

*L'Editore Giunti
invita
i lettori de la Repubblica
a scegliere
il proprio Programma Cultura
nelle principali librerie*

GIUNTI
PROGRAMMA CULTURA

UN "SELF SERVICE" IN LIBRERIA



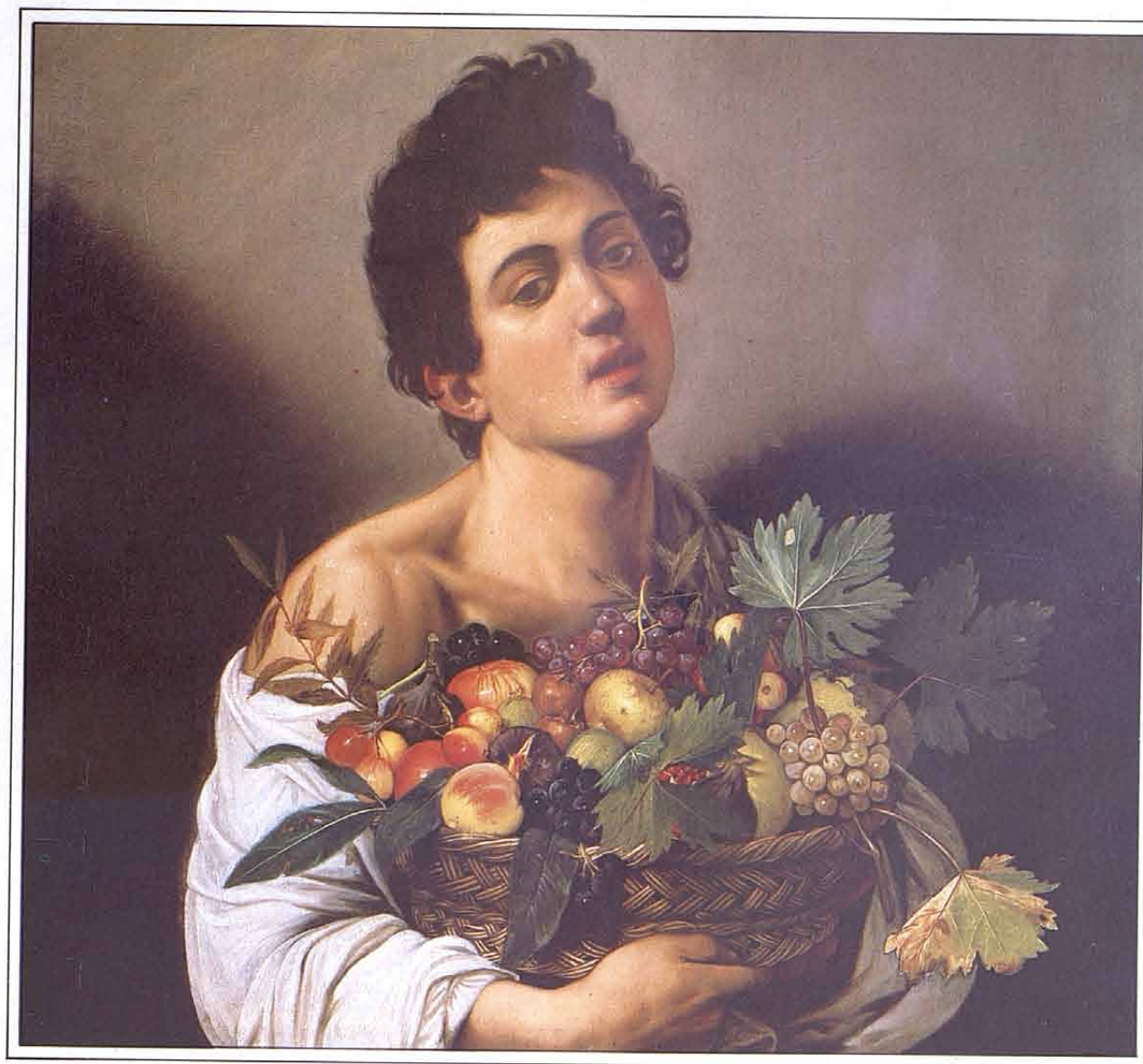
PER INFORMAZIONI VEDERE PAGG. 44-45

la Repubblica

Il romanzo della Pittura

CARAVAGGIO

e i maestri del Seicento



Spedizione in abbonamento postale gruppo 1/70. Supplemento al n. 257 de "la Repubblica" del 23.11.1988



GRUPPO IRI

Per salvaguardare e promuovere la conservazione e la valorizzazione dell'immenso patrimonio italiano occorrono grandi risorse, grandi decisioni, grandi capacità tecniche integrate: in una parola, programmi operativi adatti a soddisfare la nuova domanda di fruizione dei beni culturali.

Le Società dell'ITALSTAT con notevoli esperienze nel settore del restauro e del recupero del patrimonio culturale, hanno operato ed operano in diverse forme nel settore dei beni culturali: come soggetto attivatore di investimenti e di azioni propositive, come struttura di supporto alle amministrazioni pubbliche interessate all'esecuzione di programmi complessi di intervento e come soggetto esecutore.

italstat

la Repubblica

Il romanzo della Pittura

CARAVAGGIO

e i maestri del Seicento

a cura di Giorgio Dell'Arti



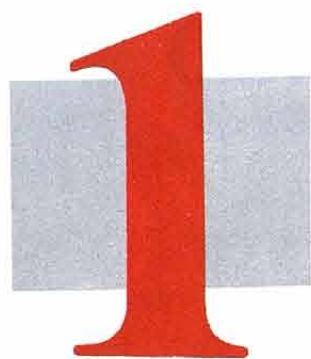
L'osteria dello sfregio dipinto Intervista a Giuliano Briganti di Stefano Malatesta	pag. 4	Il bagliore della camera oscura	pag. 29	Tolse a Venere il corpo e ne fece una santa di Mario Gori Sassoli	pag. 63
I giardini e i chioschi scuri del declino di Alberto Caracciolo	» 12	Zingari e bari fabbri e mendicanti di Laura Laureati	» 34	Un pennello per Galileo di Anna Ottani Cavina	» 64
Resterò con voi, ragazzi di vita	» 13	I miserabili dormono all'ombra delle cattedrali di Pierluigi Leone de Castris	» 36	Sepolti dai disegni ci sono i tre Carracci di Anna Ottani Cavina	» 67
Imitatori, seguaci e pittori ribelli di Mina Gregori	» 22	A Napoli arriva un assassino	» 37	Quei lombardi spazzati via dalla peste di Manzoni di Marco Bona Castellotti	» 68
Una festa nella villa dell'alchimista	» 23	Sulla scena c'è un attore rinchiuso nel cristallo di Ezio Raimondi	» 57	Con i colori portava l'incendio di Italo Faldi	» 73
Nel mare dell'ansia il naufrago è solo di Aurelio Magistà	» 28	Si rincorrono le ore sulle torri medievali di Federico Zeri	» 61		

Direttore responsabile
Eugenio Scalfari
Vicedirettore esecutivo
Gianni Rocca
Vicedirettore
Giampaolo Pansa
Caporedattore centrale
Franco Magagnini
Direttore generale

Andrea Piana
Vicedirettori generali
Eugenio D'Errico
Giancarlo Turrini
Direttore tecnico
Pier Luigi Gubinelli
Progetto grafico
e impaginazione
Rolando Aloisio

Giampiero Lori
In copertina:
Caravaggio: *Giovane con canestro di frutta*,
Galleria Borghese,
Roma.
Composizione e pellicole:
CPS, via Naro 71, Pomezia.

Stampa: A. Mondadori editore s.p.a.
Stab. A.G.R. di Pomezia,
via Costarica, 11
Registrazione
Tribunale di Roma
n. 16064 del 13.10.1975.
Concessionaria
per la pubblicità
A. Manzoni & C. S.p.A.



Omicida, rissoso, fu deturpato in un'aggressione. Ma portò nell'arte l'attimo in cui la violenza si consuma

L'osteria dello sfregio dipinto

Intervista a Giuliano Briganti
di Stefano Malatesta

Briganti, il nostro quinto ed ultimo colloquio riguarda Caravaggio. Lo stile rivoluzionario del Caravaggio in pittura è stato spesso associato al suo carattere intemperante, turbolento, quasi che l'uno fosse in qualche modo conseguenza dell'altro. Che consistenza ha questo rapporto?

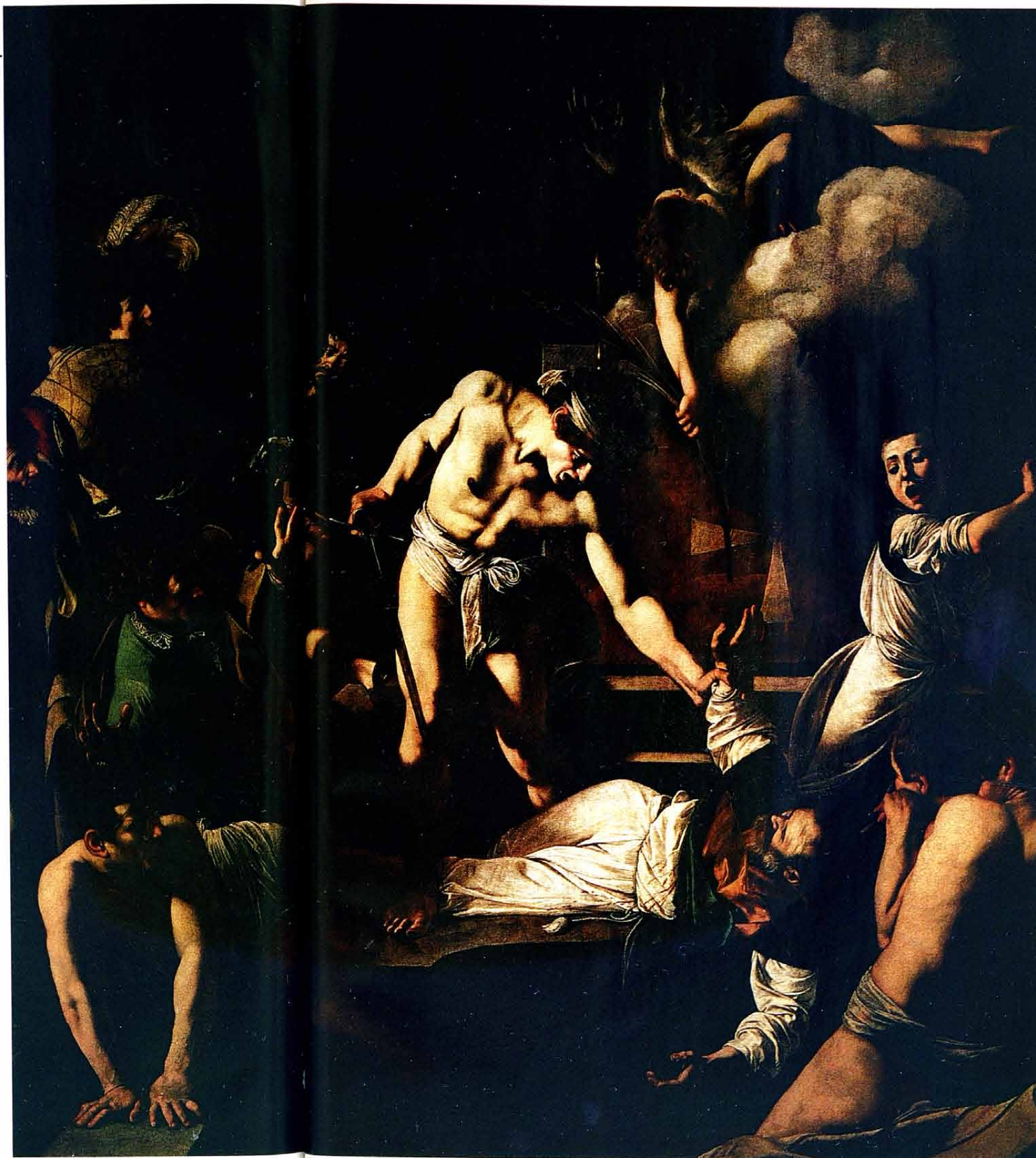
«Ecco, me l'aspettavo. Più di mezzo secolo di studi seri sul Caravaggio evidentemente non sono bastati a cancellare quell'immagine da feuilleton di artista "bohémien" nel migliore dei casi, di artista "maledetto" nel peggiore...».

Guardi che non sono io a dirlo. Uno studioso come Friedlaender ha scritto che «Caravaggio fu il primo artista bohémien».

«Ma sì, va bene, anche lui c'è casca-

to: Caravaggio cattivo soggetto, artista emarginato, asociale, in guerra con il proprio tempo, artista assassino. Io adesso le vorrei domandare: ci interessa di più sapere che Caravaggio ha ucciso un uomo o due, oppure che Caravaggio voleva creare un nuovo stile tragico che esprimesse la violenza, anzi, l'acme della violenza, l'attimo in cui si consuma? Io credo, tornando alla sua domanda, che per capire Caravaggio non sia tanto necessario conoscere le agitate, anche agitatissime vicende della sua vita violenta, quanto conoscere la sua mente, l'idea che aveva dei fini della pittura. Ossia, non la cronaca vera o romanzata delle sue violenze, ma la consapevolezza che egli aveva della violenza».

Che intende per «consapevolezza della violenza»?



Il martirio è un delitto di strada

Il Martirio di San Matteo di Caravaggio, nella cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi, a Roma. In questo quadro si nota la consuetudine alla violenza di Caravaggio: il martirio è visto come una aggressione; il santo non è l'eroe sacrificato, ma solo una vittima che cade goffamente a terra. La gente, intorno, si ritrae spaventata, o fugge. È la scena di un delitto di strada.

«Facciamo come abbiamo già fatto in precedenza per gli altri pittori e andiamo direttamente a guardare una sua opera capitale: il *Martirio di San Matteo* della Cappella Contarelli, a San Luigi dei Francesi, a Roma. Cosa c'è qui? C'è un martirio, visto come una scena di violenza, come un delitto, un omicidio, in cui il santo non è l'eroe sacrificato, ma solo una vittima che cade — e cade persino goffamente, investito dalla brutalità dello sgherro. Una violenza che scoppia improvvisa, una scena di delitto per la strada, con la gente che fugge. Ma non c'è solo questo. Nel cogliere l'attimo della violenza, il suo momento decisivo, Caravaggio non vuole essere solo il pittore della realtà in quanto immediatezza. E meno ancora vuole essere il pittore del quotidiano. Le sue intenzioni sono molto più alte e in questo senso le parlavo prima di consapevolezza».

Allora si spieghi.

«Osservi attentamente il dipinto. Quella figura in fondo dietro lo sgherro seminudo, quel viso con la barba, quel personaggio che allontanandosi dal "fattaccio" si gira indietro con il volto contratto dal dolore, oscurato dalla tristezza, a guardare il santo nel momento tragico della sua morte, è un autoritratto. È Caravaggio stesso. È Caravaggio che si pone come testimone e come testimone coinvolto nella subitanea tragedia. Sta lì a dirci che la violenza della scena dipinta era la violenza del mondo in cui viveva, del mondo di cui anche lui faceva parte, lui stesso violento. Sta a testimoniare del suo pessimismo».

«In quest'autoritratto si legge qualcosa di più della ricerca dell'espressione dei sentimenti, della ricerca dei "moti" che già Leonardo aveva avviato. C'è qualcosa di nuovo, di più moderno, di più vicino a noi. Non è ricerca, ma viva testimonianza, cognizione del dolore. Consapevolezza, come dicevo prima. Autobiografia. Caravaggio era un artista colto, intellettualmente superiore, di molto, a tutti gli artisti contemporanei: una natura che lo portava all'isolamento. E aveva certamente un carattere difficile, molto difficile, a volte tremendo. Uccise anche. Ma la bohème proprio non c'entra».

So che è una vecchia domanda alla quale ogni tanto si risponde infastiditi, ma vorrei farla ugualmente: conoscere la biografia di un artista, in questo caso di Caravaggio, aiuta o non aiuta



a farci capire meglio le sue opere?

«Per carità, la biografia è indispensabile ai nostri studi. Ma le parlo di biografia seria, basata su dati di fatto, documentati e deducibili con certezza. Come è, per fare un esempio, la esemplare biografia di Caravaggio scritta da Mia Cinotti. Sono invece contrario alla biografia esplicativa, alla psico-biografia o alla mito-biografia, a meno che non sia autobiografia. Insomma sono per l'antica idea greca della biografia, che riguarda unicamente i fatti accaduti a ciascuno. James Hillman, uno studioso junghiano, in un'intervista pubblicata nel 1983, diceva giustamente che la biografia cui bisogna credere è solo relativa a quello che il soggetto ha fatto: luoghi dove è stato, persone che ha incontrato e così via. Non credo,

invece, ad una visione dell'esistenza che legge tutti gli avvenimenti, in avanti o all'indietro, riportandoli ad una qualche causa iniziale. Non credo al cosiddetto "sviluppo psicologico"».

Va bene, ritorniamo a Caravaggio. Anche perché non vorrei che ad un'immagine di Caravaggio ragazzo di vita, cattivo soggetto, cioè ad un'immagine di maniera, se ne sostituisca un'altra di segno opposto, sempre di maniera, per eccesso di reazione. O che non si parlasse delle aggressioni e degli assassinii perché "non contano". C'è un lungo elenco di fatti documentati, nella sua biografia, che provano quanto fosse violento.

«È vero, ci sono i "fatti". Ma allora atteniamoci solo ai fatti, rifiutando l'emblematico, il generico, il roman-



Autoritratto con testa tagliata

David con la testa di Golia, di Caravaggio, alla Galleria Borghese di Roma. La testa tagliata del Golia è un autoritratto e venne dipinto prima che Caravaggio si imbarcasse su una feluca per Porto Ercole, dove morì. La faccia stravolta, abbruttita dal dolore, di Golia si può mettere in rapporto con lo sfregio subito da Caravaggio durante un'aggressione davanti all'osteria del Cerriglio, nel 1609. Nella pagina precedente, un particolare del Martirio di San Matteo, di Caravaggio, a S. Luigi dei Francesi, Roma. Il volto al centro è anch'esso un autoritratto.

zesco di quell'immagine. Per parlare chiaramente, a noi quei fatti interessano solo in quanto si riflettono nelle sue opere. Sono le sue opere, che stanno davanti a noi, "vicino" a noi, che costituiscono il vero documento della sua vita. Lei si ricorda di un altro, terribile autoritratto, forse l'ultimo; la testa tagliata di Golia nel *David* della Galleria Borghese?».

Ricordo il dipinto.

«Bene, la testa tagliata del Golia è un autoritratto. Venne dipinto durante l'ultimo soggiorno napoletano di Caravaggio prima che s'imbarcasse su una feluca per Porto Ercole, dove poi morì. Ora questa faccia stravolta, abbruttita dal dolore, si può mettere in rapporto, come è stato fatto, con lo sfregio che Caravaggio subì durante un'aggressione davanti all'osteria del

Cerriglio, nell'ottobre del 1609. Un'aggressione che fece correre la falsa notizia della sua uccisione. Racconta il Baglione, un suo biografo, che "per li colpi quasi non si riconosceva". Io credo che quest'immagine di disperazione, questo senso di offesa subita dalla vita, di oltraggio indicibile, questo senso di pietà per sé stesso e per la condizione umana, ci dica di più sul Caravaggio di qualsiasi documento o racconto sulla sua vita».

Sono d'accordo. Però il fattaccio e altri ancora spiegano come sia nata l'immagine romanzesca di Caravaggio, di cui lei parla...

«Vede, l'immagine nata nel suo stesso secolo e presso i suoi contemporanei o presso la generazione successiva aveva uno scopo preciso di denigrazione artistica. Qui veramente

bisogna distinguere chiaramente tra amatori e collezionisti che apprezzavano e compravano le sue opere e storiografi e storici dell'arte che ne scrivevano. La critica idealista seicentesca, soprattutto il suo maggiore rappresentante Pietro Bellori, nato quando l'artista era morto da tre anni, ammetteva che Caravaggio fosse dotato di un grande talento, di una genialità indubbia. Ma riteneva del tutto riprovevole il fatto che lui pretendesse di rappresentare la realtà così com'era — perché in questa maniera veniva interpretata la sua pittura — senza cercare di abbellirla, di idealizzarla».

«Quei critici idealisti pensavano — o faceva loro comodo pensare — che ad un tale "volgare" amore per la verità non poteva non corrispondere una vita altrettanto fuori dalle convenienze e dalle regole, una vita turbolenta: ecco il punto chiave. Caravaggio non voleva nobilitare l'arte secondo i principi del decoro, dell'invenzione, della composizione? Non voleva sposare il naturale all' "idea"? Non si atteneva ai programmi letterari per le sue storie? Non c'era da meravigliarsi. Infatti, che cosa era stato nella vita Caravaggio? Un attaccabrighe, un frequentatore delle peggiori compagnie, un fomentatore di risse. Uno pronto sempre a sfoderare la spada e ad aggredire. Infatti era finito male: non sarebbe potuto andare altrimenti. Peccato. Perché aveva talento ed era anche famoso. Ma, in fondo, che talento sperduto, che fama usurpata. Così dicevano o pensavano gli idealisti e i classicisti, più o meno. È stato un giudizio che è durato molto a lungo».

Del Caravaggio non si è quasi mai parlato per tre secoli. È stato riscoperto solo all'inizio del '900.

«Questo non è vero. Caravaggio, come ho già detto, è stato sempre famoso. Una fama che non gli negavano, anche se controvoglia, nemmeno i suoi detrattori. È stata una fama che con connotazioni diverse, positive o negative, non lo ha mai abbandonato. Quella che è andata diminuendo, già nel Seicento e poi nei due secoli successivi, non è stata la fama, ma la considerazione positiva della sua pittura. Personaggi come il marchese Vincenzo Giustiniani, il cardinale Del Monte, Scipione Borghese, il Grande Maestro Olaf de Vignacourt, conoscitori e buongustai della pittura, lo hanno sempre amato. È stata piuttosto

sto la critica italiana o francese, imprigionata negli schemi dell' "Idea" belloriana che ha continuato a mostrare disprezzo più o meno esplicitamente per le sue opere, fino al Neoclassicismo».

Vuole dire la critica "ufficiale"?

«Sì, la critica ufficiale, "autorizzata" ad esprimersi pubblicamente per le stampe. Uno dei suoi primi biografi, Giovanni Baglione, diceva che Caravaggio aveva "buona maniera nel colorire dal naturale", però "non molto giudizio di scegliere il buono e lasciare il cattivo". Sembrava che fosse venuto al mondo per distruggere la pittura; lo pensava anche un grande artista come Nicolas Poussin. Sul giudizio su Caravaggio hanno anche influito le vicende del movimento pittorico cavaraggesco».

In che modo?

«Caravaggio, si sa, non ha mai avuto diretti scolari. Tuttavia la sua nuova visione naturalistica, il suo mondo di immagini, la sua maniera di rappresentare le storie sacre, furono seguiti da un grande numero di pittori italiani e stranieri. Per fare qualche nome di grandi artisti e ben noti: Orazio Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, Battistello Caracciolo, Cecco del Caravaggio, il Valentin e vari altri. Verso il 1630, o pochissimo dopo, il caravaggismo in pittura diventò completamente fuori moda. Un buon pittore come Matteo Stomer, olandese, uno degli ultimi seguaci del movimento, arrivato a Roma intorno al 1630, fu costretto ad abbandonare la città. Non c'era più spazio per il suo modo di dipingere. Perché a Roma, già nel terzo decennio del Seicento si era affermato il Barocco: l'età del Bernini, del Borromini, di Pietro da Cortona. È stato il Barocco a chiudere le porte in faccia al caravaggismo. E, insieme, il filone critico del classicismo idealista che nel caravaggismo vedeva un pericolo da evitare».

Fino all'età neoclassica non c'è stato nessuno che abbia rivalutato Caravaggio?

«Le eccezioni ci sono sempre e in genere si trovano tra gli artisti, che molto spesso capiscono, "sentono" molto meglio dei critici. David, per esempio».

David è il prototipo degli artisti neoclassici.

«Ma quando arrivò a Roma, per la prima volta nel 1775, come pensionato dell'Accademia di Francia non s'interessò solo delle statue antiche.



Il Ratto del Cavalier d'Arpino

Il Ratto d'Europa del Cavalier d'Arpino, maestro di Caravaggio. Il d'Arpino era un artista già affermato, anche se aveva solo quattro anni in più del suo allievo. Le sue opere incontravano il gusto del pubblico di allora.

Caravaggio giunse alla sua bottega dopo avere lavorato anche con Lorenzo Siciliano e Antiveduto Grammatica. Dei tre, comunque, il Cavalier d'Arpino era certamente l'artista di maggiore qualità: il più importante rappresentante dell'ultimo manierismo romano.

