* di Berlino ambedue recentemente puliti con effetti inattesi e straordinari. Uno dei suoi più sostanziali cambiamenti di stile è ben rappresentato dalla *Cena in Emmaus* di Brera, eseguita probabilmente a Zagarolo, dove il Caravaggio si rifugiò presso Marzio Colonna nel settembre del 1606 dopo esser fuggito da Roma per l'uccisione di Ranuccio Tommasoni. Poi varie opere significative del primo e del secondo soggiorno napoletano fino alla sua opera estrema, la *Sant'Orsola*.

Il macellaio di Oxford

Non ho ancora detto che le opere del Caravaggio (copie e attribuzioni comprese) sono solo 40 su 101 dipinti esposti. Il titolo della mostra, infatti, è *Caravaggio e il suo tempo*, un titolo che rispecchia la prima idea concepita da Raffaello Causa che voleva offrire una visione sintetica della pittura in Europa, fra Parigi e Praga, Madrid e Napoli, Vienna e Malta o la Sicilia negli stessi anni in cui fu attivo il Caravaggio, per meglio documentare la rivoluzionaria portata della sua visione. Ma viste le difficoltà di realizzare un tale progetto, forse più suggestivo che non storicamente significativo, si è preferito ripiegare anche per consiglio di John Pope Hennesy su una scelta di dipinti che illustrasse l'attività dei soli artisti italiani operanti a Roma e a Napoli negli anni in cui fu attivo il grande artista lombardo. E fin qui tutto bene: sarà difficile dimenticare, per esempio, l'impressione suscitata, in questo contesto, dalla grande *Bottega del Macellaio* di Annibale Carracci di Oxford che se è pur in qualche modo un'allegoria delle attività dell'accademia carraccesca fondata nel 1582 è di un così acceso e vitale naturalismo, ben diverso però da quello pur sempre «lombardo» del Caravaggio.

Indimenticabile anche la piccola parete con i due rametti dell'Elsheimer, le storie di Icaro del Saraceni e il piccolo San Cristoforo che attraversa il fiume del Gentileschi, uno dei paesaggi più affascinanti di tutto il secolo. Più discutibile invece, sia per la scelta delle opere sia per alcune non molto spiegabili presenze, la sezione che illustra i precursori del Caravaggio nell'Italia Settentrionale, cioè i suoi indubbi precedenti lombardi e le sue possibili esperienze venete. Ma il discorso si allungerebbe troppo ed è meglio rimandarlo ad altra sede.



L'INDICE

In edicola e in libreria il numero di giugno



* L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera

Lo recensiscono Antonio Tabucchi e Sergio Corduas

* Aldo G. Gargani ci accompagna tra le Isole della Legge di Massimo Cacciari

Gustavo Zagrebelsky presenta *Pertini sì, Pertini no* di Livio Zanetti

* Amori neri di Oreste Del Buono è recensito da Camilla Cederna

Guido Almansi intervista Salman Rushdie, l'autore dei romanzi *I figli di mezzanotte* e *La vergogna*

* Gore Vidal ci invita a tradurre una Storia degli Stati Uniti d'America di Hugh Brogan

I ritratti di Tullio Pericoli: Milan Kundera, Jean Paul Sartre, Igor Stravinsky, Livio Zanetti

E poi recensioni, schede, segnalazioni, recuperi, libri di testo, libri per bambini, traduzioni

parlando solo di libri L'Indice parla di tutto

tecnologia organizzazione e società COLLANA PROMOSSA DALL'ISTITUTO RSO

Federico Butera

L'orologio e l'organismo

Il cambiamento organizzativo nella grande impresa in Italia, 2ª ed., L. 26.000

G. Della Rocca, *Sindacato e organizzazione del lavoro*, L. 13.000

P. Montobbio, S. Mollica, L. Cuomo, *Il lavoro d'ufficio*, L. 12.000

A. De Maio, E. Bartezzaghi, O. Brivio, G. Zanarini, *Informatica e processi decisionali*, L. 20.000

E. Bartezzaghi, S. Mariotti (a cura di), *Modelli per le decisioni strategiche aziendali*, L. 25.000

F. Butera (a cura di), *La progettazione organizzativa*, Lire 18.000

E. Invernizzi (a cura di), *Organizzazione del lavoro in banca e automazione*, L. 16.000

franco angeli