CARAVAGGIO

Il ritratto della tragedia



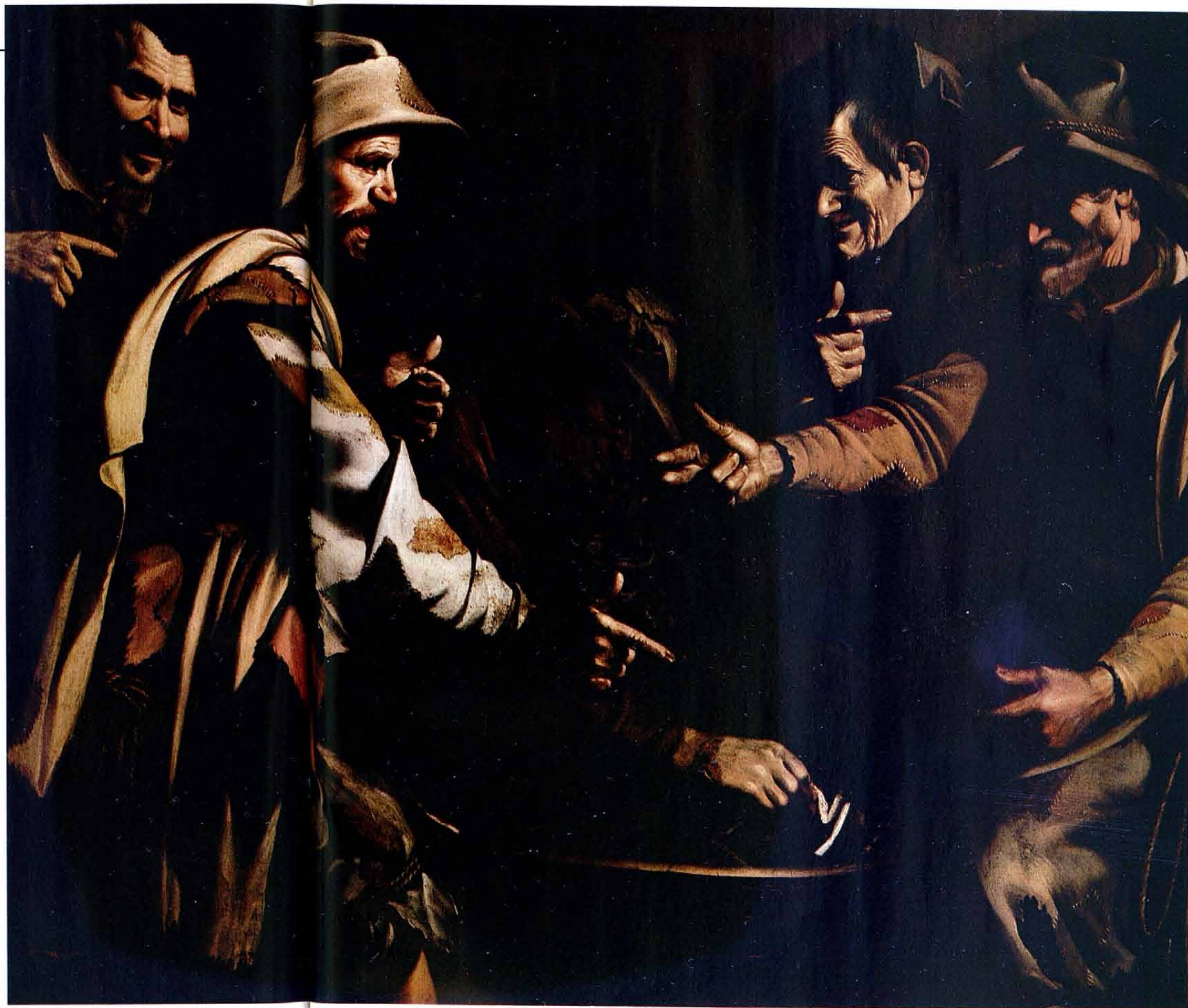
S'interessò anche, e in maniera molto viva, del caravaggismo. Dipinti suoi, come *Il filosofo*, ora al museo di Bayeux e il *San Gerolamo*, ora a Quebec, nella cattedrale, sembrano opere di uno stretto caravaggista del 1620. Anche il *Marat assassinato*, del 1793, sembra un quadro caravaggesco nella sua cruda verità. Infatti il quadro non è sfuggito al grande occhio di Baudelaire».

Baudelaire non amava David.

«Ma in questo caso si abbandonò all'entusiasmo. Scrisse che il dramma era là "vivente in tutto il suo lamentevole orrore, e per un colpo di forza che fa di questo dipinto il capolavoro di David; non vi è nulla di triviale o di ignobile... questo è il pane dei forti e il trionfo dello spiritualismo: crudele come la natura, questo quadro ha tutto il profumo dell'ideale". Sono parole che si potrebbero adattare benissimo ai lavori di Caravaggio».

Caravaggio sarebbe dovuto piacere a Courbet, almeno per il suo realismo.

«Invece la fortuna storica del Caravaggio non è riuscita a giovare nemmeno dell'affermazione del realismo e del naturalismo ottocenteschi. È un paradosso per Caravaggio, ossia per uno dei maggiori artefici di quel cammino verso il realismo, che è stato un processo ininterrotto nel corso della cultura dell'Occidente. Però, cosa può aver visto Courbet di Caravaggio oltre alla *Morte della Madonna* che sta al Louvre? Inoltre il temperamento populista di Courbet lo spingeva piuttosto verso le raffigurazioni della vita contadina dei Le Nain. Vede, i vari nazionalismi ottocenteschi hanno cercato di riscoprire in casa loro le fonti del realismo; lo notava Longhi. In Italia — ha scritto Longhi — con quel carico di Rinascimento alle spalle di Caravaggio, c'era abbastanza di che vantarsi senza rispolverare lui».



Il morso del ramarro

Il gioco della morra, di *Antiveduto Grammatica*, un maestro del Caravaggio. Nella pagina precedente *Ragazzo morso da un ramarro*, di Caravaggio, un dipinto della collezione Longhi di Firenze. È un quadro della prima maniera di Caravaggio, quando ancora egli metteva nello stesso rilievo, immerse in una luce chiara, persone e cose inanimate. Era una pittura alla ricerca del "naturale". In seguito egli cercò di rendere pittoricamente il momento culminante di ogni storia rappresentata.

La Battaglia di Tullio Ostilio contro i veienti e i fidenti del Cavalier d'Arpino, alla Galleria Borghese di Roma. Il Cavaliere era pittore molto gradito al pubblico romano per il "decoro", la dignità delle sue rappresentazioni, e per la "nobiltà" dei soggetti scelti. Anche in quest'opera, infatti, il tema è ripreso dalla storia romana. È quasi una contemplazione nostalgica della grandezza che Roma, nel '600, non può più vantare.

I GIARDINI E I CHIOSTRI SCURI DEL DECLINO

di Alberto Caracciolo

Secolo oscuro, secolo oscurantista: così ci viene incontro, nei luoghi comuni ma tutto sommato anche in sintesi dagli studiosi, il Seicento europeo. Sotto quella immagine la cultura protestante aveva già riassunto tutta la sua avversione verso una Controriforma ottusa; la cultura italiana recente vi aveva aggiunto le impietose definizioni di Benedetto Croce verso una "età barocca" coincidente con un costume spagnolesco e con un generale "infiacchimento" dello spirito pubblico; erano intervenuti infine gli storici dell'economia a vedervi una pesante stagnazione, al contrario dell'acquisitivo Cinquecento e del successivo ben dinamico Settecento. Sicché si è parlato e si parla a ragione di una "crisi generale" del

XVII secolo in Europa: che non è più da dimostrare, ma da spiegare, quantificare, riconoscere. Con attenzione alle peculiarità che in ciascun Paese o in ciascun luogo si presentano.

Si sa, del resto, che mai una "decadenza" storica è totale, né esclude premesse o radici di sviluppi futuri. Entro una situazione data si possono rinvenire momenti di grande significato innovativo o casi di personalità e di opere di prima grandezza. Riguardo al Seicento si colgono facilmente due casi di questo genere. Il primo riguarda le fortune storiche dell'Inghilterra moderna che poggiano proprio, paradossalmente, sul suo drammatico XVII secolo, risolto politicamente col primo sistema liberal-parlamentare che si conosca ed economicamente col dominio

degli oceani proprio a spese della crisi commerciale e manifatturiera di potenze rivali. E il secondo caso è quello del gran progresso delle scienze in Europa proprio allora, con i Galileo e i Newton, Cartesio e Leibniz, già prima del razionalista e scienziista secolo seguente. Cosicché l'intera "crisi generale" seicentesca può essere vista in ultima analisi come una tappa — sia pure fatta soprattutto di ritrazione e riorganizzazione di forze e di idee — nel lungo percorso iniziato nel Medioevo verso la cosiddetta modernità.

Roma e lo Stato romano di quel tempo si collocano, nell'insieme, a metà strada fra i paesi più colpiti e i più risparmiati in quella congiuntura. Non usciranno con le ossa rotte, come la Boemia eretica e ribelle o il Mezzogiorno

ridotto a estrema periferia. Circondate da nemici (o amici) più forti, da mentalità più aggiornate, da giochi di equilibrio fra potenze nei quali la parola del papa contava sempre meno, trovarono qualche appiglio nei mezzi materiali e nel prestigio residuo che derivavano da una centralità ecclesiastica intorno alla Santa Sede. Troppe volte pronosticata morente, Roma prolungò il suo lento tramonto per duecento anni ancora.

Si guardi ai livelli più alti della società e delle istituzioni, alla Corte che circondava figure spesso importanti di pontefici, che si chiamavano Sisto V (fino al 1590), Clemente VIII Aldobrandini (fino al 1615), Paolo V Borghese (fino al 1621), Urbano VIII

(segue a pag. 78)



Resterò con voi, ragazzi di vita

Mi sembra arrivato il momento di passare alla biografia. Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, è nato ovviamente a Caravaggio, paese vicino a Cremona.

«Pare proprio di no. La famiglia paterna e materna era di Caravaggio. Ma è assai probabile, secondo le ricerche di Mia Cinotti, che Michelangelo sia nato a Milano, — come le sorellastre, i fratelli e la sorella — nell'autunno del 1571, e battezzato nella parrocchia di Santa Maria della Passarella, nel cuore della Milano antica».

Il padre si chiamava Fermo; che cosa faceva?

«Come dice la Cinotti, Fermo Merisi rimane una figura un poco inafferrabile. Nella sua biografia il Bellori ha fatto del padre di Caravaggio una specie di muratore, insistendo molto sulla povertà e sulla modestia del menage familiare, in linea con la sua interpretazione dell'artista. In realtà Fermo, definito "magister" della casa del marchese Francesco I Sforza da Caravaggio, di un ramo illegittimo di Ludovico il Moro, doveva occuparsi

della manutenzione e del funzionamento delle case del marchese. I Merisi dovevano costituire una famiglia di non grande livello, ma certo non proletaria: terreni a Caravaggio, una casa a due piani, qualche contante disponibile per pagare i debiti e per le doti alle figlie. Quando il padre morì, Michelangelo aveva sei anni».

E la madre?

«Si chiamava Lucia Aratori, seconda moglie di Fermo. Rimasta vedova a 27 anni, sembra che abbia continuato a mandare avanti la famiglia con un certo coraggio. In questo ambito familiare non bisogna dimenticare il marchese di Caravaggio protettore dei Merisi. Morto Francesco I, gli successe il figlio Muzio II Sforza Colonna. La protezione dei Colonna servì più tardi, nel 1606, a Caravaggio, quando dovette scappare da Roma per un omicidio; ne parleremo più avanti».

Qual è stata la formazione di Caravaggio? Chi è stato il suo primo maestro?

«La cronologia caravaggesca ha avuto diversi spostamenti. Ora si pensa, in base a studi recenti, che l'artista sia



arrivato a Roma quando aveva più di venti anni: un'età in cui la formazione di un pittore era solitamente compiuta. Quindi la formazione di Caravaggio è stata esclusivamente lombarda ed è durata due anni di più di quanto prima si credeva».

Ha un particolare significato per Caravaggio la formazione avvenuta in Lombardia?

«Naturalmente. Longhi ha tracciato un ipotetico percorso dei suoi viaggi d'apprendista lungo le strade della Lombardia, tra Bergamo, Brescia, Lodi e Cremona. Un'area dove un gruppo di pittori lombardi o naturalizzati lombardi, "teneva aperto da gran tempo" come dice Longhi "il santuario dell'arte semplice". Il santuario di un naturalismo propenso a capire la natura degli uomini e delle cose. E molto diverso dalla "grande maniera" degli eroi del Rinascimento, dal gusto paganescente del gran secolo dell'arte fiorentina e romana».

Come si potrebbe definire la pittura di questi artisti lombardi?

«Una pittura nata da attente, affettuose osservazioni delle cose, nella luce del giorno o in quella artificiale. Anche ispirata ad una religiosità umile, che al tempo del Caravaggio era cosa recente. La pittura del Lotto, del Savoldo, del Moretto, del Moroni. E quella più moderna dei Campi, che erano di Cremona».

E il primo maestro di Caravaggio?

«È stato Simone Peterzano. Nel passato l'influenza del Peterzano è stata quasi negata da molti. Io credo invece che questo periodo di apprendistato non vada sottovalutato. Peterzano era un tardo manierista o meglio, era un artista ligio ai diffusi modelli formali dei suoi tempi, con spunti di cultura venezianeggiante — si firmava "Titiani alumnus" — e non insensibile all'inclinazione lombarda. Se guardiamo alcune opere del Peterzano, come le grandi tele della chiesa milanese dei Santi Paolo e Barnaba, eseguite dieci anni prima dell'entrata del Caravaggio nella sua bottega, e se osserviamo nella scena di *I Santi Paolo e Barnaba a Listri* l'uomo chinato che soffia sul fuoco o nella scena della *Vocazione* il gruppo dei popolani seduti, ci accorgiamo con chiarezza quali furono i primi modelli sui quali si è formato Caravaggio».

Quanti anni durò l'apprendistato dal Peterzano?

«Il contratto con il Peterzano è dell'aprile 1584; secondo i patti Simone doveva tenere in casa Michelangelo per quattro anni fino a quando il ragazzo, diventato giovanotto, non fosse stato in grado di dipingere in proprio. Tuttavia noi sappiamo che il Peterzano in quegli anni trascorse un periodo di tempo a Roma e che Caravaggio non lo seguì. Nel 1589 Caravaggio era

Mele bacate e malattie

La Canestra di frutta di Caravaggio conservata alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Questa è l'unica natura morta certa del Caravaggio. Egli iniziò a dedicarsi a questo soggetto nello studio del Cavalier d'Arpino. Nella pagina a fianco Bacchino malato di Caravaggio, alla Galleria Borghese di Roma. L'idea della malattia, insieme alla mela bacata della Canestra, esprime la vanità delle cose e l'insidia che si cela nella bellezza della natura.

sicuramente tornato in famiglia.

Cosa si conosce ancora della sua vita — e delle sue opere — prima della sua partenza per Roma?

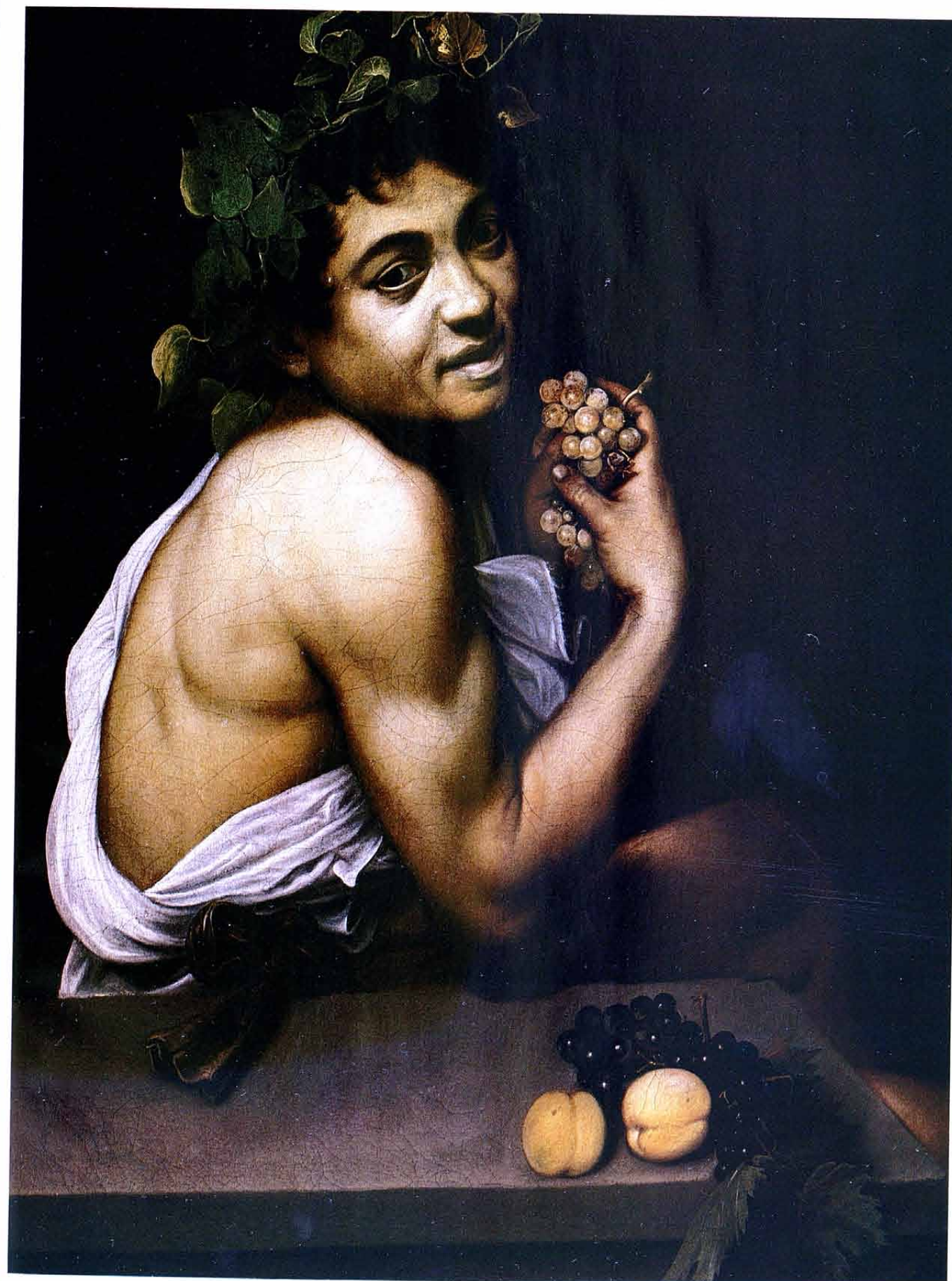
«Pochissimo, quasi nulla. Nel 1590 la madre muore e nel 1592 l'eredità viene divisa tra i tre fratelli Merisi, due maschi e una femmina. Quella data segna la diaspora della famiglia. Ed è anche l'ultimo dato certo, documentato fino al 1599, quando Michelangelo firmerà il contratto per le tele laterali della Cappella Contarelli a San Luigi de' Francesi. Inoltre non ci rimane una sola opera del periodo milanese di Caravaggio. E questo è spiegabile in parte, perché era ancora in una fase di apprendistato, anche se finale e doveva contribuire al lavoro di altri artisti».

Tuttavia è quasi certo che Caravaggio arrivò a Roma nel 1592.

«Direi che l'anno del suo arrivo a Roma è abbastanza sicuro e provato da numerosi riferimenti indiretti. Il 1592 segna anche l'inizio del pontificato di Clemente VIII Aldobrandini, un papa bigotto e timorato».

Qual era in Italia e a Roma la situazione politica in quel periodo?

«Uno studioso straniero di storia italiana, Ludo M. Hartmann, ha scritto che i fatti salienti nella storia d'Italia dalla metà del '500 in poi sono stati il Concilio di Trento (1545-63), la fondazione della Compagnia di Gesù (1540) e l'istituzione del Santo Uffizio



dell'Inquisizione (1542). Tutti e tre questi fatti si riferiscono a Roma e al pontefice, non come sovrano italiano, ma come capo della chiesa cattolica. In altre parole, l'iniziativa politica si è spenta in Italia, è rimasta solo quella della Chiesa, sotto la potenza egemone della Spagna. Tuttavia Clemente VIII è il primo papa filo-francese dopo decenni; nel senso che senza venire meno ai suoi obblighi con la Spagna, manovrò prudentemente in favore della Francia. È stato infatti Clemente VIII a concedere ad Enrico IV, ex protestante, l'assoluzione che ne avallava sul piano religioso l'ascesa al trono francese. Riferisco queste cose perché hanno anche un'incidenza sul piano artistico e su Caravaggio. Il grande protettore del pittore è stato, come vedremo meglio più avanti, il cardinale Del Monte, della corrente filo-francese».

E cosa succedeva a Roma sul piano delle arti?

«La volontà della chiesa d'imporre con più forza il credo cattolico, soprattutto dopo il Concilio di Trento, si traduce anche in un incremento della committenza ecclesiastica. Tra il 1560 e il 1660 la maggior parte delle chiese venne restaurata, modificata e arricchita. Se ne crearono moltissime ex novo. Si tornò all'uso del mosaico, si moltiplicarono le quadriere. Fino dal pontificato di Sisto V (1585-1590) Roma fu trasformata urbanisticamente "ad maiorem Dei et Ecclesiae gloriam". Ci sono i grandi progetti di San Pietro. Si rifonda, nel 1593, l'Accademia di San Luca, che fino a questo momento è stata una semplice corporazione, anche per controllare il mondo degli artisti. È uno sforzo economico-artistico immenso, una prospettiva di rinascita dovuta ad un mecenatismo d'eccezione.

«Mecenati non è più solo il papa. Mecenati diventano i nipoti dei papi e i numerosi nobili legati in una maniera o nell'altra, prima o dopo, alla corte papale. Si lavora non solo per il Vaticano, ma per le grandi dimore patrizie di città e di campagna: i palazzi Aldobrandini, Peretti, Borghese. E poi le chiese, le cappelle, gli oratori e così via. Diventano di moda le gallerie di quadri mobili, un'innovazione che risale ad oltre un secolo, affermatasi soprattutto a Venezia, ma che i collezionisti romani adottano come sistema. I nobili dell'aristocrazia pontificia diventano gli arbitri del gusto».

Quindi Roma torna a diventare un



Il pic-nic in riva al Tevere

Il Riposo nella fuga in Egitto di Caravaggio, alla galleria Doria Pamphilj di Roma. In questo dipinto compare il primo paesaggio di Caravaggio. Tuttavia il tema è trattato in modo casalingo: non ci sono esotiche palme o deserti. La famiglia sembra in sosta sulle rive del Tevere. Spicca, nell'atmosfera rilassata del quadro, la figura dell'angelo, di schiena, che suona lo spartito sorretto da Giuseppe. È un riferimento a schemi classici nel clima di quotidianità.

grande polo di attrazione per gli artisti?

«Roma ha sempre calamitato gli artisti, come abbiamo visto nelle conversazioni precedenti. Ma in questi anni il richiamo si fa ancora più forte. Per due ragioni: gli aristocratici, che per la maggior parte non sono romani, ma vivono a Roma, sono ansiosi di avere nel loro entourage pittori che siano anche dei compatrioti o dei paesani. Inoltre gli stessi artisti sentono che solo Roma può offrire ricompense e prospettive degne delle loro capacità. Questo rapporto tra domanda e offerta è stato studiato molto bene da Francis Haskell nel suo libro *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*».

Arrivato a Roma, Caravaggio va a lavorare nella bottega del Cavalier d'Arpino.

«Non subito. Sembra che prima sia passato per la bottega di un certo Lorenzo Siciliano, per il quale inizia a dipingere tre "teste" al giorno, "per un grosso l'una": così almeno riferisce il Baglione. Poi si trasferisce da Antiveduto Grammatica, un pittore anche lui specializzato in "teste": infatti veniva chiamato "il Grande Capocciante". Secondo il Bellori, per Grammatica Michelangelo faceva "mezze figure manco strapazzate"».

Che cosa sono queste "teste", queste "mezze figure"?

«Molto probabilmente si trattava di copie dalla serie di ritratti di uomini illustri della raccolta di Villa Medici o del Museo Gioviano. Oppure delle teste dei Dodici Cesari. Tutte cose dipinte a buon mercato, confezionate nelle botteghe per adornare le antecamere di palazzi di poco conto o da vendere agli stranieri di passaggio».

Il D'Arpino era un pittore di un altro livello rispetto al Siciliano e al Grammatica.

«Era un artista già affermato, anche se aveva solo quattro anni più di Caravaggio. Godeva delle simpatie di Clemente VIII, perché le sue opere rispondevano molto bene a quanto si chiedeva alla pittura in quel periodo: e cioè "devozione", "nobiltà" di soggetti e di azioni, "decoro". Tuttavia era anche un artista di qualità, il maggiore rappresentante dell'ultimo manierismo romano. Questa qualità è dimostrata fra l'altro, dagli affreschi della cappella Olgiati e della loggia nel palazzo del Sodalizio dei Piceni. O da quelli, famosissimi, del Palazzo dei Conservatori, in Campidoglio».

È nello studio del Cavalier D'Arpino

che Caravaggio inizia a dipingere le sue nature morte?

«Non è certo, ma è molto probabile».

Parliamo un momento delle nature morte. Sono le prime che si vedono a Roma?

«Negli anni di Clemente VIII a Roma, molto probabilmente già esistevano e si potevano vedere nelle raccolte patrizie nature morte fiamminghe. Uno degli autori era Jan Brueghel, pittore di famose e bellissime nature morte di fiori. Ora Brueghel è stato un protetto del cardinale Federico Borromeo, che conobbe a Roma e proprio nel 1593, l'anno in cui Caravaggio inizia a lavorare per il D'Arpino. Inoltre la *Canestra di frutta* della Pinacoteca Ambrosiana, l'unica natura morta "certa" che ci sia rimasta del Caravaggio, era di proprietà dello stesso cardinale. Questo incrocio non è un caso. Sta invece a dimostrare, per la natura morta, una convergenza molto interessante: una scelta iconografica di gusto fiammingo e la nuova visione naturalistica del Caravaggio».

"Nature morte" nel contesto di altri temi o di storie sacre, se n'erano però già viste in Italia?

«Ma certamente, in ogni parte d'Italia. Umili sedie impagliate con sopra cestini da lavoro nelle "Annunciazioni", pannolini, fasce, brocche e catini nelle "Nascite delle Vergini". Pialle, chiodi, martelli e tenaglie nelle "Infanzie di Gesù". Cibi e frutta sulle tavole dell' "Ultima Cena". Nei suoi anni

Brindisi allegro per la mascherata

Bacco, di Caravaggio, agli Uffizi di Firenze. Il Bacco è un tipico esempio dei giovani dall'aria ambigua e spavalda ritratti spesso da Caravaggio. Il Bacco è appoggiato a un saccone o pagliericcio di locanda. È coperto appena da un lenzuolo stazonato, drappeggiato all'antica, ma come in una mascherata. Anche il bicchiere è retto con signorilità ostentata, che contrasta con lo sguardo ottuso. La lucentezza degli occhi è quasi animalesca. La corona di pampini sembra improvvisata con un tralcio appena preso dalla pergola vicina e indossato per scherzo. Tutto il quadro è attraversato da un'ironia che lo rende specchio ancora più credibile della realtà.

giovani in Lombardia Michelangelo poteva aver visto numerose nature morte nei quadri di Moretto o del Moroni. Poi c'erano i grandi "Mercati" di Vincenzo Campi».

Parlando di nature morte, mi viene subito in mente quello straordinario dipinto di Annibale Carracci..»

«La grande *Macelleria* che sta ad Oxford. È un dipinto degli inizi degli anni '80, eseguito a Bologna. Una straordinaria prova della nuova inclinazione per il "naturale" della fine del secolo. Sempre in quegli anni, a Bologna, Bartolomeo Passerotti, dipingeva la *Beccheria*, la *Pescheria* e le *Pollaiole*, grandi nature morte con figure, eseguite alla maniera delle "cucine" e dei "mercati" di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer. Il Passerotti, di suo e di tipicamente bolognese, vi aggiungeva le allusioni licenziose e le metafore erotiche. Anche nella *Macelleria* di Annibale, che è poi la *beccheria* del cugino Gianmario, c'è una precisa allusione ad una storia familiare».

Comunque, per riprendere la domanda di prima, le nature morte di Caravaggio sono tra le prime dipinte a Roma?

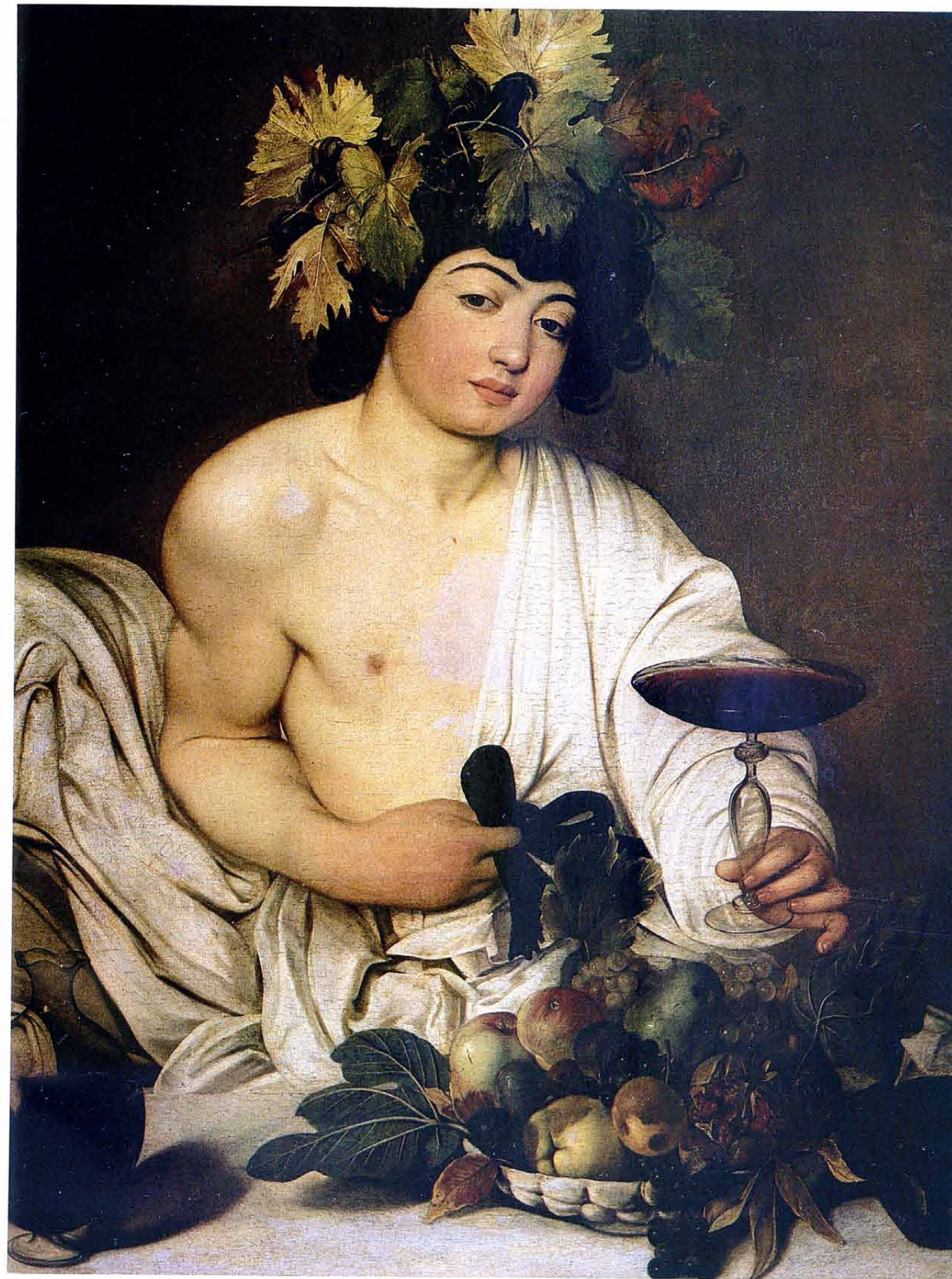
«Credo di sì: in senso moderno, naturalistico. Nell'inventario dei dipinti sequestrati al cavalier D'Arpino nel 1607 figurano diverse nature morte. Ma nell'inventario non ci sono i nomi degli autori. Probabilmente il D'Arpino, pittore di figure, faceva dipingere nature morte nella sua bottega per ragioni commerciali, perché il genere cominciava ad andare di moda».

Quanto tempo Caravaggio rimase presso D'Arpino?

«Non più di otto mesi, a quanto sembra. Il rapporto tra i due non deve essere stato tra i migliori. Il cavaliere e suo fratello Bernardino, condannato a vita per un ricatto e uscito da poco di galera per grazia papale — non era solo Michelangelo il "cattivo soggetto", — si comportarono piuttosto male nei suoi confronti. Quando Caravaggio, per una malattia o per un infortunio, fu costretto a farsi ricoverare all'ospedale della Consolazione, non lo andarono mai a trovare. Fu l'inizio di un malanimo che si trasformò presto in una durevole inimicizia, su cui i biografi hanno molto ricamato».

Passiamo alle opere: qual è il primo dipinto che ci rimane di quel periodo?

«Non è possibile stabilirlo con cer-



A casa del Carracci si mangiano fagioli

Il Mangiatore di fagioli di Annibale Carracci alla galleria Colonna di Roma. Annibale, insieme al cugino Lodovico, era pittore di cordiale realismo. Anche in questo Mangiatore di fagioli appare un momento di vita familiare e semplice, tipico di molti dei loro quadri. Annibale, in seguito, si volse a una pittura di ispirazione mitologica, per cui alcuni studiosi tendono a contrapporlo a Caravaggio. Invece il Carracci si dedicò a lungo a raccontare vicende quotidiane con realismo affettuoso. Sono numerosi i ritratti di parenti, amici o familiari che mangiano, bevono, si riscaldano in cucina, donne che asciugano i pannolini davanti al camino, mentre i bambini si muovono per le stanze. I Carracci comunicavano direttamente con lo spettacolo vivo delle cose circostanti.

tezza, anche perché i più antichi biografi ricordano le prime opere di Caravaggio in modo molto disordinato. Secondo il Mancini, il *Ragazzo morso da un rancano* venne eseguito per "vendere" cioè per raggranellare qualche soldo e rifarsi delle privazioni che gli faceva subire monsignor Pandolfo Pucci, chiamato da lui "monsignor insalata", dal piatto unico servito in casa sua. Pucci è stato uno dei primi riferimenti a Roma di Caravaggio: il pittore aveva preso alloggio nella sua casa. Quindi il *Ragazzo* sarebbe una delle prime opere. Altri dipinti grosso modo contemporanei sono il *Mondafrutta*, conosciuto attraverso numerose copie, il *Bacchino* della Galleria Borghese, considerato un autoritratto del pittore, adolescente e malaticcio, come doveva essere dopo il ricovero all'ospedale della Consolazione. I biografi citano anche il *Bacco*, ora agli Uffizi, la *Musica dei ragazzi* del Metropolitan, il *Fruttaiolo Borghese*. I due quadri della Borghese erano nello studio del D'Arpino all'epoca del sequestro, il che fa supporre che non fossero stati dipinti prima, ma in quello studio.

Questi dipinti raffigurano tutti dei ragazzi di una bellezza florida, languida e spavalda nello stesso tempo. E' possibile identificarli? Hanno dei nomi?

«Caravaggio aveva fatto amicizia con Prospero Orsi, un pittore della sua età detto "Prosperino delle Grottesche" (la *Canestra* ambrosiana, come risulta dalle radiografie, è dipinta su un suo

quadro cancellato). Prosperino era accusato dal D'Arpino e da suo fratello di essere un "tristo". E il Baglioni lo chiama "il turcimanno" di Michelangelo, un compagno inseparabile degli "schiamazzi", della sua rissosa gioventù. Un altro amico dell'epoca, al quale poi rimase sempre legato e che ritroverà più tardi in Sicilia, era Mario Minniti. Questi "ragazzi di vita" ed altri ancora sono serviti da modelli per i dipinti e li ritroviamo tutti insieme nella *Musica* del Metropolitan».

Si è parlato molto della simbologia di questi quadri: non sono dei dipinti semplicemente naturalistici, "puri", senza significato, come ci si accorge dopo la prima, superficiale impressione.

«C'è sicuramente nel *Bacchino*, e nel giovane incauto con una rosa tra i capelli che tra i fiori trova un ramarro che lo morde, anche dietro la *Canestra*, il senso di un concetto morale, di un'allegoria moraleggiante. Il ramarro, la melina bacata tra le frutta sane della *Canestra*, sono le insidie dietro la bellezza della natura, la morte in agguato. Simboli che derivano dal concetto più generale della "Vanitas" cinquecentesca e seicentesca. Tuttavia, come ho già ripetuto per altri pittori, non bisogna eccedere nell'importanza dei significati nascosti. I piaceri dell'iconologia sono piaceri spesso ingannevoli. Non bisogna mai dimenticare la vera vocazione dell'artista, il vero messaggio — se vogliamo adoperare questo termine svilito — che non è certo un messaggio letterario».



Il Pagamento del Tributo di Bartolomeo Manfredi, agli Uffizi di Firenze. Manfredi, allievo di Caravaggio, divenne un suo imitatore e dipinse secondo gli schemi del naturalismo caravaggesco vari soggetti evangelici.

IMITATORI, SEGUACI E PITTORI RIBELLI

di Mina Gregori

Il Caravaggio non ebbe scolari. Per il carattere impaziente e colerico e l'incostanza nel lavoro era certamente inadatto a istruire degli apprendisti. Di più, ai contemporanei appariva certo che la sua pittura, non essendo fondata sul disegno, non si poteva insegnare, così che il problema di una scuola diretta non si poneva. Tuttavia risulta che nel 1603 il Caravaggio aveva un servo, probabilmente anche apprendista, di nome Bartolomeo ed è stato supposto, ma senza ulteriori prove, che si trattasse di Bartolomeo Manfredi, suddito del duca di Mantova e suo compaesano perché anch'egli nato come il Merisi nella diocesi cremonese. La pubblicazione recente delle *Vite dei pittori messinesi* scritte nel '700 da Francesco Susinno ha rivelato che nei primi anni romani il Merisi avrebbe diviso per qualche tempo (lo si riferisce al condizionale perché non è affatto certo che non sia un'abile mistificazione dei fatti per ragioni di campanilismo) studi e bottega con Mario Minniti, il pittore siciliano di poco più giovane che lo avrebbe accolto e aiutato in seguito a Siracusa



dopo la sua fuga da Malta. Poiché oggi è noto che il Caravaggio, almeno da giovane, replicò alcuni suoi dipinti, c'è da chiedersi, come è stato già proposto, se le copie di qualità, di cui la richiesta dovette essere pressante, non siano state eseguite da qualche seguace come il Minniti o da qualche aiutante come il citato Bartolomeo, con o senza il consenso del Merisi, poiché questo, infine, era il solo modo per un pittore di poter studiare le sue opere. Ma su tale strada non è lecito per ora avventurarsi poiché ipotesi di questo genere possono prestarsi a speculazioni anti-uarie del tutto incontrollate.

Anche gli studiosi moderni hanno preferito parlare di seguaci o, come il Longhi, di una cerchia di pittori che con dosature diverse, lungo tutta la loro attività o per un periodo più o meno esteso, avevano dipinto facendo prevalere le condizioni fondamentali del metodo naturalistico, combinandole con la propria cultura d'origine o i richiami di altre tendenze. I contorni di questa cerchia sono sfumati e controversi. La definizione di pittore caravaggesco è stata estesa assurdamente

rincorrendo ogni contrasto di luce particolarmente risentito, e arrivando così fino a un settecentesco come il Piazzetta. Altri studiosi hanno applicato un criterio eccessivamente restrizionista a cui si oppone la considerazione che già un contemporaneo del Caravaggio, Giulio Mancini, incluse tra i pittori che lo seguivano anche Carlo Saraceni che gli sembrava si accostasse solo in parte al pittore lombardo.

Il Caravaggio aveva sbandierato per tutta Roma quello che può considerarsi il primo manifesto della pittura moderna. Già nei primi anni del '600 ne era arrivato un referto in Olanda a Karel van Mander nello *Schilderboek* uscito nel 1604. Il nuovo, rivoluzionario metodo consisteva nell'imitare la natura dipingendo direttamente, avendo il vero davanti, usando i modelli, e senza servirsi di disegni preliminari. Aboliva le convenzioni sedimentate dalla tradizione nel rappresentare anatomia e scorci, negava il criterio selettivo e l'idealizzazione della natura. Contro questi principi, che avrebbero incontrato un grande favore presso i pittori nordici, si diresse l'opposizione

della cultura ufficiale, fino alla definitiva sconfitta del movimento.

Il pittore di orientamento caravaggesco doveva anche utilizzare gli artifici necessari per ottenere l'imitazione, in primo luogo la luce (una categoria non compresa nel sistema classico delle arti e perciò non considerata dai biografi seicenteschi del Caravaggio), fondata su osservazioni ottiche di origine settentrionale e sull'attenzione al suo incontro con la superficie delle cose, con reazioni che si manifestano particolarmente nei bianchi.

Mentre si può dire che caravaggesco fu soltanto il Caravaggio, i primi seguaci già attivi anteriormente al 1610, Orazio Gentileschi, Giovanni Baglione, Carlo Saraceni e Orazio Borgianni, sono profondamente diversi anche tra loro, al di là delle indubbie tangenze. I caravaggeschi produssero opere la cui varietà e novità si spiegano con la relativa autonomia dalle costanti stilistiche e accademiche, e con quel tanto di imprevedibile che appare la conseguenza di quella porzione di realtà che è sempre presente nei quadri naturali-

(segue a pag. 78)



Una festa nella villa dell'alchimista

Numerosi critici hanno sottolineato i rapporti tra i dipinti giovanili di Caravaggio e le poesie degli Accademici degli Insensati di Perugia, annoverate tra gli esempi della poesia emblematica dell'epoca, del "Concettismo": un modo di raccogliere nel lampo vivido di un'immagine reale una "moralità", come dice Mia Cinotti.

«Sì, va bene, è stato fatto questo rapporto. Ed è chiaro che uno può leggere dei concetti morali dietro le figure dei ragazzi caravaggeschi. Ma, ripeto, il Caravaggio già dimostra in queste opere una profonda consapevolezza di quello che vuole fare. E i suoi fini non corrispondono certamente a quelli del Concettismo. Né alle immagini e alle metafore del Cavalier Marino, l'esponente più noto della corrente letteraria, anche se non apparteneva all'Accademia degli Insensati».

Ma che cosa esattamente vuole fare Caravaggio? Quali sono i fini di cui lei parla?

«Detto in estrema sintesi e per fare subito capire: uno sprezzante, inten-

zionale disinteresse per gli abituali apparati dell'iconografia sacra e profana, un disinteresse che rivela un'appassionata fiducia nella verità. E una ricerca, attraverso la via più diretta, di una pittura fedele alla realtà. Prendiamo i dipinti che per comodità chiameremo del periodo D'Arpino - Del Monte. Alcuni li abbiamo già nominati, altri li nomineremo via via. E prendiamo in particolare due dipinti, per i quali il soggetto è stato richiesto: il *Bacco* degli Uffizi e la *Maddalena* Doria».

Il Bacco raffigura uno di quei ragazzi di strada di cui prima parlavamo.

«Esattamente. Guardi allora questo Bacco, appoggiato ad un saccone o ad un pagliericcio da locanda, coperto appena da un lenzuolo stazionato, lo stesso lenzuolo che il giovane ambiguo e bellissimo, popolare, con le guance tonde, adopera per drappeggiarsi all'antica, quasi come una mascherata. Osservi l'ironia con cui è dipinto: quel suo modo di reggere il bicchiere con ostentata signorilità, una signorilità che contrasta con il suo sguardo ottuso, di una purezza di taglio e di una lucentezza quasi ani-

CARAVAGGIO

Il ritratto della tragedia

malesche. E la corona di pampini che sembra improvvisata, con un tralcio preso in fretta dalla pergola vicina e messo su come per scherzo sulla testa dell'amico. Ironia, ma anche straordinaria verità: la pittura come specchio della realtà».

Il Baglione dice, a proposito del *Bacchino* e del *Fanciullo morso* che Michelangelo «fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti». Caravaggio lavorava con lo specchio?

«La frase del Baglione può essere interpretata in due modi. Che Caravaggio, per gli autoritratti — e il *Bacchino* è un autoritratto, si serviva di uno specchio. Oppure che il pittore ritraeva i suoi modelli non direttamente, ma attraverso uno specchio. Un metodo, insomma, per ottenere una visione più concentrata, inquadrata, come in una camera ottica. La seconda ipotesi, molto più suggestiva della prima, è di Longhi, al quale l'avrebbe suggerita, forse, Giorgio Morandi. Quello che va sottolineato è che Caravaggio in queste opere già dimostra una sua visione unitaria della realtà. Un'unità che la luce, la luce vera, conferisce alle cose. Una realtà molto diversa da quella diligentemente descritta dal realismo del tardo Cinquecento. Il realismo tardo-cinquecentesco enumera, cataloga i vari tipi di fiori — come nelle esuberanti nature morte di Jan Brueghel — descrive pazientemente ogni particolare — come nei dipinti di Scipione Pulzone. Caravaggio, invece, comprende tutto, unifica in una sola visione».

Lei prima ha citato, oltre il *Bacco*, anche la *Maddalena* Doria.

«È stata eseguita, forse un poco prima del *Bacco*. Ripeto che la cronologia è incerta, anche perché il crescere di Caravaggio, il precisare le intenzioni del suo stile, è un succedersi affrettato, turbinoso. I mesi, in Caravaggio, contano come anni. Il corso della sua pittura non dura nemmeno venti anni, eppure dalle prime opere alle ultime è come se fosse passato un secolo di esperienze. Ma per tornare alla *Maddalena* Doria, guardi com'è diversa dalle solite cortigiane pentite, le "cortigiane di lusso fattesi pinzochere" del manierismo. Qui la *Maddalena* è una povera ragazza del popolo che piange in silenzio. Vista dall'alto, in una visione così reale, come può essere quella di una figura seduta su una seggiolina bassa, se guardata da chi è accanto a lei, in piedi. E anche qui, come nelle altre

figure giovanili, la natura morta: un'ampollina di profumo posata sul povero pavimento di una stanzuccia smobiliata, accanto alle poche gioie sparse. Una *Maddalena* così non si era mai vista nella storia della pittura. Le stesse cose si possono dire per un altro dipinto: *Il riposo dalla fuga in Egitto*».

Che porta, se non mi sbaglio, il primo paesaggio del Caravaggio.

«È il primo paesaggio, certamente. Un paesaggio molto "vero", che non ha nulla del convenzionale accenno all'oriente delle solite "Fughe in Egitto": palme, deserti e così via. Un paesaggio delle rive del Tevere. Longhi chiamava questo dipinto: "Una sosta in campagna della famiglia del falegname". Il quadro è anche pieno di richiami ad altra pittura. Il paragone con il Lotto, che è stato fatto, risponde ad una vera suggestione. Da notare la "classicità" dell'angelo di schiena, messo in relazione con il soffitto del Camerino Farnese di Annibale Carracci, con l'*Ercole al bivio*. Quasi sicuramente questo è una sorta di omaggio ad una forma elegante in un quadro di spirito così feriale».

Numerosi di questi quadri che lei ha descritto sono stati dipinti per il cardinale Francesco Maria Bourbon Del Monte.

«Certamente il *Suonatore di liuto* oggi a Leningrado, la *Musica di ragazzi*, i *Bari* ora a Fort Worth, altri ancora».

La personalità del cardinale ha trovato detrattori e ammiratori in misura quasi uguale. Per alcuni è stato un corrotto-corruttore a cui piacevano molto i ragazzi, per altri un fine conoscitore di grande cultura anche scientifica e amatore di musica.

«Michelangelo, per quello che si è potuto ricostruire, dopo essere stato dimesso dall'ospedale, viene ospitato da un prelato, monsignor Fantin Petriani. E dalla casa di Petriani, intorno al 1595-1596, si trasferisce nella dimora del cardinale: palazzo Madama, presso San Luigi dei Francesi, dove si trova oggi il Senato della Repubblica. È un fatto che non deve meravigliare. Gli artisti migliori, in quest'epoca, sono regolarmente assunti da un signore-mecenate e spesso mantenuti nel suo palazzo. Ricevono un assegno mensile in aggiunta al pagamento normale delle opere eseguite. Vengono trattati come membri della più vasta famiglia del signore. Caravaggio, accolto in palazzo Ma-



Una finestra tagliata fuori dal quadro

La Vocazione di San Matteo di Caravaggio, in San Luigi dei Francesi, a Roma. Il fascio luminoso proviene da una finestra semiaperta, invisibile perché tagliata fuori dal quadro. Il fascio entra nella stanza insieme alla figura di Cristo e gli illumina la mano che si rivolge a Matteo con lo stesso gesto della mano di Dio nella Creazione di Adamo di Michelangelo. La relazione tra luce ed ombra è essenziale alla rappresentazione.

CARAVAGGIO

Il ritratto della tragedia

dama, "avendo pane e provvisione come scrive il Baglione "pigliò animo e credito". È il suo primo passo verso la sicurezza e la notorietà».

Parliamo di Del Monte: era anche ambasciatore del granduca di Toscana presso la curia.

«Ambasciatore dei Medici, ma soprattutto uno dei capi della corrente filo-francese a Roma. Luigi Spezzaferro ha dimostrato come Del Monte fosse un appassionato cultore di scienza, in particolare della "nuova scienza" di Galileo — suo fratello Guidubaldo Del Monte era amico di Galilei. Si dilettava di chimica e di alchimia in un camerino della sua villa a Porta Pinciana (il soffitto è affrescato da un dipinto piuttosto rovinato che qualcuno suppone, a ragione, sia di Caravaggio). Era un vero intenditore di musica e suonatore dilettante lui stesso. Lo spartito raffigurato nel *Sonatore* di Leningrado, dipinto con estrema cura e precisione da Michelangelo, rappresenta una novità dal punto di vista musicale. Era anche un raffinato uomo di mondo, pronto a partecipare ad ogni festa galante».

Secondo alcuni studiosi la sua galanteria si sarebbe incontrata con una latente, più o meno, omosessualità di Caravaggio.

«L'omosessualità di Caravaggio, come quella di numerosi altri artisti, è stata dibattuta in lungo e in largo. In periodi di liberazione sessuale è stata accentuata, in altri è stata negata: noi vediamo e giudichiamo quasi sempre il passato in funzione del nostro presente. In realtà l'omosessualità di Caravaggio resta un'incognita, perché è quasi impossibile calarci in profondo nelle sensazioni, nei giudizi, nella morale di un'epoca. E si sbaglia quando si fa di questa pretesa omosessualità la chiave per capire il Caravaggio giovanile. Possiamo dire, tutt'al più, e l'abbiamo detto, che le figure di qualche dipinto sono ambigue: come il *Sonatore*, o il *Bacco*».

Il risultato più importante del rapporto tra Del Monte e Caravaggio è la commissione per le tele laterali della Cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi, ottenuta dal pittore su interessamento del cardinale. Le tele s'intitolano *Vocazione e Martirio di San Matteo*. Ne abbiamo già parlato come di un'opera capitale. Ma non abbiamo detto che queste segnano l'abbandono della prima maniera da parte di Caravaggio e il passaggio verso un'arte più matura.

Ma questo fu respinto

La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio, alla galleria Borghese di Roma e, nella pagina a fianco, la Crocifissione di San Pietro, in Santa Maria del Popolo, a Roma. La Madonna fu respinta dai committenti, così come accadde per la Conversione di San Paolo, le cui due versioni si trovano alle pagine 30 e 31.



«La ricerca del "naturale", senza azione, senza storia, il mettere in rilievo con lo stesso impegno e con la stessa evidenza cose inanimate e figure umane, immerse in una luce chiara, diffusa, come nella *Canestra*, nel *Sonatore*, nel *Fanciullo morso da un ramarro*, è una ricerca che si esaurisce in un giro molto breve di tempo. Gradualmente, ma è una gradualità anch'essa ristretta in pochissimi anni, Caravaggio comincia ad arricchire la sua visione di nuovi motivi, a chiarire i suoi intenti più complessi e più profondi. Comincia anche a sentire la necessità di misurarsi con una pittura finora da lui mai praticata: una pittura "di storia". Le tele della Contarelli, la sua prima opera pubblica, sono una grande pittura di storia che rivela la sua nuova visione».

La pittura di storia è proprio il genere di pittura che veniva richiesto in quel periodo. E Caravaggio si adegua alla committenza. Non c'è contraddizione tra il suo "status", che gli riconosciamo, di artista rivoluzionario e questo concedersi alle richieste del proprio tempo?

«Vede, si può dire che ogni artista, alla fine, dia quello che il mondo gli richiede. È stato già affermato ed è

vero. La sua grandezza sta non nel rifiutare, ma nel dimostrare la sua possibilità di resistere entro quei limiti dati. La sua genialità si manifesta nella capacità di conferire un valore nuovo ai contenuti richiesti. Il tempo di Caravaggio richiedeva quadri di storia sacra, capaci di elevare gli animi e di suscitare sentimenti patetici. E lui li fece, perché voleva conquistare il suo tempo. Ma il suo animo geniale, "rivoluzionario" appunto, lo spinse a non adagiarsi su moduli espressivi già conosciuti e a ricercare una nuova via. E la nuova via, per Caravaggio, stava in questo: i contenuti dovevano riflettere o riflettersi in un'azione vera, rispecchiare la vita come appariva agli occhi: immediata, fulminea, brutale, senza concessioni e abbellimenti. La vita — il racconto della vita — non poteva che essere colto in un solo attimo, e precisamente nel momento culminante, nell'apice del dramma, come abbiamo già detto all'inizio della conversazione. Questa convinzione comportò, per Caravaggio, cambiamenti formali enormi, soprattutto per quanto riguardava la luce. Ma i cambiamenti formali erano conseguenza di una mutata visione dell'uomo e del mondo».



Le tappe più importanti
di una vita tormentata

NEL MARE DELL'ANSIA IL NAUFRAGO È SOLO

di Aurelio Magistà

Irrequieto talento, Caravaggio sembra seguire un destino pre-stabilito di dolori, di sciagure, di tormenti. Vita *bohémienne*? No, solo carattere indocile, sfortune familiari, frequentazioni eterogenee e non sempre ineccepibili. Michelangelo Merisi nasce probabilmente alla fine del 1571 dalla giovane Lucia Aratori. Il padre, Fermo, è architetto del marchese di Caravaggio, e muore presto: nel 1577, forse di peste. Michelangelo, appena dodicenne, va a Milano, assunto come apprendista, per il periodo di quattro anni da Simone Peterzano, un allora rispettato pittore. Le prime esperienze, però, possono trovare verifica autentica e prova solo nel '90: il 29 novembre muore la madre e Caravaggio se ne va a Roma.

L'ambiente romano è vivace. Ci sono commesse, studi, personaggi, e Caravaggio arriva in città poverissimo, pronto ad aggregarsi a qualunque pittore, anche mediocre. Troverà infine da vivere presso il Cavalier d'Arpino, un artista ben più che mediocre, dopo essere passato per altre botteghe, ed essersi adattato a fare "copie di devozione" e "capocce" per Antiveduto Grammatica. È fondamentale la conoscenza con il cardinale Francesco del Monte. L'ecclesiastico, armato di pazienza (così si esprime scrivendo al milanese Federico Borromeo), commissiona alcune opere a Michelangelo, il quale subentrerà poi, nel 1599, al Cavalier d'Arpino per la realizzazione dei quadri laterali nella Cappella Contarelli in San Luigi de' Francesi. Ma Caravaggio non è soddisfatto; cerca qualcosa, avverte forse un'ansia. Solo così si spiegano i continui guai con la giustizia, le violenze, la vita divisa tra pittura, osterie, fatti di sangue.

L'anno che segna l'inizio del nuovo secolo è denso di avvenimenti extrartistici: Caravaggio ha una lite, poi



Il San Giovannino di Caravaggio, conservato alla galleria d'Arte Antica di Roma

rappacificata, con il pittore Marco Tullio. Poi è querelato con l'accusa di avere assalito, bastonato e ferito un uomo e, all'inizio del nuovo anno, il 1601, colpisce con la spada un sergente di custodia a Castel Sant'Angelo. Semplice cronaca? Forse; ma anche segni, i pochi rimastici da documenti, e quindi probabilmente solo la punta di un iceberg, del tipo di vita che Michelangelo conduce: i periodi di lavoro sono interrotti da giorni di ozio, passati in osterie, con amici e nemici, e dove esplode, improvvisa, la violenza. Intanto esegue la *Conversione di San Paolo* e il *Martirio di San Pietro* per la Cappella in Santa Maria del Popolo.

La pittura, almeno, gli porta protettori di rilievo; a parte il cardinale del Monte, ci sono altri nomi. Quando

infatti, nell'agosto del 1603, è imprigionato in seguito alla querela di Giovanni Baglione (pittore e poi autore di alcune vite di artisti a lui coevi), la libertà condizionata è ottenuta grazie all'intercessione dell'ambasciatore del re di Francia. L'accusa non è grave — diffamazione attraverso due poesie — e il potente protettore risolverebbe ben altro.

Nel 1604 viene collocata la *Deposizione* sull'altare di Santa Maria in Vallicella e, nell'ottobre dello stesso anno, Caravaggio torna in prigione: insulti e sassate contro la polizia dell'epoca. Se non altro è in "buona" compagnia: con lui sono un corriere papale, un libraio e perfino un profumiere.

Nemmeno il tempo di uscire di prigione e, di nuovo, nel novembre, egli

è arrestato, poiché si ostina a girare con la spada benché gli sia stato revocato il porto d'armi. Nel 1605 si intensificano i fattacci: si susseguono un nuovo porto d'armi illecito, la prigione per insulti a due donne, madre e figlia, per chissà quale ragione, quindi la denuncia da parte di un notaio, ferito da Caravaggio con la spada. L'accusa è più grave, tant'è che il pittore si rifugia a Genova per qualche tempo, dove, forse, dipinge l'*Ecce Homo*. Dopo il rientro da Genova — pace fatta col notaio — trova che gli è stato sequestrato il bagaglio per non avere pagato l'affitto prima di fuggire in Liguria. Caravaggio si arrabbia, ricorre alla violenza, ed è di nuovo querelato. Intanto, tra una rissa e una denuncia, lavora alla *Madonna dei Palafrenieri* e alla *Madonna di Loreto*, che risultano finite nel 1606, anno infausto più di tutti, poiché nel mese di maggio, giocando alla pallacorda, Michelangelo si trova in mezzo a una lite, e uccide un uomo.

Ferito e spaventato si rifugia nei feudi di Marzio Colonna, cosicché la sua attività deve proseguire a Napoli. Le commesse non mancano. Nel 1607 realizza le *Sette opere di misericordia*, riceve il pagamento per la *Flagellazione di Cristo* e vende tramite intermediario al duca di Mantova due quadri. Poi si trasferisce a Malta. È ormai prossimo l'anno della morte: il 1610.

Nel 1608, a Malta, c'è un episodio in sintonia con il carattere di Caravaggio: in luglio egli riesce a ottenere di essere nominato Cavaliere dell'Ordine di Malta, ma presto ha un aspro diverbio con un altro cavaliere (che in più di lui ha però la nobiltà) e torna in carcere, da dove evade in ottobre. Ovviamente, entro la fine dell'anno, viene espulso dall'Ordine dei Cavalieri di Malta: la fortuna duramente guada-

(segue a pag. 79)



Il bagliore della camera oscura

Parlamo allora di questi cambiamenti, della luce di Caravaggio, e anche degli "scuri" dei suoi quadri. Gli antichi biografi avevano notato come Caravaggio, dopo le opere chiare e trasparenti della giovinezza, aveva cominciato a "ringagliardire gli scuri".

«Se la vita doveva essere colta in un solo attimo, nel momento culminante del dramma, allora non era possibile, per Caravaggio, soffermarsi a lungo sull'apparenza duratura delle cose, che sono come in posa nella luce, come i "soggetti da ferma", senza storia, della sua giovinezza. Non era possibile rappresentare l'azione, cioè la realtà di una "historia" con la trasparente diligenza speculare delle sue prime opere. Questo modo di intendere la luce come folgorante rivelatrice delle figure e delle cose voleva anche dire subordinare la figura umana ad una luce che investe indifferentemente figure e cose appunto».

Mi sembra un visione molto diversa da quella rinascimentale...

«È una visione completamente diversa, perché significa la negazione di quell'apologetica del corpo umano che era stata portata al più alto livello da

Michelangelo e da Raffaello. Nelle opere del Rinascimento l'uomo era al centro dell'universo. Nelle opere di Caravaggio l'uomo ha perso la sua funzione centrale ed è sottoposto alle leggi dell'universo stesso come un oggetto, come un tavolo o una panca. In questo senso Caravaggio è veramente agli inizi dell'età moderna. Il "ringagliardire gli scuri" del pittore non serviva quindi a dare rilievo ai corpi, come ha sostenuto il formalismo idealista dei suoi antichi biografi, ma era funzionale alla dialettica luce-ombra».

Spieghiamo meglio questa dialettica direttamente sulla Vocazione di San Matteo.

«Osservi il fascio luminoso, che proviene da una porta semiaperta, a sinistra, invisibile perché tagliata fuori dal quadro. Il fascio entra nella stanza insieme con la figura di Cristo e gli illumina la mano che si rivolge a Matteo con lo stesso gesto della mano di Dio nella Creazione di Adamo di Michelangelo. Di fronte al Cristo, il gruppo dei gabellieri adunati intorno ad un tavolo è colto da questa luce in un attimo di sorpresa e di sospensione. Potremmo definire la scena come un momento ritagliato dallo scorrere con-

tinuo del tempo, un momento rivelato dalla luce che lo sottrae al nulla dell'ombra. È la luce che fa esistere, è l'ombra che annienta».

È anche una scena molto teatrale. Qui la tecnica "naturale" dello specchio, se mai l'ha usata, non gli deve essere servita.

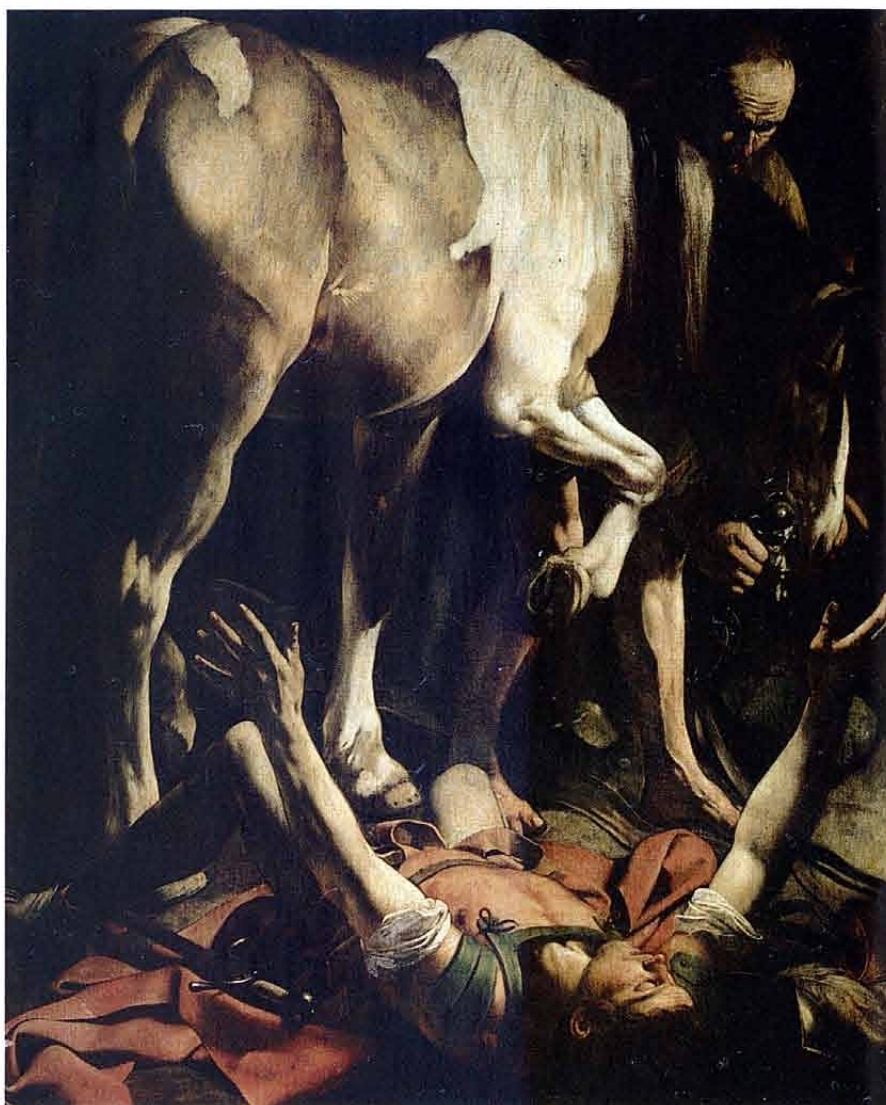
«In questo periodo Caravaggio ha già abbandonato la tecnica dello specchio e dipinge nel suo studio facendo un uso particolare della fonte luminosa, evitando ogni luce diffusa e riflessa dopo aver oscurato o dipinto di nero le pareti della stanza. Noi sappiamo del suo studio dal racconto di un biografo che scriveva intorno al 1620: "...un lume unito che venga dall'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza con le pareti colorite di nero, che così avendo i chiari e le ombre molto chiari e molto scure, vengono a dare rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale né fatto né pensato da altro secolo o da pittori antichi"».

Le tele della Cappella Contarelli vennero apprezzate?

«Moltissimo. Caravaggio già era conosciuto e stimato da una cerchia di intenditori, che comprendeva, oltre Del Monte e il cardinale Federico Borromeo, Vincenzo Giustiniani e Ciriaco Mattei, il banchiere di Albenga Ottavio Costa, i Crescenzi. (Questi intenditori, quasi tutti nobili, costituirono un ambiente illuminato, frondista e anche ostile, nelle arti, al bigottismo del pontefice regnante, Clemente VIII Aldobrandini). Ma l'esposizione al pubblico delle sue opere nella chiesa di San Luigi dei Francesi sanzionò un successo molto più vasto. Con Annibale Carracci, che nel 1601 aveva terminato la volta della Galleria Farnese, a palazzo Farnese, Caravaggio si ritrovò ad essere l'artista più famoso a Roma».

Mi sembra che dopo Del Monte, Giustiniani sia stato il suo massimo estimatore.

«Estimatore protettore, consigliere, proprio come il cardinale. Deve avere anche contribuito alla formazione culturale e umana del pittore. Giustiniani era ricco, acculturato, "di tutto discorreva, di tutto s'intendeva" come ha scritto un suo biografo. D'origine genovese, abitava con il fratello maggiore, il cardinale Benedetto, in un palazzo di fronte a San Luigi dei Francesi. Aveva tanta passione per Caravaggio che arrivò a possedere tredici dipinti di Michelangelo, di cui alcuni perduti — ma anche il *Sonatore*, che sta ora



La conversione di San Paolo primo e secondo atto

La Conversione di San Paolo di Caravaggio, in Santa Maria del Popolo, a Roma. Nella pagina a fianco la Conversione di San Paolo, sempre di Caravaggio, nella collezione Odescalchi a Roma. La Conversione di Santa Maria del Popolo è la seconda versione, poiché la prima non piacque al committente. La prima versione è la Conversione Odescalchi, a destra. La seconda versione è molto più rivoluzionaria: non c'è azione, ma semplicemente la luce. È la luce a investire cavallo e cavaliere disarcionato. La visione di Dio, inoltre, non è rappresentata, come invece accade nella prima versione: rimane sigillata negli occhi chiusi di Paolo. Unica traccia di azione è la bava di schiuma sul muso del cavallo, che fa immaginare la corsa prima dell'arresto. Ma è proprio questa staticità a dare l'idea della folgorazione di Paolo, attraverso l'annullamento della visione, che appartiene solo al santo. Lo staffiere rappresenta la vita di ogni giorno nel suo svolgersi indifferente quasi bestiale.

Il Mangiafagioli?

«Il *Mangiafagioli* della Galleria Colonna, che è il più famoso. Anche i numerosi ritratti, dipinti o disegnati, di parenti, amici, familiari, di uomini che mangiano, che bevono, che si riscaldano in cucina, di donne che asciugano i pannolini davanti al camino, mentre i bambini zampettano per le stanze o si trascinano sulla seggetta. I Carracci avevano un'inclinazione a comunicare direttamente con lo spettacolo vivo delle cose circostanti, a guardarle con atteggiamento libero, nuovo. È vero che nella Galleria Farnese, così aulica, così mitologica, non resta molto di quel clima di naturalezza affettiva e di realismo quotidiano. Però qualche traccia è ancora presente, una certa verosimiglianza cordiale che ora è impiegata ad assimilare l'antico o i grandi classici del primo Cinquecento».

Parliamo ora dei due quadri di Santa Maria del Popolo.

«Sono naturalmente la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*. Ma quelli che possiamo vedere in loco, nella chiesa, rappresentano la seconda edizione delle opere e non la prima».

E come mai?

«Il Cerasi aveva lasciato libero Caravaggio di fare tutto "ex sui inventione et ingenio", chiedendo solo di eseguire i dipinti su tavole di cipresso. Quando però vide i quadri terminati non gli piacquerono. E ne ordinò a Caravaggio un'altra versione».

Si conoscono le ragioni del primo rifiuto?

«No, e tutto l'affare è un po' strano, direi assai curioso. Perché la *Conversione di San Paolo* seconda maniera è un dipinto molto più rivoluzionario della *Conversione* prima maniera, che ci è rimasta, la cosiddetta *Conversione Odescalchi*. Inoltre monsignor Cerasi non era affatto un bigotto, tutt'altro. Come Del Monte, come Borromeo, apparteneva alla cerchia degli amici e dei sostenitori del pittore. Era un prelato colto e di ingegno libero, che si opponeva al rigido rigorismo controriformista del papa. E sembra che fosse per una morale fondata su un rapporto più libero e diretto tra uomo e Dio, anche al di fuori della chiesa, sempre rispettando la prassi religiosa. In un certo senso il modo con cui Caravaggio ha affrontato nella seconda versione i due temi sacri canonici della cappella, con la rimeditazione dei problemi fondamentali del rapporto tra uomo e Dio, del peccato, della grazia,



all'Hermitage di Leningrado, già di proprietà di Del Monte».

Qual è il passaggio successivo alla Cappella Contarelli nell'itinerario artistico di Caravaggio?

«I due quadri laterali della cappella di famiglia di monsignor Tiberio Cerasi, a Santa Maria del Popolo. Cerasi, tesoriere del papa e amico del Borromeo, era un personaggio molto importante dell'epoca: nel 1600 chiamò a lavorare per la cappella di famiglia Caravaggio e Annibale Carracci. Nel contratto Michelangelo viene definito "Egregius in Urbe pictor"».

Fermiamoci un momento su Carracci, di cui abbiamo già citato la *Macelleria*. A lungo la critica lo ha visto come un pittore indirizzato sempre di più verso

una pittura mitologica e antitetico a Caravaggio. Eppure i suoi inizi sono stati segnati dal realismo, da uno spirito non lontano da quello del Caravaggio.

«Il realismo è stato la forza più viva nelle arti visive durante gli ultimi due decenni del Cinquecento. Tuttavia la consapevolezza di doversi misurare con la realtà non solo nel campo dell'arte, ma anche della scienza e del pensiero, si è manifestata in modi diversi e a diversi livelli intellettuali e sentimentali, come sempre succede. La *Macelleria* non è la sola opera realistica di Annibale Carracci. Moltissimi stupendi dipinti e disegni di Annibale e di Lodovico Carracci raccontano storie familiari, quotidiane, di un realismo affettuoso e cordiale».

CARAVAGGIO

Il ritratto della tragedia

si avvicina alle idee propugnate da Cerasi. Quindi le ragioni del primo rifiuto rimangono un mistero, ma certamente non avevano a che fare con il bigottismo, perché Cerasi non era un bigotto».

La seconda versione deve quindi essere piaciuta al monsignore?

«Cerasi non fece a tempo a vedere i nuovi quadri perché morì nel 1601, prima che fossero finiti. Probabilmente sì, gli sarebbero piaciuti, almeno nel suo intimo. Ma molti altri, moltissimi altri visitatori della cappella dovettero rimanere assai turbati, fino al limite della sopportazione, dalla *Conversione di San Paolo*, il quadro sacro più rivoluzionario dell'artista: un quadro con una sconvolgente innovazione iconografica».

Perché così sconvolgente?

«Già a suo tempo il dipinto venne definito una storia "senza azione". E in realtà è vero: nella *Conversione* non c'è azione, come non c'è presenza divina. C'è solo la luce che investe dall'alto il cavallo e il cavaliere disarcionato. E la visione di Dio è all'interno di Paolo, sigillata entro i suoi occhi chiusi. Unica traccia di azione, di azione appena trascorsa, è la bava di schiuma sul muso del cavallo, che fa immaginare la corsa, prima dell'arresto. Ma è proprio questa staticità che riesce a dare il senso della folgorazione che ha colpito Paolo, attraverso una visione che è solo la sua. Osservi lo staffiere e il cavallo: sono due momenti estranei, rappresentano la vita di ogni giorno nel suo svolgersi indifferente, vorrei dire quasi bestiale. Ecco la ragione dell'importanza data all'enorme cavallo che occupa gran parte della scena con le sue terga. La grazia divina è presente solo nel cuore dell'uomo. Fuori è l'indifferenza, la bestialità».

Qualcuno ha scritto che il cavallo di Caravaggio sarebbe ispirato all'incisione del *Grande Cavallo* di Dürer.

«Mah, non lo so. Comunque, ammesso che questo cavallo ricordi l'altro, non c'è nessun legame di rilievo tra le due opere».

La *Conversione* mi ha sempre dato l'idea di un scena di stalla.

«Qui bisogna stare attenti, perché il realismo, per Caravaggio, come ho già detto, è anche una questione di contenuti. Ossia: se l'impressione è questa che lei dice, se Caravaggio ha voluto dipingere un cavallo "come" un cavallo vero, nella penombra di una vera stalla, e la folgorazione di

Paolo come un incidente altrettanto vero, è perché il pittore ha voluto dare sostanza — e non apparenza — di umana verità ad un fatto da lui certamente sentito come il fatto della Grazia, della Rivelazione. Visualizzazione nell'atto, ma di significati simbolici. Tuttavia bisogna stare anche attenti a non cadere nell'errore opposto, caricando i quadri di Caravaggio dei più svariati e assurdi significati, facendo di lui un artista "concettista", che adoperava la realtà come segno di "altro"».

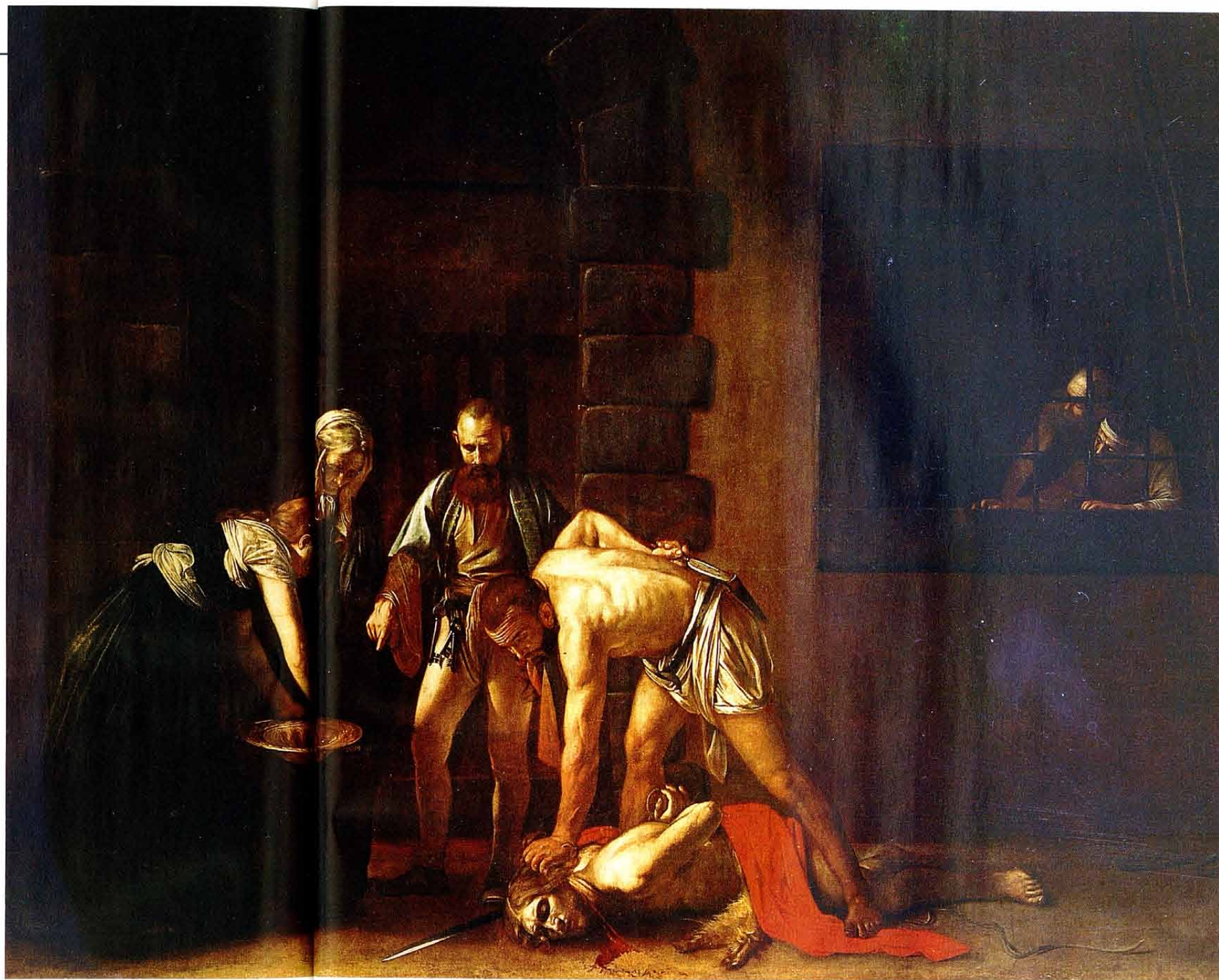
Prima parlavamo del rifiuto della prima versione dei quadri di Santa Maria del Popolo. A partire da questo periodo altre opere di Caravaggio vengono respinte dai committenti: il *San Matteo e l'angelo*, la *Madonna dei Palafrenieri*, la *Morte della Vergine*. Eppure Caravaggio continua ad essere un pittore famoso e stimato. Come si spiega questa contraddizione?

«Si spiega facilmente. Caravaggio, dopo la fama arrivata con le tele di San Luigi dei Francesi, si dedicò quasi esclusivamente a temi sacri, decidendo di trasportare questi temi nel cuore della realtà più umile e feriale, — una realtà che conosceva molto bene e con cui viveva — per tradurre in modo diretto ma anche profondamente meditato i contenuti spirituali e concettuali delle storie sacre.

«E' evidente che il rigorismo controriformista, estremamente formalista e che si appoggiava, nell'arte, ai vecchi principi del "decoro", fosse sconvolto dalle opere di Michelangelo. Prenda la figura di Maria nella *Madonna dei Palafrenieri*, destinata a San Pietro. Qui Maria è una bella e prosperosa popolana, con le vesti rimboccate come una lavandaia, che nel buio androne di una scuderia spinge il figlioletto, robusto e completamente nudo, a schiacciare un ripugnante e innocuo biscione, accanto ad una Sant'Anna megera e ciociara. Uno dei quadri più "plebei" di Caravaggio: per noi e anche per gli intenditori di allora, uno dei più divinamente veri e commoventi. Ma per la grande maggioranza dei prelati controriformistici del primo Seicento un quadro assolutamente imbarazzante, a dire poco. Non è strano che si rifiutassero di sistemarlo su di un altare della maggiore basilica della cristianità».

E il rifiuto della *Morte della Vergine*?

«Siamo nello stesso genere di motivazione: sia che raffigurasse, come dicevano, una puttana amata da Michelange-



La testa su un piatto d'argento

La Decollazione del Battista di Caravaggio, nel Duomo di San Giovanni, a La Valletta, Malta. Anche in questo quadro vediamo rappresentato un martirio che si prospetta come un omicidio di strada. La scena sembra svolgersi in un cortile, o per la strada. Anche se è pronto il piatto d'argento che dovrà accogliere la testa del Battista, la scena ha un sapore di immediatezza: la vecchia si tiene il viso tra le mani con aria spaventata, mentre l'assassino s'appresta all'operazione con terribile indifferenza. A osservare la scena, incuriositi, s'affacciano dalla grata sulla destra due prigionieri.

Le scene di vita dei bamboccianti

ZINGARI E BARI FABBRI E MENDICANTI

di Laura Laureati

Intorno al terzo decennio del Seicento nascono e si sviluppano a Roma nuovi generi pittorici. Accanto ai grandi quadri sacri e mitologici, alle storie della vita di Cristo e della Vergine, acquistano dignità pittorica altri generi artistici: il paesaggio e la natura morta, la bambocciata e la battaglia. Alla base di questo straordinario allargarsi del campo della rappresentazione non era estranea certamente la lezione caravaggesca. Quella frase celeberrima attribuita al maestro lombardo, «ci vuole tanta manifattura a dipingere un quadro di fiori come di figura», se pure non fu pronunciata proprio da lui, esemplifica ormai chiaramente quale cambiamento era avvenuto nel mondo artistico seicentesco. A popolare l'universo figurativo fino allora noto erano entrati prepotentemente, con la rivoluzione operata da Caravaggio e dai suoi seguaci nordici, accanto a Cristo, agli apostoli e ai santi, i bari e i bevitori, le zingare e i suonatori. Gli orizzonti si erano straordinariamente allargati a dispetto dei critici e dei pittori classicisti che ancora alla metà del secolo si scagliavano con violenza contro la pittura di genere considerata comunque assai inferiore a quella "nobile" di "historia". Ma ormai la rottura era avvenuta e nulla avrebbe potuto riportare la situazione allo statu quo iniziale. Il cammino percorso da Caravaggio verso il realismo aveva portato gli artisti, in particolare i nordici che in gran numero popolavano la città papalina, a guardare il mondo con occhi nuovi. La raffigurazione della vita quotidiana assumeva ora dignità artistica.

Accanto ai grandi paesisti nordici italianizzati come Breenbergh e Poelenburgh, giunti a Roma intorno al 1620 a disegnare i luoghi della cam-

pagna laziale o le possenti rovine dell'antichità invase dalla vegetazione e spesso adibite ad altri usi, accanto ad essi dunque i Bamboccianti come Pieter van Laer, Jan Miel, Cerquozzi, Lingelbach o Sweerts, preferivano ritrarre gli aspetti più consueti della realtà quotidiana entro le mura della "città eterna". Erano i fatti minuti che si svolgevano ogni giorno sotto i loro occhi ad attirare l'attenzione: erano i mestieri per le strade, gli ambulanti come l'acquavitaro o il venditore di ciambelle o di frutta, il fabbro o il cavadenti. O, ancora, le varie specie di mendicanti indicate via via con nomi diversi (i felsei, gli affrati, i falsi bordonni, gli accattosi, gli attarantati, gli appezzenti e così via) a seconda delle loro specialità; non ultime erano le feste organizzate nella città in occasione del Carnevale. Non erano certo sufficienti le critiche scandalizzate del "divino Guido" (Reni) o del "pentito Salvatore" (Rosa) a farli tacere: i ricchi collezionisti della Roma barocca, i Colonna come i Pamphilj, i Chigi come i Costaguti, non mancavano di acquistare direttamente dagli artisti, o dai "quadrari" agli angoli delle strade, le gustose scenette di carattere prettamente aneddotico dipinte dai bamboccianti. E così accanto alle grandi tele di Domenichino e di Pietro da Cortona, trovavano posto, nelle quadre, le piccole scene di genere di Miel o Lingelbach. Erano proprio quegli "eretici" olandesi, i "non battezzati", che, al seguito di Van Laer soprannominato il Bamboccio per la sua sgraziata corporatura, avevano eletto Roma loro sede ideale e diffuso quella pittura "barona" nella capitale della sontuosa arte barocca dominata dalle possenti composizioni sacre e profane degli emiliani e dei cortoneschi.

La santa che rimase sulla Terra

La Sepoltura di Santa Lucia di Caravaggio, nella chiesa di Santa Lucia a Siracusa. È la prima delle opere siciliane. Il quadro è mal conservato. Tutto si svolge a livello del suolo. La santa è appiattita, supina, come attratta dalla terra che si prepara ad accoglierla. La terra, e non il cielo. La luce arriva di lato, come da un'apertura nell'antro enorme che accoglie la scena in una vasta penombra.

lo, sia che la Madonna fosse rappresentata da una donna con il corpo gonfio, come quello di un'annegata nel Tevere, con le caviglie e i piedi scoperti. Eppure il quadro a noi sembra nobilissimo, così nobile da far venire in mente un altro dipinto celeberrimo: la *Trasfigurazione* di Raffaello. Caravaggio si è servito della realtà per creare un grande stile tragico. Ma ha guardato anche ai classici. La *Madonna di Sant'Agostino*, che "suscitò schiamazzi" per le figure di pellegrini umilissimi che mettevano in mostra i loro piedi sporchi, è probabilmente ispirata alla posa di una statua classica.

Alcune opere di Caravaggio vengono respinte, però la sua fama rimane alta...

«Rimane alta perché l'élite di amatori e di conoscitori continua a proteggerlo e a stimarlo. La *Morte della Vergine*, respinto dai padri di Santa Maria della Scala, a Trastevere, viene acquistato poco tempo dopo da Pietro Paolo Rubens per il duca di Mantova. E prima di spedirlo al nord Rubens stesso ne allestisce una pubblica esposizione a Roma».



Sembra quasi che la grandezza di Caravaggio come artista cresca insieme alla sua turbolenza. Prima dell'assassinio del 1606, quando fu costretto a lasciare Roma, ci sono infiniti duelli, bastonate, scontri e alterchi di ogni tipo.

«In effetti, a partire dall'anno 1600, la vita di Caravaggio è disseminata di violenze, di cui numerose registrate nei verbali di polizia: risse, sfregi a soldati, aggressioni a notai e a gendarmi. Una delle liti più tipiche, che conosciamo in dettaglio, è quella col garzone dell'osteria del Moro, nel 1604. Il garzone aveva servito a Michelangelo un piatto di carciofi, alcuni cotti al burro, altri all'olio. Ma quali erano gli uni, e quali gli altri? Interrogato dal pittore il garzone aveva risposto: "Che li odorasse, che facilmente li haverebbe conosciuto". Caravaggio s'irritò per la risposta scagliando i carciofi in faccia al garzone, ferendolo al viso con il piatto e poi inseguendolo con la spada».

Poi continuano i ferimenti e le aggressioni...

«Che però bisogna vedere nella più ampia prospettiva del suo tempo, della violenza del suo tempo. Siamo nel '600, l'epoca dello spagnolismo, dell'alterigia, dell'alterco per un niente, dei "bravi". Tutti i documenti di polizia stanno a dimostrare della disinvoltura con cui si recava e si riceveva offesa. E dei sospetti e delle liti professionali nel mondo dell'arte. Numerosi altri artisti sono stati altrettanto rissosi di Caravaggio, ma vengono citati molto di meno, perché poco noti. Caravaggio è stato personaggio turbolento. Ma anche leale e sensibile all'amicizia: rifiutava di far nomi, di coinvolgere gli amici».

Un tipo di lealtà un po' mafiosa.

«Lasci perdere la mafiosità, che non c'entra. C'entra invece il grande orgoglio di un artista che era consapevole di essere superiore a tutti gli altri. E tanto più saliva la sua fama, tanto più lui s'inorgoglia. E tanto più, anche crescevano le gelosie e i contrasti. In questo periodo abbiamo un ritratto di Caravaggio scritto da Karel van Mander, un attento osser-

vatore nordico. "Egli ha torto di non attendere stabilmente allo studio", scriveva van Mander. "Quando ha lavorato un paio di settimane si dà al bel tempo per un mese o due andando a spasso con uno spadone al fianco e un servo dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, sempre pronto a rissare e ad azzuffarsi, tanto che non è comodo accompagnarsi con lui"».

La passione per il gioco della palla gli è stata fatale. Come si svolse lo scontro che portò all'assassinio e alla sua fuga?

«C'era stata una partita a palla in via di Pallacorda tra un gruppo capitanato da Caravaggio e un altro da un certo Ranuccio Tomassoni. Sembra che Tomassoni vincessero al pittore dieci scudi. La sera stessa i due gruppi s'incontrarono di nuovo a Campo Marzio e furono tirate fuori le spade. Caravaggio rimase ferito e anche il Tomassoni, più gravemente. Quando il Tomassoni morì, poco dopo, Caravaggio fu costretto a fuggire da Roma. Non riuscì mai più a tornarci».

Nella Napoli del Seicento vivono
borghesi, cortigiani e plebe affamata

I MISERABILI DORMONO ALL'OMBRA DELLE CATTEDRALI

di Pierluigi Leone de Castris

Nella prima metà del Seicento, quando tutti gli altri centri del Meridione d'Italia contavano non più di qualche migliaio di anime, Napoli già ne contava più di trecentocinquanta. Tutti gli uffici, gli affari, i servizi, i crediti si vanno concentrando nella città capitale, che è sede della corte, maggior porto del Vicereame, unica vera università e centro di Accademie, piazza più vivace di traffici, appalti, benefici e di vita intellettuale. L'inurbamento massiccio aveva travolto sempre più nel corso del Cinquecento l'autonomia d'espressione e di carattere dei centri alternativi del Meridione: di Gaeta, di Salerno, dell'Aquila, dei porti pugliesi, persino in qualche modo di Messina o di Palermo. E questo perché l'inurbamento non era in ogni caso solo inurbamento di "lazzaroni", di plebe miserabile che dalla campagna giungeva ad affollare i vicoli stretti della grande città, ma anche ed insieme inurbamento nella capitale delle nobili famiglie di provincia ansiose di vivere e di crescere accanto al modello proposto dalla corte vicereale, quando non costrette a questo dalla — talvolta feroce — politica antiparteciparistica ed antif feudale degli stessi viceré; era insomma "inurbamento" — per così dire — anche dei beni, delle energie economiche e finanziarie di tutto il Regno meridionale.

Quando nel Settecento i primi "illuministi" napoletani cominceranno a guardare con occhio più critico e distante al modello meridionale definiranno la capitale — lo hanno notato molti storici — come la testa gigantesca di un corpo debole che essa indebolisce sempre più succhiandone gli umori vitali. E per la verità le energie produttive proprie di questa capitale parassitaria erano davvero scarsissime. Persino i grandi traffici, le mediazioni



Le Sette opere di Misericordia di Caravaggio, al Pio Monte della Misericordia, Napoli.

nei commerci, i rifornimenti alimentari, le importazioni via mare e i movimenti finanziari, che a Napoli facevano — a detta del cardinale Granvelle — il "popolo" (e cioè lo strato borghese e mercantile) persino più ricco della nobiltà, arricchivano in realtà gruppi di imprenditori forestieri privilegiati dai viceré e dalla loro stessa grande disponibilità di liquidi. Erano genovesi, lombardi, fiamminghi, spagnoli, ed erano imprenditori che a loro volta, quando reinvestivano al Sud, reinvestivano per lo più in feudi e terreni.

Così non c'è da stupirsi se in quello scorcio di secolo Napoli sia stata, a più livelli, prodotta di sintesi ed immagine di sintesi di tutta una variegata realtà meridionale. Per quanto spesso provenienti da diverse parti del Regno e da fuori era a Napoli infatti che gli artisti, tutti gli artisti, venivano a formarsi e a scontrarsi con una realtà di grandi spazi, di grandi possibilità e di grandi contraddizioni.

La Chiesa domina. Domina con tremila chiese, cappelle e conventi in città. Domina urbanisticamente con la sua frenesia edilizia, le sue inesauribili risorse economiche applicate alla ristrutturazione dei vecchi istituti religiosi, col diritto infine di "fare insula", e cioè di appropriarsi man mano con canali privilegiati dell'intero isolato nel quale la chiesa sorgeva. Domina economicamente il mercato artistico perché protagonista assoluta — per lo meno a inizio Seicento — delle commissioni; e domina dunque, condiziona la figura dell'artista, le sue caratteristiche e quelle dei suoi prodotti, imponendogli le regole rigide della normativa tridentina. La fedeltà al testo sacro approvato, il rispetto del "decoro" nella rappresentazione, la scelta — sia nel soggetto, nell'iconografia, sia nei modi di esporre — tesa irrevocabilmente a «muovere

(segue a pag. 79)

In fuga

dai Colonna



A Napoli arriva un assassino

Caravaggio si allontana da Roma, ma per qualche tempo non va molto lontano, rifugiandosi nei feudi laziali dei Colonna, disposti a proteggerlo per la parentela con i marchesi di Caravaggio. Quando si trasferisce a Napoli e perché?

«Lo scontro con Tomassoni è del maggio 1606. A settembre il pittore doveva essere già a Napoli. I suoi protettori si erano mossi per ottenere un'amnistia, sostenendo che l'omicidio non era stato premeditato, ma accidentale. Ma evidentemente le autorità questa volta andavano con passi di piombo, per la gravità del fatto. Non essendo ancora sicuro in territorio papale, Caravaggio preferisce trasferirsi a Napoli sotto la sovranità di un altro governo. Inoltre Napoli, per un artista famoso, significava committenze, lavoro assicurato».

Napoli era una città ricca agli inizi del '600?

«Intanto era la capitale di un regno, in cui si concentrava la ricchezza attraverso i tributi e i redditi dell'aristocrazia feudale, e la sede privilegiata dei grandi affari. Aristocratici, nuovi ricchi, ecclesiastici, avevano bi-

sogno di residenze prestigiose e costruivano in conseguenza. Ma senza lo spazio aperto e le prospettive dell'urbanistica rinascimentale, che a Napoli non ha mai attecchito. I palazzi napoletani sono imponenti, ma non hanno la monumentalità, né la bellezza degli edifici di Roma, Firenze e Venezia. La committenza era certamente ricca e varia: Caravaggio chiese ed ottenne somme molto alte per le sue opere, arrivando a depositare soldi in banca. Anche l'immagine dell'artista bohémien...».

L'arrivo di Caravaggio a Napoli ha significato una svolta importante per la vita artistica della città.

«E' stato un passaggio che non esiterei a definire di portata grandissima, con tracce indelebili nell'ambiente artistico locale. Le sue opere, lasciate a Napoli in questo periodo e più tardi, durante il suo secondo, breve soggiorno, hanno determinato quella corrente naturalistica che è stata il fondamento di tutta la scuola napoletana del Seicento. Carlo Sellitto e Giovanni Battista Caracciolo, detto "Battistello", si sono sviluppati totalmente attraverso la visione luministica caravaggesca — e il Battistello, tra tutti i caravaggeschi, è

forse stato quello più vicino al suo metodo e ai suoi intenti. Curiosamente è stato un grande artista spagnolo, José Ribera, trapiantato a Napoli, a trasmettere più degli altri, dopo averlo tradotto a suo modo, il messaggio di Caravaggio.

Quale le sembra l'opera più significativa di Caravaggio a Napoli?

«Io parlerei delle *Sette opere di misericordia* del Pio Monte della Misericordia. Il tema era antico. Ma il pittore riuscì a trasformarlo in un solo episodio, in un momento di vita di un crocicchio napoletano, sul crepuscolo, quando pochissima luce arriva dal cielo sugli stretti vicoli. Immagine di vita, di viavai, di folla. Noi sappiamo che in quei vicoli si affollava — continuerà ad affollarsi per secoli — una moltitudine umana che farà sempre la meraviglia e l'orrore del visitatore.

«Caravaggio coglie quell'incontro di ricchi e di poveri, in cui il reale si manifesta in una serie di ritratti. Quello del prete che regge la torcia accompagnando il morto. Quello dell'albergatore (forse il tedesco che teneva l'albergo del Cerriglio, presso Santa Maria Nuova). Gli altri del gentiluomo, della popolana, del pellegrino del nord».

Qualche critico ha scorto in questo dipinto reminiscenze classiche.

«Sì, è vero, ci possono essere citazioni di temi classici e persino medievali, che però Caravaggio fonde insieme come "Visitare i carcerati", "Dare da mangiare agli affamati". Ma le citazioni non scalfiscono l'attualità, la vitalità della tela. Dimostrano invece come Caravaggio volesse calare nella realtà i contenuti simbolici per dare loro forza e come, nello stesso tempo, volesse arrivare ad uno stile "alto". Ripeto ancora una volta: Caravaggio non è mai popolare, è sempre lontano dal "sermo humilis"».

Quanto tempo rimase il pittore a Napoli?

«Nove o dieci mesi. Poi s'imbarcò per Malta. Le ragioni di questo nuovo trasferimento sono diverse: il desiderio di ottenere la croce di cavaliere dell'ordine — come cercavano di fare altri artisti dell'epoca — forse per compensazione al suo status di ricercato e di fuggitivo. La possibilità di lavorare al rinnovamento e abbellimento della Co-cattedrale di San Giovanni a La Valletta».

Mi sembra che Caravaggio riuscisse ad ottenere la croce.

«Venne nominato cavaliere di "grazia" per meriti artistici. Nella bolla di accoglimento lo si paragona ad Apelle adottato dall'isola di Coe. La nomina fu ottenuta per i due ritratti del Grande Maestro dell'Ordine, Olaf de Vignacourt, di cui uno ci è rimasto e si trova al Louvre. Non è una delle migliori opere di Caravaggio e Longhi ha sospettato a lungo che non fosse autografo. Ma il ritratto in quanto tale, in particolare il ritratto da parata, non corrispondeva alla visione della realtà che aveva il pittore».

Eppure Caravaggio ha dipinto numerosi ritratti e autoritratti.

«Ma quasi tutti all'interno di altre opere: i committenti nella *Madonna del Rosario*, un'altra opera maltese; l'albergatore nelle *Opere di Misericordia*, i suoi tragici autoritratti. O i ritratti delle modelle, nelle vesti di Giuditta, della Vergine, della Maddalena. Per Caravaggio la funzione dei ritratti era quella di dare testimonianza di verità, di dare un più reale significato ai contenuti della storia rappresentata. Di ritratti in quanto tali non conosciamo, oltre ai maltesi, che quello giovanile della *Cortigiana Fillide*, una volta a Berlino e purtroppo distrutto durante un bombardamento nella seconda guerra mondiale».

Il dipinto più famoso del periodo maltese è la *Decollazione del Battista*. E' anche l'unico firmato.

«Se lei l'ha osservato da vicino si sarà accorto che la firma è scritta con il sangue che esce dal collo semireciso del santo — e che il carnefice si appresta a tagliare completamente con il coltello. E' forse l'opera più tragica e più spietata mai dipinta da Caravaggio e la firma tracciata con il sangue aggiunge come un tratto cupamente biografico.

«La scena si svolge per la strada, come nelle *Opere di Misericordia*, davanti alla porta di un carcere, vicino ad un'infierata alla quale si affacciano a spiare due miserevoli carcerati, simili ad ombre prive di identità. Una luce scarsa, ma insolitamente diffusa, come di un'alba livida — l'ora delle esecuzioni — piove dall'alto e illumina il gruppo delle quattro figure che incombono sul corpo privo di vita — e quasi privo di forma, così schiacciato contro la terra. Un corpo oppresso, avvilito, l'immagine archetipica della vittima.

«Io non credo, per ritornare alla firma con il sangue, che questo sia

stato un semplice artificio. Infatti tutto, la strada, il carcere, le quattro figure, sembrano essere viste dal basso, dall'altezza del suolo, cioè "dalla parte" del Battista ucciso, identificato con l'artista della firma. Così come la scena della *Conversione di San Paolo* e il grande e imponente cavallo era visto "dalla parte" del cavaliere disarcionato e accecato».

Il Caravaggio violento e vittima della violenza, di cui abbiamo parlato all'inizio della conversazione.

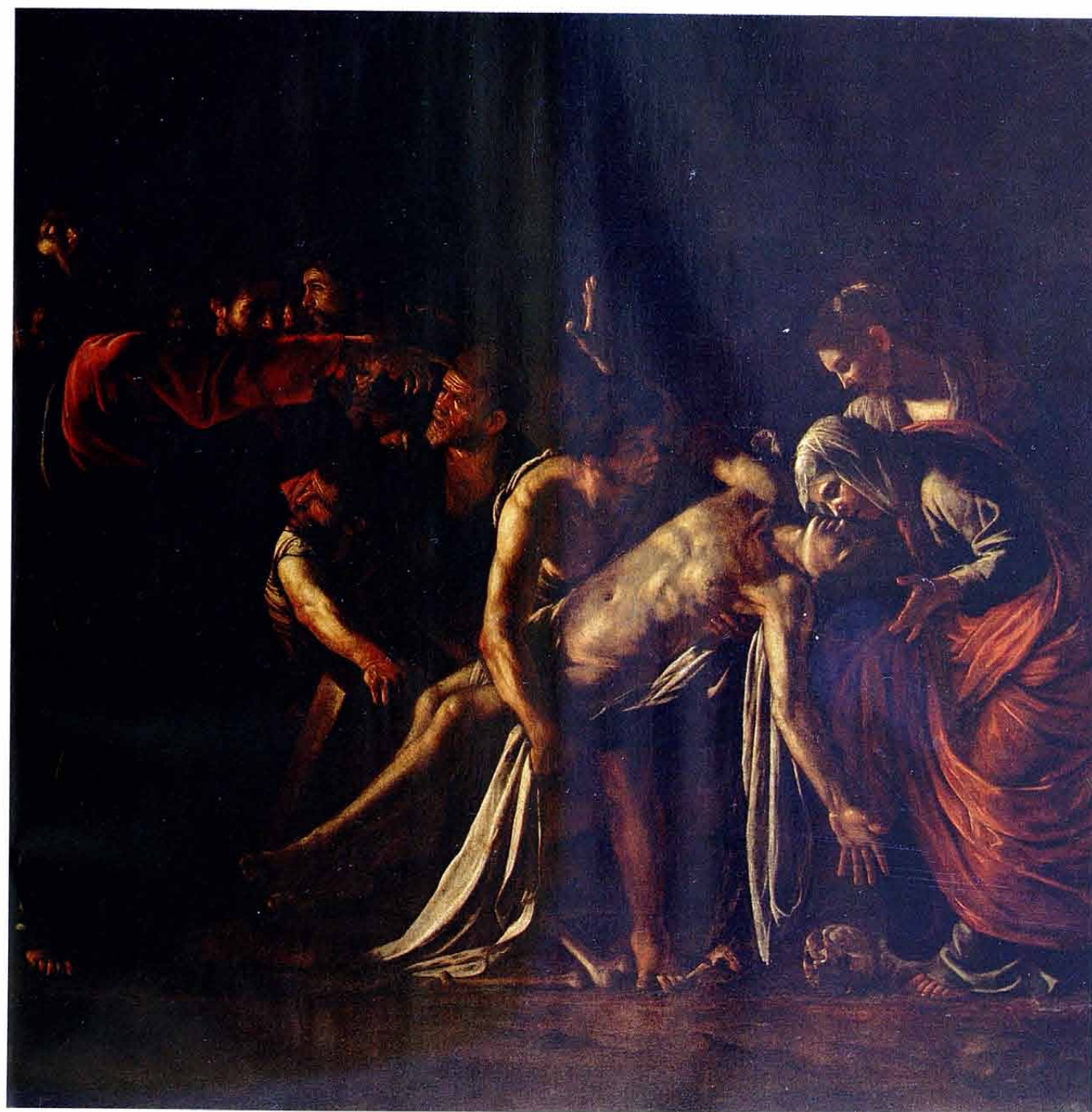
«Caravaggio, conscio della propria superiorità intellettuale, della propria grandezza, era spinto a vedere la sua violenza come risposta all'altrui violenza. La sua biografia sta a dimostrare questo assunto. Anche il suo soggiorno a Malta si concluse drammaticamente con l'imprigionamento, la fuga dalle carceri, l'espulsione dall'ordine. Secondo gli antichi biografi, la perdita improvvisa di tutti gli onori, la caduta in disgrazia, vennero causate da uno scontro con un nobile. Caravaggio avrebbe gravemente offeso un cavaliere di "giustizia". Tuttavia è più probabile che a Malta fossero arrivate notizie del suo omicidio. Il pittore fu privato dell'abito ed espulso "tanquam membrum putridum et fetidum". Forse lui si aspettava questa nuova violenza, vivendo in continua ansia per quello che era successo a Roma. E forse questo presentimento di una sorte avvilente è stato espresso nella figura schiacciata a terra del Battista».

Fuggendo da Malta come un eroe da romanzo, con mezzi di fortuna e "così presto da non poter essere raggiunto" Caravaggio approda in Sicilia. Siamo nell'ottobre del 1608. A Siracusa incontra un suo vecchio amico dei primi anni romani, Mario Minniti.

«È incredibile come in Caravaggio gli avvenimenti si comprimano e si affollino in un brevissimo giro di tempo. Minniti lo aveva conosciuto dieciquindici anni prima. E lo aveva ritratto, insieme con altri ambigui giovanetti, in opere trasparenti e luminose, che gli dovevano sembrare lontanissime. Fu Minniti a raccomandarlo al Senato della città per il lavoro. Caravaggio cominciò subito a dipingere perché la sua fama era arrivata anche in Sicilia».

Qual è la prima delle opere siciliane?

«La *Sepoltura di Santa Lucia*, nella chiesa omonima di Siracusa. Un quadro assai mal conservato. Anche qui tutto è visto dal livello del suolo, sul quale la santa è distesa, supina, come appiattita, attratta dalla terra, che si



**Mentre
resuscita
si stira**

La Resurrezione di Lazzaro di Caravaggio, al Museo Nazionale di Messina. Anche quest'opera, come la Sepoltura di Santa Lucia, è in cattivo stato di conservazione. Il risvegliarsi dalla morte è per Lazzaro come risvegliarsi dal sonno: si stira come chi è affiorato dall'incoscienza del sonno, ma non è ancora del tutto sveglio. La sua mano destra prende in pieno la luce proveniente da sinistra, che simbolizza la potenza divina.

prepara ad accoglierla. La terra, non il cielo. La luce viene da sinistra, come da un'apertura nell'enorme antro vuoto che accoglie la scena in una vasta penombra».

Questo antro — è stato ricordato — sembra una Latomia.

«Caravaggio aveva visitato le Latomie; lo ricorda in un volumetto del 1613 l'archeologo Vincenzo Mirabella, che aveva accompagnato il pittore a vedere le carceri del tiranno Dionigi. Questa cava abbandonata dovette fare una notevole impressione all'artista. La chiamò l' "Orecchio di Dioniso" immaginandosi che Dioniso ascoltasse i discorsi dei prigionieri. Da allora il soprannome è rimasto. Quindi è molto probabile che l'antro del quadro sia una Latomia».

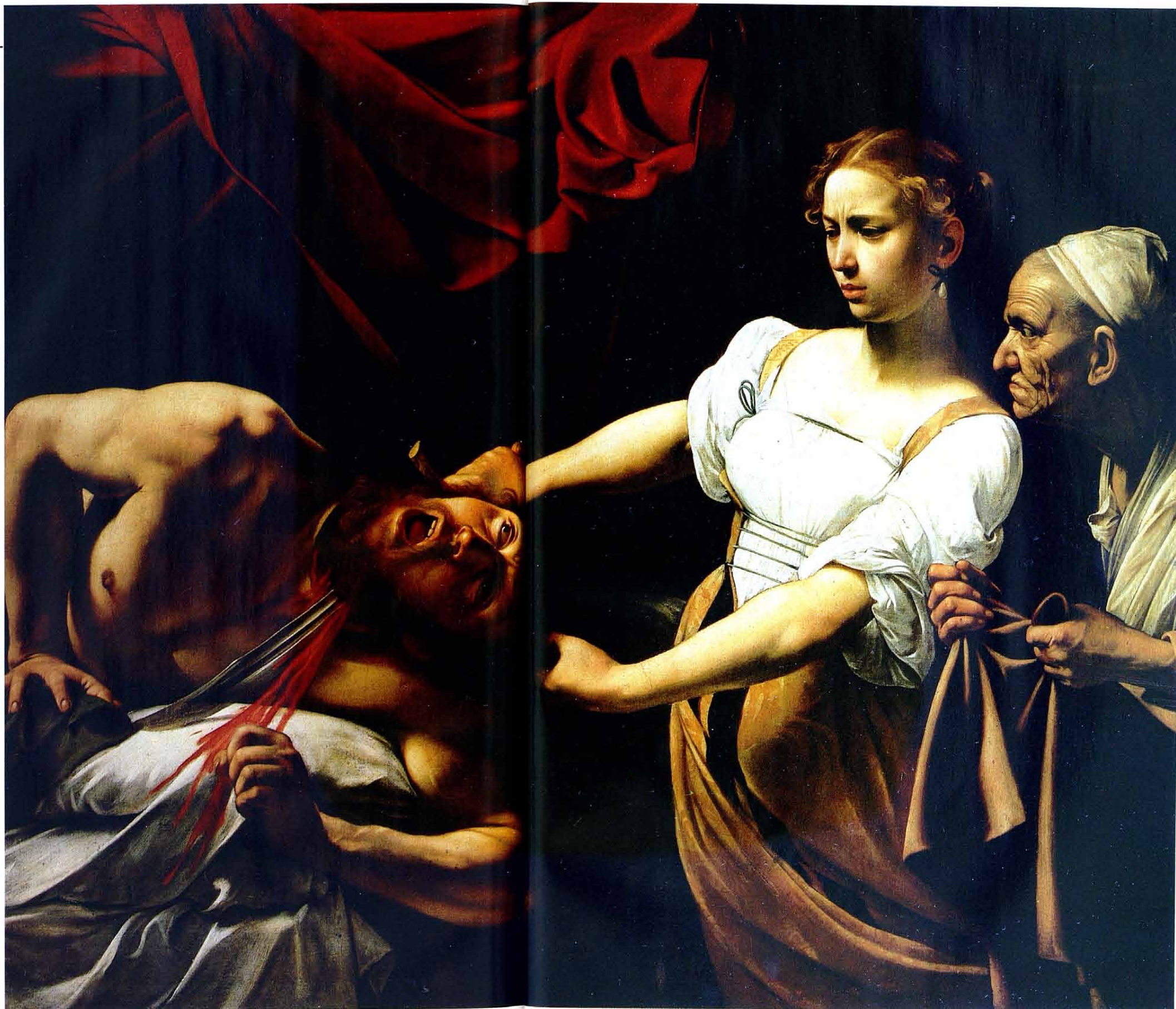
Anche un altro celebre quadro siciliano La Resurrezione di Lazzaro è in cattivo stato di conservazione.

«Purtroppo sì. Tuttavia l'opera, anche se malandata, è ancora straordinariamente rivelatrice della capacità di Caravaggio di attingere alla propria esperienza diretta della realtà e mai alla tradizione iconografica. Lazzaro è resuscitato, cioè si sveglia dal sonno eterno. Ma il suo risvegliarsi dalla morte, se veramente gli è accaduto, è come risvegliarsi dal sonno. Si stira come chi stia emergendo dall'inconscienza del sonno, ma non è ancora del tutto affiorato alla coscienza. Mentre la sua mano destra, stirandosi, prende in pieno la luce a metà del quadro. Una luce che è ancora una volta in Caravaggio, come nella *Vocazione di San Matteo*, come nella *Conversione di San Paolo*, la forza violenta della luce divina. È la luce che qui viene con Cristo, accompagna il suo gesto — lo stesso gesto della *Vocazione* — e centra la mano di Lazzaro. Come se il soprannaturale si potesse rivelare soltanto, agli occhi umani, come fenomeno naturale».

Come mai questo comune stato di cattiva conservazione per le opere siciliane?

«Credo che sia dovuto in parte alla povertà della materia e alla rapidità di esecuzione. Caravaggio si è servito di colori poveri, basati su pochi accordi essenziali dei bianchi, di bruni, di neri, con qualche terra rossa e terra verde. Il soggiorno siciliano è stato una delle tappe della sua fuga, trascorse tra ansie, soprassalti, angosce. Quindi dipingeva sempre più in fretta, con i semplici colori che trovava».

Ma Caravaggio è stato sempre molto



Fiotto di sangue e terrore

Giuditta e Oloferne, di Caravaggio, alla galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma. La scena è permeata di crudo realismo. Si noti la smorfia dell'uomo decapitato: dalla bocca semiaperta si intravedono gli incisivi superiori. Gli occhi sono dilatati, tra lo stupore e la sofferenza, mentre il corpo è in posizione per ritrarsi, con il braccio destro appoggiato sul letto. Il fiotto di sangue è copioso. Sulla scena si volge lo sguardo terrorizzato del personaggio a destra.

CARAVAGGIO

Il ritratto della tragedia

rapido nell'esecuzione dei dipinti fin dai suoi inizi: lo dicevano anche i biografi.

«Certamente. Inoltre, è cosa notissima, dipingeva sempre "alla prima", cioè senza disegni preparatori, tranne alcuni segni incisi direttamente sul fondo della tela con uno stilo, per i contorni. Infatti non esistono disegni di Caravaggio».

Doveva avere un'abilità, una tecnica assolute.

«Aveva una mano incredibile. Ma è anche chiaro che questa sua rapidità, e quindi questa sua sicurezza derivavano da lunghe e preliminari riflessioni sul soggetto da affrontare e sul suo contenuto, sul suo valore emotivo. Riflessioni che poi si concretavano, nella sua mente, nell'idea finale. I casi di ripensamento fondamentale, come nel *Martirio di San Matteo*, sono stati rari, così come i pentimenti: tutte cose che si sono potute capire sottoponendo i suoi dipinti ai raggi X. Nel periodo siciliano la rapidità aumenta, le figure si fanno più scarnificate, quasi più stenografiche. È un processo verso l'essenziale che ritroviamo nella storia di numerosi artisti».

Un dipinto del periodo siciliano, la *Natività*, rubato nel 1969, non è stato ancora ritrovato.

«È un'opera che non può essere venduta, vista la sua fama. Così speriamo solo che non sia stata distrutta, ma in questi casi c'è da temere sempre il peggio. La *Natività* è la composizione più compiuta di questo periodo, che Caravaggio dipinse, dopo essere passato da Messina a Palermo nell'agosto del 1609, per l'oratorio della Compagnia di San Lorenzo. La perdita è molto grave. E va ad aggiungersi a quelle dei tre quadri già Giustiniani distrutti a Berlino durante gli ultimi, drammatici giorni della seconda guerra mondiale. Fortunatamente negli ultimi tempi, a compensazione delle perdite, è riapparso *I bari*, un'opera famosa, di cui si era persa ogni traccia dopo la vendita parigina del 1880. Ora *I bari* si trova al museo di Fort Worth, nel Texas».

Lei prima accennava al soggiorno siciliano come ad un momento particolarmente convulso nella pure molto travagliata vita di Caravaggio. La memoria che è rimasta di lui in Sicilia rassomiglia a quella di un pazzo.

«Un suo cliente, Di Giacomo, lo ha definito "cervello stravolto". Il Susinno, molto più tardi, lo chiama "mentecatto", "scimunito e pazzo", "rompicollo e contenzioso", "cervello forsen-

nato". Sembra che squarciasse a colpi di pugnale la tela di Lazzaro dopo delle critiche negative; che rifiutasse l'acqua benedetta per i peccati veniali, dicendo che i suoi erano tutti mortali. E poi le risse abituali. Tutto questo è stato ricostruito molto bene da Mia Cinotti.

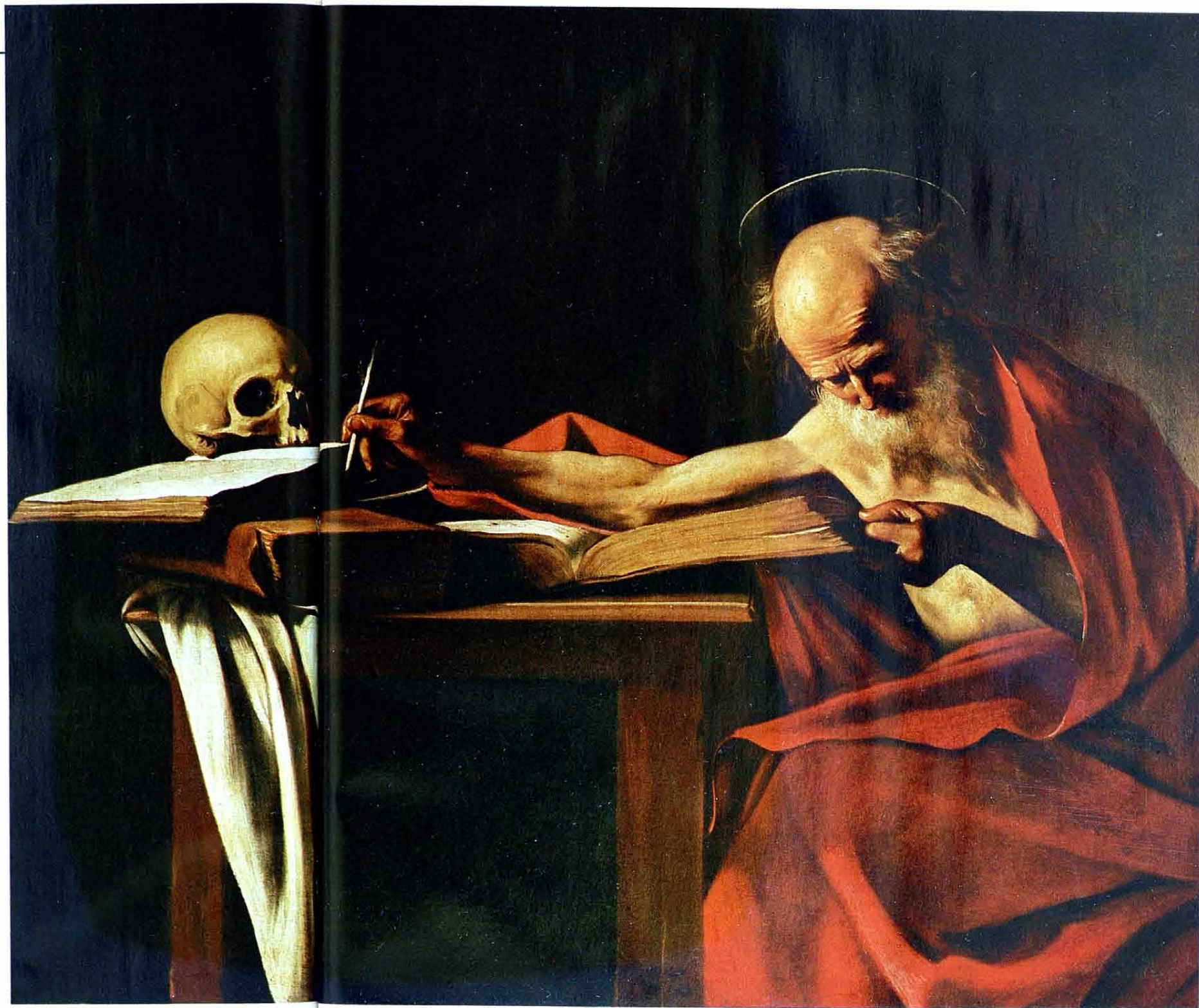
«Fuggiasco da Malta, in attesa del condono papale che non arrivava mai, Caravaggio deve aver vissuto momenti tremendi, con l'ansia che traboccava in disperazione e che si manifestava in tracotanza, in aggressività, in desiderio di offendere e di ferire. Quasi un caso clinico. La Sicilia gli doveva sembrare un luogo inospitale, uno scenario misero e inadeguato alla sua parte di grande primario, al compito cui si sentiva chiamato dal destino. Solo Roma, sempre e solo Roma, poteva essere degna di accogliere le sue opere».

Sulla strada di Roma c'era Napoli. Qui lo ritroviamo per la seconda volta.

«Lo ritroviamo col carico di guai che si portava dietro, non so se con il destino che gli tirava dietro il suo carattere o con il carattere che gli aveva formato il suo difficile destino. Che è poi la stessa cosa. Infatti a Napoli si riapre subito il "romanzo nero". Raggiunto sulla porta della famosa osteria del Cerriglio da emissari nemici, probabilmente maltesi, Caravaggio è coinvolto in una rissa e ne esce assai malridotto: lo abbiamo già accennato all'inizio della conversazione. A Roma, dove il pittore faceva sempre notizia, il fatto è riportato, ingigantito, dagli "Avvisi" — il giornale del tempo — del 24 ottobre. La notizia lasciava nell'incertezza se il pittore fosse stato gravemente sfregiato o addirittura ucciso».

Parliamo dell'ultima opera di Caravaggio, dipinta a Napoli.

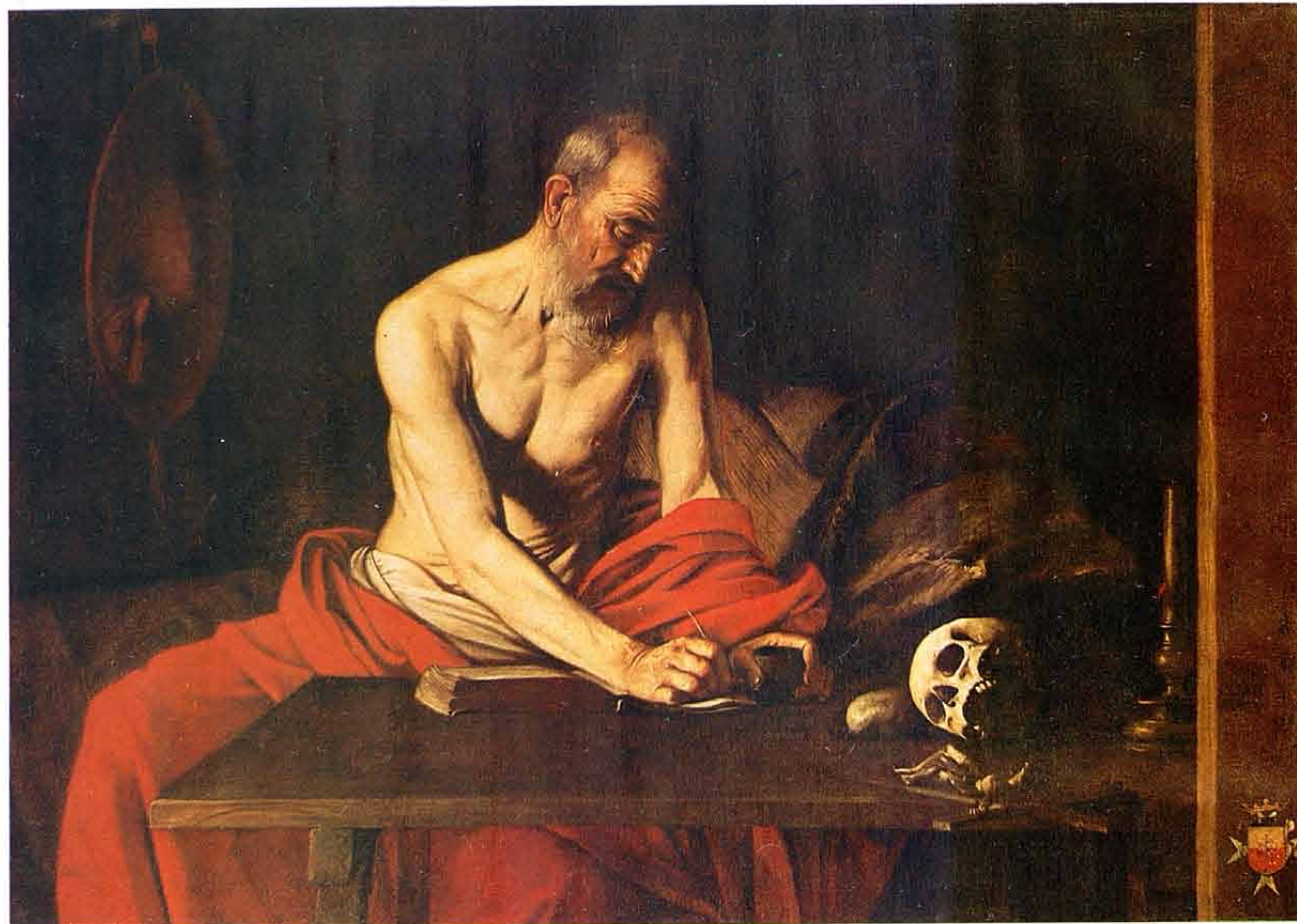
«L'ultima tra quelle che ci sono rimaste è il *Martirio di Sant'Orsola*, probabilmente anche l'ultima in senso assoluto, perché eseguita due mesi prima della morte di Michelangelo. Anche in questo dipinto, come sempre, Caravaggio ignora ogni precedente iconografia. Secondo la leggenda la santa sarebbe stata uccisa, dopo le compagne, dal re degli Unni. Nella composizione i due personaggi sono insolitamente ravvicinati, tra loro e nei riguardi dell'osservatore, quasi a portare la scena del martirio al suo contatto diretto, a fargli toccare con mano l'avvenimento. Il coinvolgimento è generale, protagonisti, osservatore, autore, perché Michelangelo ha dipinto il



"Lasciatemi prendere una nota"

San Gerolamo, di Caravaggio, alla galleria Borghese di Roma. A parte il consueto apparato di libri e il teschio sulla sinistra, è da segnalare la particolare espressione assorta e interessata del santo, che con l'indice della mano sinistra tiene un segno precedente nel libro che sta leggendo. La mano destra s'allunga, con la penna d'oca, quasi egli volesse prendere una nota.

In fuga
dai Colonna



Un crocifisso e il teschio rovesciato

Un altro San Girolamo di Caravaggio, questo conservato nel Duomo di San Giovanni, a La Valletta, Malta. Rispetto al precedente c'è sempre la dominante del drappo rosso, mentre si scorge il giaciglio del santo. La luce proviene da sinistra e dà violenta evidenza alle cose: la guancia destra segnata di Girolamo, il teschio rovesciato, le vene del braccio. Curioso è il crocifisso nell'angolo a destra, dove si nota, dipinto accuratamente, il corpo di Cristo inchiodato sulla croce.

suo autoritratto tra i pochi personaggi che assistono alla scena.

«Noi abbiamo spesso parlato dell'attimo conclusivo delle storie di Caravaggio. E mai come in questo quadro l'attimo conclusivo è così evidente. La mano destra del re è ancora modellata sulla corda dell'arco appena toccata e sulla cocca della freccia appena partita. E la freccia è dipinta nel momento esatto in cui si immerge nel seno della santa. Orsola guarda la freccia e sembra come stupita, perché il dolore e la morte non sono ancora giunti. Lei ancora non si è resa conto. Un attimo, che è un attimo di eternità».

Quando è che Caravaggio s'imbarca per il suo ultimo viaggio?

«Intorno alla metà del luglio del 1610, diretto verso le coste laziali, da dove avrebbe raggiunto Roma, forse lungo il Tevere, navigabile per le piccole imbarcazioni di allora. Ma la grazia, richiesta e negoziata dal cardinale Gonzaga con papa Paolo VI Borghese,

che era succeduto a papa Aldobrandini qualche anno prima, non era ancora ufficiale. Così Michelangelo fu costretto a fermarsi al confine con gli stati pontifici, a Porto Ercole, nei Presidi toscani del Regno di Napoli.

«E qui si svolge l'ultimo atto, tra il tragico e la beffa, come un finale predestinato. Sbarcato da una feluca, Caravaggio fu subito arrestato a Porto Ercole per un errore di persona. Quando venne liberato, la feluca era già ripartita. Secondo i racconti di Baglione e di Bellori, il pittore si mise a correre disperatamente lungo le spiagge intorno all'Argentario nel tentativo di ritrovare la barca: non voleva rimanere un'ora di più in quel miserabile borgo. Era d'estate: Caravaggio si prese la malaria, la "maligna" e in pochi giorni, dopo violenti attacchi di febbre, morì. "Morse di stento e senza cura", ha scritto il Mancini, "e in un luogo ivi vicino fu seppellito"».

Stefano Malatesta

GRUPPO
IRI

IMPRESE DI CULTURA



LA CULTURA COME FINE • ACCIAIO È BELLO • ARCHIVI AZIENDALI • COMUNICARE ITALIA '90
IL TELEMUSEO • VOGLIA DI CONCERTO • I BENI CULTURALI • OLIMPIADI DI QUALITÀ
A TEATRO PER CAMBIARE • DOCUMENTI IN MEMORIA • A TUTTA MUSICA • TECNOLOGIA E ARTE
ITALIANI DEL '900 • ANTICA MADRE • OMAGGIO A ROMA



**GRUPPO
IRI**

Credito, siderurgia, impiantistica, energia, aerospaziale, telecomunicazioni, elettronica, edilizia, opere pubbliche, alimentare, informatica, trasporti marittimi e aerei, cantieristica, radiotelevisione, formazione. Con 420.000 addetti e un fatturato nel 1987 di oltre 47.000 miliardi di lire, l'IRI costituisce il maggior Gruppo imprenditoriale italiano, uno dei più importanti in Europa e nel mondo.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA, CREDITO ITALIANO, BANCO DI ROMA, BANCO DI SANTO SPIRITO, ILVA, FINMECCANICA, STET, FINMARE, ITALSTAT, SME, SOFIN, FINSIEL, SPI, FINCANTIERI, ALITALIA, ITALIMPIANTI, RAI, COFIRI, SIFA.

SONO NOMI DELL'IRI

Guido Reni

La grandezza e il decoro

Nella vivace Bologna del Seicento si ispirò alla poetica di Tasso

Sulla scena c'è un attore rinchiuso nel cristallo

di Ezio Raimondi

Per abbozzare veramente una interpretazione storico-concettuale della figura di Guido Reni è necessario ricostruire le aree culturali di cui egli è partecipe; l'area culturale primaria, più ancora che quella romana, che segna solo determinati intermezzi, è certamente quella bolognese. Resta vero che per alcuni secoli la vita culturale bolognese ha come polo di integrazione proprio Roma. Su questa polarità si svolge nelle linee generali la storia degli intellettuali e dei maggiorenti politici, come anche dei pittori.

Ora, avviando una prima analisi, si osserva che la temperie letteraria bolognese, sulla fine del secolo, è sicuramente di notevole vivacità, tanto che può essere considerata, per alcuni scrittori, quasi d'avanguardia. Attualmente è noto che la poesia e la letteratura barocche, nelle loro punte più specificamente marinistiche, prima che dal Marino stesso, nascono da alcuni scrittori bolognesi: per esempio Cesare Rinaldi, uno scrittore vicino al Reni al punto da essere anche suo consigliere per una questione iconografica, collezionista d'arte e amico del Caracci, quindi al centro di un sistema di relazioni che legano intensamente, collettivamente, il fare verbale della letteratura e il fare secondo linee e colori della pittura.

Qui, alla lettera, il teorema *ut pictura poesis* non è più formula astratta, ma è una pratica di vita concreta.

Si verifica in questi anni, a Bologna, una sorta di intensa sperimentazione da cui nascono alcuni momenti significativi del concettivismo, della poesia della metafora, della poesia dell'ingegno, dell'acutezza. Ci si rivolge ad aspetti inediti del reale, giocando poi per analogia, prendendo anche da si-



L'Autoritratto di Guido Reni, agli Uffizi di Firenze.

tuazioni stravaganti, da figure di nuovo genere, creando un nuovo classicismo che è, secondo la sua dizione tecnica, il classicismo dell'ingegno, cioè dell'invenzione metaforica.

Vicino al Rinaldi vi sono subito alcuni scrittori destinati a raggiungere considerevole notorietà, come il Preti, l'Achillini e altri, la cui presenza è indicativa di un fermento letterario assai vivace. Nei primi anni del Seicento Marino entra in contatto con questi gruppi, che sosterranno e faranno proprio il marinismo. Quando esce l'*Adone*, che porta in primo piano il personaggio del Marino, vicino a lui ci sono alcuni di questi personaggi bolognesi.

A Bologna esiste una scuola letteraria composta da individualità molto diverse tra loro, con statuti sociali differenti, che vanno dalla classe nobile a quella dei professori. In questo ambiente un genere letterario ha la sua nuova fortuna: l'idillio, ovvero una poesia che si muove tra il mondo della natura e quello del mito, che idealizza le cose, gli spettacoli naturali.

Una seconda indicazione utile per inquadrare il contesto in cui si muove Guido Reni è che questi scrittori hanno rapporti con la cosiddetta cultura ufficiale, nelle università, dove i fermenti scientifici sono notevoli, perché alle spalle c'è stata la grande lezione dell'Aldovrandi e intanto l'aristotelismo muove verso ripensamenti e ricodificazioni.

Proprio nei primi anni del Seicento Galileo, tra Padova e Firenze, lascia il segno anche a Bologna; dopo la pubblicazione del *Messaggero Celeste* (*Sidereus Nuntius*), una prima polemica ha luogo proprio a Bologna, e a sostenere Galileo ci sono non solo matematici e universitari, ma aristocratici, quelli che nel Seicento sono detti "virtuosi". Anche la classe dirigente non è semplice destinataria della produzione culturale, ma vi partecipa attivamente. C'è dunque una sensibilità comune, nella quale si deposita la lezione del Tasso che gli emiliani, diversamente dai toscani, non accolgono in opposizione all'Ariosto, ma come logico seguito della tradizione espressiva di cui entrambi fanno parte.

La tradizione è quella della poesia del *pathos*, della grandezza, della gestualità eroica, del decoro, inteso non solo come forma esterna, come comportamento, ma anche come un senso profondo di dignità che si manifesta, in letteratura, sia nella costruzione del discorso lirico che, perfino, in certe

pagine di prosa.

Ha rilievo, in questa componente della filosofia morale che chiamiamo neostoicismo, la figura del Tasso: egli esprime l'ideale di un dominio degli affetti, di una manifestazione esemplare di sé. Egli lascia un segno profondo a Bologna: negli anni ferraresi tristi della permanenza all'ospedale carcere di Sant'Anna, più di una volta gli scrittori di Bologna vanno a fargli visita.

Quando, per la grande mostra del '54, Gnudi ripropose il "caso Reni", insistette, riferendosi a un piano analogico, delle consonanze, su certe analogie tra il Tasso e il Reni, avvertendo nel Reni un pittore nel quale si realizzano, o continuano, quelle musicalità profonde, quella sorta di intimità dolente, qualche volta anche la tenerezza assorta, tra femminilità ed eroismo maschile, così evidente, sia pure in altre forme espressive, nel Reni.

La lezione tassiana, visibile anche in pittori come i Carracci o l'Albani, ha quindi una forza primaria nel definire l'individualità della poesia bolognese nei primi decenni del Seicento, il contesto culturale dove esiste un rapporto tradizionalmente istituito tra pittori e poeti e che, anche a un artista che si dice di poca cultura come il Reni, ma che è certo profondamente riflessivo, fornisce tutta una serie di aperture, di possibilità all'indagine su quella che potremmo chiamare la struttura umana.

A Bologna ci sono anche scrittori moralisti da Matteo Peregrino al Malvezzi; sono scrittori che rappresentano la nuova prosa del Seicento, la cosiddetta prosa di gusto seneciano, che si ispira a una forma di classicismo più risentito, più gagliardo, tutto costruito sulla tensione della frase, sul movimento nervoso della sintassi, sulla antitesi dei concetti. Malvezzi, tra questi scrittori è il più avanzato. Ha una brevità intensa, un pensiero risoluto, una frase scattante e piena di luci improvvise, per i quali si è parlato di analogia con certi grandi quadri seicenteschi, e qualche volta addirittura di una sostanza tragica.

Sostanza tragica che, in un certo modo, ritroviamo in Reni. Certe scene del Reni vedono dei personaggi a teatro, che però recitano nella vita con quella consapevolezza di dominio di sé che viene dall'idea del teatro come parte del vivere, soprattutto se in tutto questo entra una componente stoica, secondo cui la passione va controllata

e vinta. E la tensione maggiore è in questa vittoria. In Reni c'è spesso un'aria da melodramma, ma è un'aria da melodramma in senso barocco, da ricondurre anche a situazioni e ad atteggiamenti come quelli appena descritti. L'urto delle passioni deve essere tenuto sotto controllo: c'è in questo una visione del mondo come disordine, contemplato e ricondotto però a una nostalgia, a un bisogno di armonia, ovvero di controllo sulla realtà culturale. In Reni c'è un'idea statuaria della pittura, un'idea stoica dell'individualità. E' l'integrità che resiste, che non si lascia conquistare dallo spazio. L'azione, in Reni, tende sempre, anche nei momenti più alti, a bloccarsi nell'individuo che vive come in sé, quasi dimenticandosi per un momento degli altri. E' il pittore che stabilisce delle relazioni. Ogni individuo è con se stesso. Non è soltanto teatralità, e comunque sempre teatralità assorta. Il movimento nello spazio sembra fermarsi, sembra sparire dentro la figura. L'esterno è una sorta di spazialità vitale e dinamica che penetra tutto. Si giunge a un mondo marmorizzato, a un sentimento che si attenua per un verso, ma che si accentua per un altro, perché, pur perdendo di velocità immediata, di impulso, acquista di movimento interno, di riflessione interiore. E' melodramma, ma melodramma in un certo senso grave. Reni ha preso la forza della tradizione pittorica, e vi ha introdotto una propria tenerezza. Il termine "tenerezza" va legato al termine "forte". E' un movimento dialettico. Il "delicato", aggettivo secentesco attribuibile anche al Reni, si rapporta al "grave", a quell'eco profonda, alla riflessività che guarda alle immagini della tradizione, ai pittori vicini: Rubens, ma anche Caravaggio e altri. La riflessività si determina come fatto tecnico, in Reni stupefacente, e costruisce una concezione antropologico-drammatica del quadro.

Esistono alcune bellissime notazioni, anche letterariamente lavorate, di Garboli. Continuando la sua analisi, si può aggiungere che quella grande intavolatura retorica così evidente in Reni, che si può leggere anche come un sistema di figure retoriche, è resa nel movimento più convulso dei gesti, lo strumento con cui si determina, nell'azione drammatica, il momento necessario della riflessione, della distanza delle cose. E' un dramma, ma un dramma dove la sofferenza non si perde nel negativo del non senso, ma deve avere, alla fine,



I gesti sospesi della Strage

La Strage degli Innocenti di Guido Reni conservata alla pinacoteca di Bologna. La Strage rappresenta con grande enfasi e tensione un momento tragico: lo sterminio dei bambini ordinato da Erode il Grande. I gesti, però, sembrano sospesi, marmorizzati, bloccati. Il movimento drammatico è come interiorizzato nelle singole figure dei personaggi.



senso, anche nel terrore. Si direbbe quasi che siano gli elementi di più accesa innocenza quelli che nello stesso tempo generano l'orrore, un orrore bloccato, sembra, come in un atroce cristallo. Questi elementi, però, sono anche l'invito alla riflessione da parte di uno spettatore che accetti lo stesso modo di essere da cui nasce il quadro.

Garboli ha delle frasi molto belle: «l'acuto di Reni, folle, inatteso, un sadico meccanismo di crudeltà, scoppia nella placida composizione raffaelliana, senza romperne i ritmi, le misure, le simmetrie. La vita non esiste. La tragedia che abbiamo sotto gli occhi è solo una scena... il calcolo di una regia che sparge il terrore, ma sospende i gesti, sincronizzandoli esattamente nel punto in cui niente avviene».

E' tutto molto esatto, ma forse qualcosa avviene. In realtà questa crudeltà, anziché essere portata alla superficie

dei colori e dei corpi è nella sua parte più importante in quella che potremmo chiamare la violenza interna della persona, la negazione dell'umano. E' qui che comincia una sorta di riflessione che integra il nichilismo, e che trasforma questo nichilismo in spinta verso l'altro. In questo modo è negato l'umano, perché lo sguardo deve sapere anche che vi è altro, che forse vi è l'Altro. La riflessione conduce al problema complesso della spiritualità del Reni, che rappresenta fantasmi, figure, il problema dell'anima e del corpo.

Il corpo è anche una forza spirituale, e viceversa. Il mistero del corpo, della statua impenetrabile, s'arresta in un'affermazione della sua interna omogeneità. L'oggetto dello scontro non viene portato in superficie da Reni, ma lasciato dentro, in una immobile profondità.

Ezio Raimondi

Atalanta e Ippomene sono in posa

Atalanta e Ippomene, di Guido Reni, al museo di Capodimonte di Napoli. In Reni c'è un'idea statuaria della pittura. Anche in questo quadro lo vediamo: le pose dei due personaggi sono teatrali; il movimento che da Ippomene sembra trasmettersi ad Atalanta appare voluto, cosciente. Guido Reni si era formato nell'ambiente bolognese, dove era stato molto letto il Tasso, poeta della gestualità eroica, ma anche dell'autocontrollo, del dominio delle passioni. In Reni troviamo l'influenza di Tasso.

Ritrasse
nei paesaggi
lo scorrere
del tempo.
Visse a Roma
ma gli italiani
non lo amarono

Lo Sbarco di Cleopatra a Tarso, di Claude Lorrain, conservato al museo del Louvre di Parigi. Gli scenari di Lorrain, a un'osservazione attenta, sembrano di cartone, falsi. Ma i suoi quadri vanno guardati nell'insieme, senza partire dai dettagli.



Si rincorrono le ore sulle torri medievali

di Federico Zeri

Per lo storico dell'arte italiano che studia Claude Lorrain, giungendo a capire la sua straordinaria grandezza, un fatto appare singolare: il suo rapporto con l'Italia.

Claude nacque in Lorena nel 1600, cioè in una zona che oggi viene considerata francese, tedesca nell'Ottocento, ma che in realtà non è né francese né tedesca: è una zona in *between*, intermedia fra le due culture.

Già a tredici anni l'artista giunse a Roma dove, salvo un breve periodo, lavorò ininterrottamente sino alla morte avvenuta nel 1682.

Quantunque la sua attività sia stata sempre esplicata a Roma, e benché egli ben presto sia divenuto una gloria di respiro europeo — i suoi dipinti erano concupiti non solo da patroni e collezionisti italiani e francesi, ma anche da potentati e raccoglitori di altre naziona-

lità — gli italiani praticamente, oggi, lo ignorano.

Non entra a far parte, Claude, di quella rosa di artisti la cui fama è comunemente accettata. Lo dimostra anche il fatto che i suoi quadri, numerosissimi, sono quasi tutti partiti dall'Italia — è ben vero che molti furono eseguiti per committenti stranieri e subito portati in Francia, soprattutto — ma ciò non toglie che fino alla fine del Settecento e ancora nell'Ottocento, molte opere siano restiate nelle collezioni italiane, per poi sparire emigrando più o meno surrettiziamente.

Bellissimi dipinti di Claude si trovano oggi nella Galleria Doria Pamphilj e nella Galleria Pallavicini a Roma, nel Museo di Capodimonte a Napoli e agli Uffizi.

Sorprendente dicevo, il suo rapporto con l'Italia, in quanto Claude fu subito ammirato ed estimado — già a partire

dal secolo XVII, in Francia e in Italia, la sua fama fu enorme — a tal punto che l'artista eseguì un *Liber Veritatis* cioè un libro, oggi conservato nel British Museum, in cui egli disegnò le composizioni dei suoi quadri originali per farli riconoscere dalle numerose imitazioni e copie che, già lui vivente, circolavano.

Un altro fatto singolare è il giudizio che, a prima vista, si dà sulle sue opere. Parlo per esperienza personale: a lungo ho avuto per Claude, una sorta di diffidenza: autore, mi è parso, di quadri mal dipinti, dalle figure simili a pupazzi, spesso dalle architetture che paiono scenari di cartone. Poi invece, con l'andare del tempo, conoscendo meglio l'artista, i suoi quadri di varie dimensioni (e avendo una grande frequenza con i suoi disegni) mi sono accorto che è veramente uno dei grandi geni della pittura europea, uno dei grandi rappresentanti



Il Paesaggio con figure danzanti, alla galleria Doria Pamphilj di Roma, è considerato il capolavoro di Claude Lorrain.

di quello che chiamerei, come è stato già definito, il secondo Rinascimento. Quel movimento artistico e culturale cioè, svoltosi a Roma fra il 1590 circa e il 1630, durante il quale un gruppo di artisti, fra cui anche Claude, inventarono delle formule rielaborate poi, ma non reinventate, fino al Neoclassico, quando muore, dopo la rivoluzione francese, la cultura dell'*Ancien Régime*.

Il tipo di paesaggio classico inventato da Claude verrà ripreso da numerosi seguaci, soprattutto italiani.

Manca però nelle imitazioni quello che secondo me è la grande componente di Claude Lorrain, cioè l'accordo straordinario fra Nord Europa ed Europa mediterranea, fra il senso della natura nordico, quasi espressionistico e il classicismo, fra intuizione e razionalizzazione, che rendono i suoi quadri dei momenti unici anche quando le composizioni seguono il solito cliché: una quinta di alberi, un'atmosfera dell'alba e del tramonto.

Claude è uno dei grandi poeti visivi, il poeta delle ore del giorno, delle stagioni, colte con una percezione immediata, diretta. È il poeta della luce solare, del suo battere su alberi, sul mare e sulla campagna.

I suoi dipinti vanno letti all'italiana perché esiste un modo di leggere i quadri all'italiana, e un modo di leggerli alla nordica: il quadro nordico va intui-

to dal particolare all'universale, mentre nel quadro italiano invece, è l'insieme che conta, il particolare viene dopo.

Tutti sappiamo che un quadro europeo non può essere letto allo stesso modo con cui si legge, per esempio, un quadro cinese: ci sono, infatti, modi di percezione ben distinti e di cui, spesso, non si tiene conto.

Ora in Claude è proprio l'insieme ad assumere un ruolo principale: mi sono spesso divertito sulla fotografia, a estrarre dei particolari, ognuno dei quali appare una composizione perfettamente compiuta, calibrata.

Per quale motivo gli italiani non lo hanno mai così amato? Gli italiani, credo, non hanno mai preso in seria considerazione i grandi geni stranieri che sono stati nel loro territorio. Non dimentichiamo che nessuno oggi ricorda i grandi capolavori di Rubens eseguiti a Roma per la chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, dai quali innegabilmente, nasce il genio del giovane Gianlorenzo Bernini.

La stessa sorte è toccata al grande Dürer dei cinque giorni (*Gesù fra i dottori*), uscito negli anni Trenta dalla Galleria Barberini a Roma e finito a Lugano nella collezione Thyssen, come alla *Morte di Germanico* di Poussin, oggi a Minneapolis.

L'Italia rimane, ad un certo momento, una specie di zona, di luogo deputa-

to di quella che è la vera arte, mutilandosi in questo modo sia di importanti testi pittorici, sia dell'insegnamento dei quadri di Claude che, ancora oggi, possono dire molte cose, anche per chi non segue una pittura figurativa.

Per entrare nel mondo di Claude Lorrain consigliere di avvicinarsi, più di una volta, a uno dei suoi capolavori che è anche uno dei pochi quadri rimasti in Italia: il grande *Paesaggio con figure danzanti* nella Galleria Doria Pamphilj di Roma.

È difficile però suggerire il punto di partenza per procedere ad una adeguata lettura di questa tela straordinaria. È bene liberarsi da tutti i pregiudizi intellettualistici, ignorando la definizione di *kitsch* che viene attribuita alle tarde derivazioni e imitazioni di questo genere di pittura.

Può anche darsi che si sia in presenza della via che conduce alle odierne cartoline a colori, ma quale ricchezza di temi, di spunti, di modulazioni!

La luce, che varia secondo una gamma che passa dall'azzurro limpido del cielo sino all'oscurità del bosco a sinistra, il grande specchio d'acqua con la sua cascata al centro, il bellissimo dettaglio del mulino con la torre medievale. Infine lascia stupiti come in un'epoca che noi definiamo barocca possa essere stato realizzato un cielo simile.

a cura di Alessandra Ottieri

Nicolas Poussin era un bigotto normanno. Marino e Bernini lo ammirarono. Volle fortemente venire in Italia



L'Autoritratto di Nicolas Poussin, al Louvre di Parigi. Egli giunse a Roma nel 1624, dopo due tentativi falliti per varie ragioni. Fu pittore dai toni patetici, ed esaltò la virtù anche ispirandosi a temi mitologici e a toni classici. Le sue donne sembrano pupazzi artificiali, piuttosto che individui in carne ed ossa.

Tolse a Venere il corpo e ne fece una santa

di Mario Gori Sassoli

Dopo due tentativi falliti di giungere a Roma, interrotti a Firenze il primo, addirittura a Lione il secondo, nel 1624 Nicolas Poussin riesce finalmente a portare a termine il viaggio ed a stabilirsi in città. L'interesse da parte del trentenne artista normanno per Roma non è infatuazione destinata a svanire, né ripete la curiosità entusiasta dei viaggiatori stranieri fortemente attratti dai vivaci contrasti fra la pittoresca realtà della vita quotidiana e la storia e il fascino dei monumenti. I traffici dei venditori, il vociare litigioso del popolino, lo sfarzo dei riti religiosi e delle cerimonie civili non interessano Poussin, eppure dall'incontro con la città nascerà un amore duraturo tanto che, d'ora in poi, per tutta la vita, resterà

lontano da Roma soltanto due anni. Né gli aspetti più propriamente scenografici sembrano colpire particolarmente il pittore benché vada osservando sotto i suoi occhi anche la crescita delle fabbriche straordinarie che, proprio allora, nei mille cantieri del Bernini e del Borromini vanno arricchendosi di statue, arredi e decorazioni di una esuberanza inventiva mai vista.

Mentre calano a frotte dal settentrione d'Europa gli specialisti di fiori, frutta, animali, bambini, straccioni, i figurinai di talento e gli inventori di storie posticce, Poussin ripercorre mentalmente i fatti "veri" della città. Ricostruisce un passato che per lui non è solo ideale letterario; reimmagina ogni giorno gli avvenimenti di un tempo durante il quale la morale dell'Eroe egli crede essere stata trionfante

sugli accidenti miserabili dei comuni mortali. E le sue figure, estranee a qualsiasi caratterizzazione fisionomica, sono come cammei, profili ripresi dalla glittica, volti incastonati nella Storia e privi del dubbio, come nelle *Vite* di Plutarco.

L'ammirazione di Giambattista Marino, che ha già conosciuto e apprezzato il giovane a Parigi, gli procura i favori di Francesco Barberini e dal potente cardinale giunge, con la prima importante commissione romana, proprio l'occasione di sperimentare pienamente la sua concezione di un'arte al servizio della grandezza degli antichi ideali. Con *La morte di Germanico*, terminata nel 1628, Poussin oltrepassa i limiti delle generiche composizioni mitologiche compiute in Francia. Per

(segue a pag. 66)

Il Ritratto di Galileo di Ottavio Leoni, alla biblioteca Marucelliana di Firenze. Galileo influenzò la pittura del primo Seicento. Alcuni artisti divennero "scientificamente" precisi: in un quadro di Elsheimer si riconoscono perfino le costellazioni in cielo.

UN PENNELLO PER GALILEO

di Anna Ottani Cavina



Il tema è dei più affascinanti. Raramente però succede di istituire relazioni stringenti che vadano oltre una generica sintonia fra i campi dell'arte e della scienza. Mentre negli anni del primo Seicento il rapporto fra la pittura naturalistica e la scienza sperimentale o, per semplificare, il rapporto fra la prassi di Caravaggio e il metodo di Galileo ha rivelato intenzionali, sorprendenti tangenze.

Tutto si può ricondurre a quell'esigenza di verifica sperimentale che investe allora anche il mondo della pittura. Gli artisti dipingono in molti casi dal vivo, nello sforzo di aderire alla concretezza dei fenomeni. E privilegiano l'occhio quale strumento essenziale di conoscenza.

Di questa moderna attitudine a interrogare i referti degli scienziati la pittura ci ha consegnato un test esemplare nel rapporto fra l'indagine galileiana e la sua proiezione nel campo figurativo. Il test è naturalmente un dipinto. Un piccolo dipinto su rame, oggi alla Pinacoteca di Monaco, con una *Fuga in Egitto* immaginata di notte, contro il fondale di una foresta. Il pittore è Adam Elsheimer, sceso a Venezia da Francoforte poi, come tanti, passato a Roma. Dove muore, appena trentenne, l'anno stesso di Ca-

ravaggio (1610). Una lettera di Peter Paul Rubens, spedita a Roma da Anversa, piange la scomparsa di Elsheimer «artista grandissimo che il destino aveva mostrato solo all'inizio, quando ancora il suo grano era in erba» (*adhuc sua messis in herba erat*; Rubens, da uomo colto, citava Ovidio in latino). Dunque un pittore d'avanguardia già nel giudizio dei contemporanei, anche se più tardi, nell'ironica *hit parade* degli artisti stilata da Roberto Longhi, Elsheimer non è mai arrivato alle copertine dei quaderni per le elementari, dove da sempre «Raffaello in berretta e Leonardo in barbone» stanno a presidio della cultura corrente. Quella di Elsheimer del resto non è mai diventata cultura corrente, perché solo di recente gli studi specialistici gli hanno restituito quel ruolo centrale che egli ebbe nella cerchia del Caravaggio.

In quel suo piccolo quadro di Monaco, che stava appeso nella poverissima stanza romana al momento della sua morte, il soggetto vero non è più in realtà una Sacra Famiglia in fuga davanti agli sgherri di Erode, ma un grande cielo scintillante di stelle, radicalmente diverso da tutti i cieli dipinti dai pittori nei secoli. Vi si riconoscono la stella di Arturo, le Pleiadi, l'Orsa Maggiore, i crateri lunari e la via

Lattea, per la prima volta descritta come aggregazione di stelle. Non più dunque come nebulosa secondo la percezione corrente e ingannevole.

Più che un cielo, la raffigurazione di Elsheimer intendeva essere una mappa celeste, rilevata scrupolosamente dal vero, sull'onda delle scoperte entusiasmanti di Galileo. E così sconvolgente era tale nuova visione da risultare incomprensibile ai molti copisti che replicarono il piccolo quadro: fedelissimi in ogni dettaglio fuorché nello spazio del cielo stellato, ogni volta coperto da un blu notte generico senza più costellazioni né stelle. Perché appunto, come ci ha più tardi spiegato la psicologia della percezione, il copista riproduce quello che sa, e vede soltanto quello che, per essergli noto, è in grado di capire. Mentre il cielo di Elsheimer, come la pittura di Caravaggio, facendo *tabula rasa* del sapere non verificato e passivo, rivelava quelle nuove qualità del vedere che erano proprie della nascente mentalità scientifica. Molti anni più tardi, a conferma di quel ruolo storico, nel piano suggerito da Roberto Longhi all'amico editore Dino Fabbri per gli ormai leggendari *Maestri del colore*, Elsheimer ha avuto l'onore di vedersi intitolare un fascicolo. Certo, non sono ancora le copertine dei quaderni per le elementari...



Il martirio senza dolore

Il Martirio di Sant'Erasmo, di Nicolas Poussin, alla pinacoteca della Città del Vaticano. Si noti l'espressione grave, più che sofferente, del santo, e anche quella severa, più che irata o malvagia, dei partecipanti al martirio. Sono i riflessi dell'influenza classica: la religiosità di Poussin non discende direttamente dalla rivelazione cristiana, ma si rifà alla rassegnazione stoica. I suoi santi appartengono al medesimo universo degli dèi greci.

la prima volta la scena è ambientata in un interno e l'architettura diviene elemento complementare. Il quadro sarà modello esemplare per tutte le ricostruzioni immaginate dai periodici riscopritori di nuovi classicismi; fino a David e a tutti i successivi storicisti dell'Ottocento.

Lo strumento prescelto dal pittore per conseguire il suo scopo è la Retorica. La scienza di persuadere con l'artificio, la pazienza, la consapevolezza dello scarto esistente fra una misura dominata dalla ragione e quell'unica impennata concessa, il tradimento momentaneo della regola; il contrasto teorizzato dai grandi predicatori quarantenni o dai grandi tragici: Bossuet e Corneille.

Il Bernini, per primo, aveva compreso alla perfezione quali fossero gli intenti dell'artista se è vero, come ricorda il Signore di Chantelou, che il Cavalier Gianlorenzo alla vista della tela raffigurante *L'estrema unzione* della serie dedicata alla istituzione dei Sacramenti (la seconda, dopo quella realizzata per Cassiano dal Pozzo tra il 1636 e il '42) aveva comparato le sensazioni offertegli dal quadro ai moti dell'animo suscitati in lui dopo un sermone edificante. E difatti gli affetti ricercati da Poussin rientrano sempre nella sfera del "patetico". Impegnato nella esaltazione della Virtù anche la sua religiosità non discende direttamente dalla rivelazione cristiana ma partecipa della rassegnazione stoica. I santi o i personaggi veterotestamentari

ri appartengono al medesimo universo di quelli delle favole dell'Olimpo. Gli ignudi dei *Baccanali* Richelieu possiedono la stessa gravità dei partecipanti al *Martirio di S. Erasmo*, dipinto sette anni avanti, nel '29. Il Mito che Pietro da Cortona poteva rinnovare gioiosamente, ma anche con punte di ironico distacco nella *Età dell'Oro* a Palazzo Pitti, è da Poussin concepito come sola via possibile, e quindi senza alcun sorridente mascheramento carnascialesco, per affermare, con l'arte, l'egualianza che solo ciò che è classico è morale. Alla facilità apparente, alla libertà parossistica del Bernini il francese contrappone allora la sua fantasia incatenata e alle dolorose realtà caravaggesche la costruzione di concetti ideati con fatica sulla solenne mimica dei rilievi antichi. La *Peste di Asod* del 1631, al Louvre, oltre che episodio biblico, appare, e deve apparire, come un catalogo di situazioni anatomiche già viste: un repertorio vastissimo della gestualità figurativa mutuata *par coeur* dalle colonne imperiali e dalla statuaria romana.

A partire dal quinto decennio del secolo due fondamentali motivi che il mondo classico aveva, in egual misura, privilegiato sopra ogni cosa, sembrano in Poussin separarsi nettamente.

L'uno, l'affermazione di una bellezza carica anche di eros, forse solo ora avvertita dal pittore nelle sue implicazioni mondane, è consapevolmente sacrificato, sempre in nome del trionfo

della Virtù o, almeno, sottomesso al suo imperativo primario. L'altro, la credenza nella possibile umana felicità nella Natura, al contrario, è esaltato e ricercato con pertinacia. Da questo momento fino alla morte, nel 1665, nel *corpus* pittorico di Poussin non si contano infatti che cinque o sei composizioni certe con scene "profane", di contro ai quasi sessanta dipinti eseguiti dagli inizi in Francia al definitivo ritorno in Italia nel '42. Ne *Il Tempo e la Verità* del 1641, grande tela circolare per il Richelieu, anche senza il raffronto immediato con l'analogo tema berniniano, appare evidentermente l'annullamento di qualsivoglia intendimento edonistico e il corpo femminile nudo resta appunto solo concetto allegorico senza carne né viscere. Ma pupazzo artificiale è già *Siringa*, nel dipinto di Dresda, come le molto più tarde figurine di Adamo ed Eva nella *Primavera* del Louvre. La sensualità ingenua delle Veneri e delle ninfe veneteggianti cede il posto a un desiderio di "purificazione" senza che, tuttavia, gli assunti classici vengano mai rigettati.

E i quasi trenta quadri di paesaggio dell'ultima produzione di Poussin, dal *San Giovanni a Patmos* di Chicago ai *Tre uomini* del Prado, sono testimonianze di un acquietamento finalmente raggiunto nella condiscendente contemplazione di una armonia primigenia ormai superiore, per lui, perfino alla Storia.

Mario Gori Sassoli

La Peste di Asod, di Nicolas Poussin, al Louvre di Parigi. In questo quadro le figure umane sembrano comporre un grande catalogo di situazioni anatomiche già presenti in opere di altri autori; è come un vastissimo repertorio della gestualità nelle immagini.



Le loro numerosissime opere di grafica si rivelano spregiudicate e, per l'epoca, nuovissime

L'Autoritratto con cavalletto di Annibale Carracci, agli Uffizi di Firenze. Annibale fu considerato pari a Raffaello per genio, ma più sfortunato nella sorte.



Sepolti dai disegni ci sono i tre Carracci

di Anna Ottani Cavina

«Vengo or ora che sono quasi due ore di notte dal veder passarsene all'altra vita il Sig. Annibale Carracci. Egli andò ultimamente, quasi li venisse a noia il vivere, a cercarne la morte a Napoli, e non avendola trovata là è tornato in questa pessima stagione pericolosissima ad affrontarla a Roma [l'estate romana era insidiata dalla malaria] ... Per confessione dei primi pittori di Roma egli era il primo nella sua arte, quantunque da cinque anni in qua non abbia potuto lavorare quasi niente».

Era la notte del 15 luglio 1609. Nella testimonianza accorata di Monsignor Agucchi affiora il dramma degli ultimi anni di Annibale Carracci (1560 - 1609), colpito da apoplezia e divorato dalla depressione. A pochi mesi di distanza, al termine di una fuga randa-

rebbe morto «di febbre e senza cure», solo, sul litorale di Porto Ercole. Senza avere potuto fare ritorno a quella città di Roma dove, accanto ad Annibale, aveva dominato da protagonista.

Negli anni a cavallo del secolo, più o meno a partire dal 1595, a Roma erano state gettate le basi di un radicale cambiamento in pittura. E Annibale, giunto in città verso la fine dell'estate per rispondere alla chiamata del cardinale Odoardo Farnese, si era subito imposto, nei confronti di Caravaggio, come il vero interlocutore. Alle spalle aveva già un grande passato, consumato a Bologna nell'esperienza comune condotta con il fratello Agostino (1557 - 1602) e con il cugino Ludovico (1555 - 1619). Ma è a Roma che la sua posizione si radicalizza nell'antinomico rapporto con la pittura naturalistica del Caravaggio. Roma infatti, per un artista educato nel Nord come Annibale,

voleva dire la frequentazione a lungo sognata delle opere di Raffaello e l'incontro con l'antichità, con il mito, con il culto pagano della bellezza. Elementi addirittura folgoranti per un pittore che, prendendo rapidamente coscienza della propria vocazione classicista, esaltava ora la funzione idealizzante della pittura.

Sarà questa la scelta stilistica di una fortunata discendenza pittorica, quella "scuola bolognese" di Albani, di Domenichino, di Reni che, con il supporto teorico di Giovan Pietro Bellori, ebbe lungo il Seicento una funzione decisiva e orientata. Rilanciando, nei confronti della natura, la tendenza a sublimare o come si diceva per Guido Reni a "divinizzare", sulla scia dei processi selettivi introdotti da Annibale. L'aderenza al modello reale, nell'esattezza di una percezione che il Caravaggio aveva mutuato dalla nuova scienza galileiana, era

In arte non imitarono nessuno.
Nel 1630 li cancellò il flagello

QUEI LOMBARDI SPAZZATI VIA DALLA PESTE DI MANZONI

di Marco Bona Castellotti

Non è facile delimitare il Seicento lombardo; è un problema di date e di confini geografici. Nel Seicento la Lombardia si estendeva più di oggi; comprendeva per esempio parte del Canton Ticino. Mantova tendeva verso il Veneto. Per non parlare di Brescia e di Bergamo; di Como e Varese che venivano addirittura considerate province colte.

Quindi la Lombardia non va guardata con gli occhi di oggi e qualsiasi riconoscenza fulminea sulla sua cultura artistica, non può che accusare il peso di una grande trasformazione.

Dal tema dell'arte lombarda del Seicento cominciamo a liquidare la scultura che essendo stata assai poco studiata, la sua esclusione dal nostro breve discorso non crea scrupoli. A parte Giuseppe Rusnati, che lavora nella seconda metà del secolo e sconfina nel Settecento, gli scultori sono piuttosto modesti; si concentrano nel cantiere del Duomo; qualcuno si avventura in quella sorta di bazar che è la Certosa di Pavia.

Ben più impegnativo delineare l'immensa produzione pittorica che dilaga negli edifici pubblici e privati con una esuberanza da computer. Migliaia di quadri da censire come una popolazione nomade.

In ogni esecuzione sommaria dell'arte di un secolo e di una regione, di solito non si procede per il sottile. Sarebbe fuorviante e troppo comodo farla iniziare e scadere al cronometro. È ovvio che ogni fenomeno culturale viene proposto e anticipato da cento fattori che, nel loro corso, altri ne generano.

Il Seicento lombardo evoca il titolo di una bella mostra, svoltasi a Milano a cavaliere tra il 1973 e il '74. Ecco perché nel catalogo non

compare la data: perché se ne sarebbero dovuti mettere due. Come ogni mostra, anch'essa venne criticata e biasimata, per avere costretto un intero secolo in trent'anni abbondanti, tra il 1600 e il 1630 circa, ed avere escluso dall'esame tutta o quasi la seconda metà; come altre, di fronte al bico panorama di oggi, viene rimpianta. Fu scelto uno spartiacque temporale consona al tema: la peste del 1630. Tremenda epidemia celebrata dal Manzoni, la quale, oltre ad avere spazzato via migliaia di cittadini, senza alcuna distinzione sociale, suggellò anche una generazione di artisti, nomi illustri non solo in ambito locale: Cerano, Morazzone, Daniele Crespi, morto di peste, Giulio Cesare Procaccini, Tanzio da Varallo. Costoro sino a 15 anni fa, erano conosciuti a pochi; la mostra li lanciò alla ribalta della notorietà.

La pittura milanese dei primi anni del Seicento non è riconducibile a nessuna delle tendenze contemporanee italiane ed europee. Rappresenta un capitolo eccezionale della cultura artistica italiana. La peculiarità che la distingue sul piano etico e drammatico era così radicata, da impressionare poi tutto il secolo; ma reggono a scoprire i caratteri e le motivazioni di tale eccezionalità è affar serio. Questi pittori "pestanti" non solo toccano i vertici espressivi in ambito regionale, ma reggono al confronto con altre scuole. Si rivelano indipendenti e autonomi. La loro originalità è determinata da un clima di spiritualismo neomedioevale che scopre le proprie origini nell'impeto religioso di San Carlo Borromeo, anche se gli effetti "figurativi" si manifestano in ritardo; le conseguenze della sua predicazione vengono raccolte da un intellettuale raggelato come il

(segue a pag. 82)

Il paesaggio del meno amato

Paesaggio, di Agostino Carracci. Il quadro si trova alla galleria Palatina di Firenze. Dei tre Carracci, Agostino è quello su cui ancora pesa una generica accusa di accademismo. Ludovico, invece, è stato meglio apprezzato. I Carracci lavorarono insieme a Bologna, dove realizzarono alcuni cicli in palazzo Fava, in palazzo Magnani e in palazzo Sampieri. Negli anni Cinquanta si è proceduto ad attribuire con una certa precisione gli affreschi ad ognuno dei tre.

polemicamente messa in crisi e respinta.

Tutto questo, vale a dire la trionfale ascesa di quello che correntemente si chiama *Ideale Classico* (dove la natura è solo un punto di partenza per attingere l'Ida, quell'idea di bellezza che l'artista soltanto conosce), scaturiva da una grande impresa romana di Annibale, la decorazione ad affresco del Camerino (1595 - 1597) e della Galleria (1598 - 1603) di palazzo Farnese. Un'impresa molto complessa sul piano iconografico e sul piano illusionistico-decorativo, dove il pittore, nel culto di Raffaello e della statuaria classica, restituiva agli dei e ai loro amori immagini di antica, regale bellezza.

Era stata per Annibale una fatica estenuante ed ingrata nei deludenti rapporti instauratisi con il committente che gli corrispose un compenso bassissimo, «dieci scudi al mese, oltre al pane e al vino» e una piccola stanza sui tetti. Un cronista aggiungeva che «Annibale lavora e tira la carretta tutto il dì come un cavallo, e fa logge, camere, sale,



quadri e ancora lavori di mille scudi e stenta e crepa...». Si leggono già, nel crudo referto contemporaneo, le premesse del crollo psichico del pittore, di quella fatale malattia che Giulio Mancini, storico ma anche medico, analizzava allora lucidamente in questi termini: «un'estrema malinconia accompagnata da una fatuità di mente e di memoria che non parlava né si ricordava».

Un dipinto, uno dei pochi eseguiti negli ultimi anni di vita, sembra essere lo specchio inquietante di quell'astenia patologica. Nell'*Autoritratto* di Lenigra il pittore infatti raffigura drammaticamente se stesso in una piccola tela piazzata sul cavalletto: appesa ad un chiodo contro il nero fondale, la tavolozza abbandonata e inservibile.

Si consumava così l'ultimo tempo della vita di Annibale, cupa e dolorosa sul piano esistenziale proprio quando il suo lascito alimentava la ripresa classicista in Europa.

In Italia egli aveva aperto la strada

anche al genere nuovo del paesaggio (paesaggio *ideale* s'intende) con le sei grandi lunette di due metri e trenta di base per la cappella di palazzo Aldobrandini al Corso (1603 - 1604). La malattia, che non gli consentiva di fare fronte ad una commissione tanto imponente, lo spinse a cercare la collaborazione dei suoi allievi bolognesi, che già erano migrati vicino a lui al tempo della decorazione Farnese. Ma spetta senz'altro ad Annibale (e non a Francesco Albani che gli subentrò nel contratto) l'emancipazione del paesaggio, protagonista assoluto delle sei tele. Dove, a cominciare dalla *Fuga in Egitto*, si tende a scalzare la visione antropocentrica dell'Umanesimo italiano per raffigurare piuttosto l'incanto di una veduta fluviale abitata marginalmente dall'uomo.

Se questo è stato l'approdo, come si dice da sempre "classico, eroico, ideale", della ricerca di Annibale, e se questo più tardi è stato il destino e il cliché della pittura dei bolognesi, si

deve però ricordare che l'identità di Annibale Carracci pittore era senz'altro più sfaccettata e complessa. E che un'intera fase della sua vita, quella spesa con Ludovico e Agostino nella sperimentazione quotidiana del disegno, aveva mostrato un'attenzione acutissima verso il mondo reale, così come esso appariva allo sguardo, senza traccia di selezione.

Sono centinaia e centinaia di fogli che fissano gesti colti al volo in un attimo (*Giovane nell'atto di togliersi la camicia, Fanciulla che asciuga i panni al fuoco, Mendicanti per le vie di Bologna*) con una capacità di presa diretta che purtroppo non transita, così radicale, nei dipinti di quegli stessi anni. Perché la grafica dei tre Carracci, spregiudicata, nuovissima, antiaccademica, è una delle rivelazioni del nostro Seicento. Per non parlare delle caricature, tracciate a penna in quella stanza-atelier che si affacciava sopra il mercato, quando «un cuscino sdruccito con la sua lana assumeva il profilo di Ludovico e

in una botte si riconosceva l'Albani, una lanterna era il Garbieri, un lume ad olio era il Massari».

Pare che dai disegni e dai tanti «studi giocosi» i Carracci fossero a dir poco sepolti. Li usavano con noncuranza anche per fini non proprio elevati come si legge, con una stretta al cuore, nelle pagine del Malvasia: «tolsi questo disegno di mano del Sig. Agostino Carracci, che ne voleva fregar la padella ed appicciar il fuoco». Segue l'elenco quasi interminabile degli studi che già nel Seicento erano tenuti in altissima considerazione nelle raccolte di Luigi XIV, di Carlo Stuart, del Duca di Buckingham, del principe Leopoldo di Toscana, di Francesco Angeloni in Roma (quest'ultimo possedeva 600 studi preparatori per gli affreschi della Galleria Farnese), senza contare la quantità di disegni che già allora si considerava perduta («quella immensità che è ita via»).

In quegli anni di esperienza comune a Bologna e di intensissimo scambio intellettuale, i Carracci realizzarono alcuni cicli ad affresco in palazzo Fava (1583 - 84), in palazzo Magnani (1590 - 92), in palazzo Sampieri (1593 - 94). Le interferenze di stile fra loro apparvero subito intenzionali e programmatiche, già nella testimonianza raccolta dal Malvasia a conclusione della sala dipinta per il senatore Magnani: «Ella è dei Carracci: l'abbiamo fatta tutti noi». Ma nello scalfire una compattezza che, così conclamata, voleva essere soprattutto provocatoria, il bisturi di Francesco Arcangeli avviava in anni recenti (1956) un processo di separazione chirurgica fra fratelli non propriamente siamesi, che può dirsi oggi perfettamente riuscito. Perché nella complessa partita di dare e di avere, dovuta alla presenza contemporanea dei tre artisti sopra i ponteggi innalzati per eseguire gli affreschi, le identità si stagliano nitidamente. Per ogni riquadro delle *Storie di Giasone* in palazzo Fava o delle *Storie di Romolo e Remo* in palazzo Magnani si può oggi proporre un'attribuzione attendibile. Che dà ragione delle inclinazioni diverse, culturali e di temperamento, di Ludovico, di Annibale, di Agostino.

La personalità di quest'ultimo è forse stata, più delle altre, penalizzata nella moderna ripresa degli studi carracceschi. Perché su Agostino continua a pesare un'accusa generica di accademismo e a lui si attribuisce la responsabilità di quella componente erudita ed eclettica che affiora a intervalli nell'atti-



vità dei Carracci. Per Ludovico al contrario, pur mancando ancor oggi uno studio d'insieme che aggiorni la monografia ormai lontana del Bodmer (1939), si è avuto negli ultimi anni un emozionante recupero che, senza più confrontarlo alla poetica colta di Annibale, ne ha esaltato la sentimentalità quotidiana, aderente alla verità della vita. Un recupero asistemico ma in grado di imporre, con gli scritti di Arcangeli, l'idea di un «tramando» che dalla pittura affiora ancor oggi nella continuità della vita: «... le donne della mia città, di pelle pallida e talvolta perlata, di corpi grandi e gravi ma senza peso, le potrete aureolare, attribuirle di sfondi di nubi dorate e torneranno senza fatica ai loro empirei da cui i secoli le hanno distaccate giorno per giorno: *Vergini* di Ludovico, *Immacolate* di Guido, *Annunciate* dell'Albani».

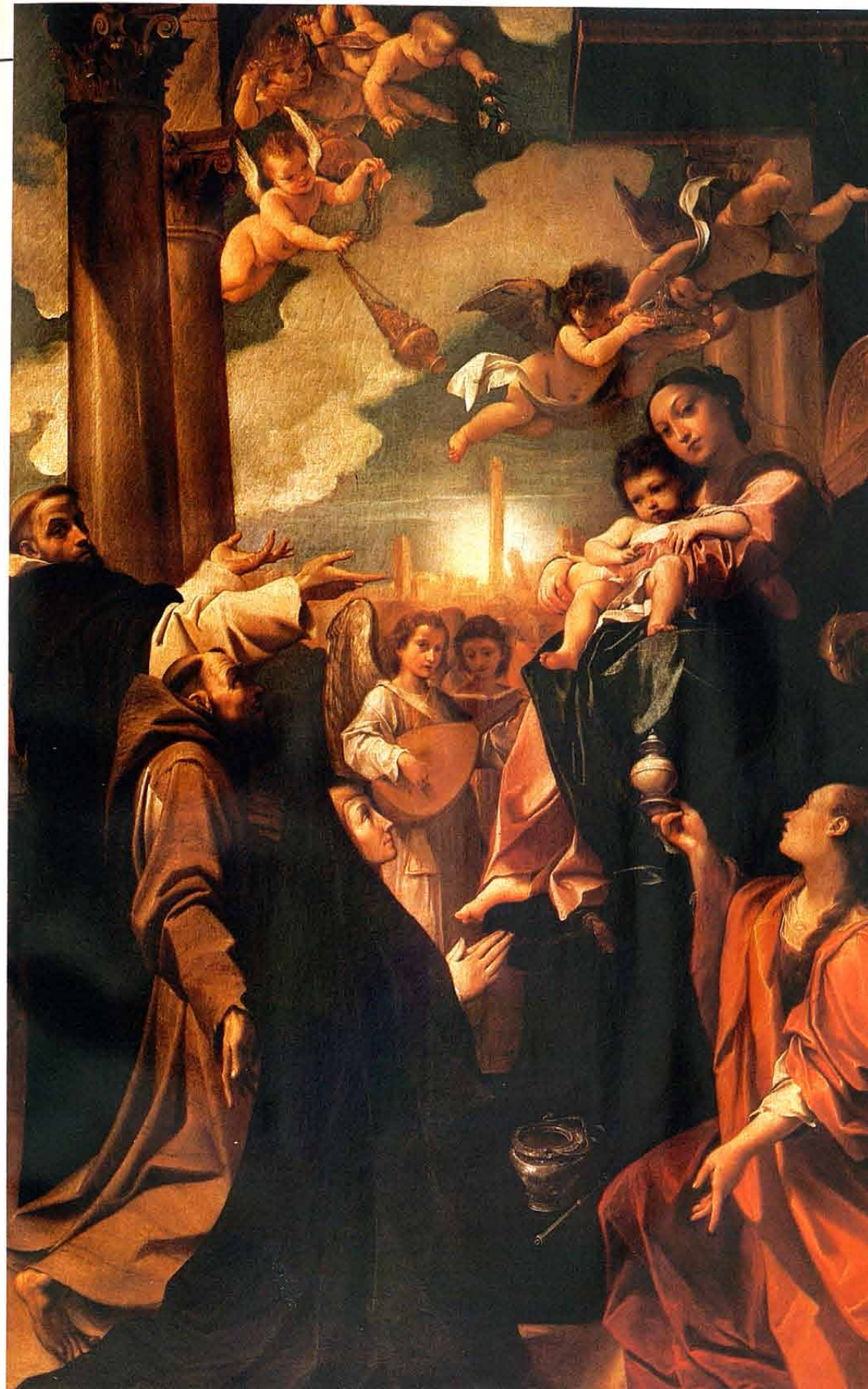
Sullo sfondo di una città che lui non aveva voluto lasciare e che gli riconosceva una fedeltà a tutta prova, Ludovico aveva raggiunto una dignitosa posizione sociale, morti da tempo entrambi i cugini. Il suo ritratto è il ritratto di un pittore arrivato: «Acquistò Ludovico con l'età un certo aspetto grave e decoroso... vestendo poi nobilmente e per lo più in seta, con cappotto foderato di cervieri l'inverno, accompagnato poi

sempre da numerosa turba di scolari, compariva come un Principe». Nasceva per lui una sorta di culto locale, vivo ancora nell'Ottocento. Racconta infatti con ammirazione Stendhal che il suo calzolaio a Bologna conosceva la storia di Ludovico altrettanto bene che il Malvasia e che a tutti i costi volle condurlo davanti all'affresco dell'*Annunciazione* nella basilica di S. Pietro: «Un calzolaio di Parigi tiene a un certo comfort nella casa, compera mobili in legno di mogano, ma provate a parlargli della *Peste di Jaffa* di Gros!».

Di fronte ad un consenso così popolare, la biografia sconsolata di Annibale si legge ogni volta con commozione nei suoi risvolti di solitaria *bohème*: «poco curavasi di se stesso, poco pulito, vestiva alla peggio; col collar [colletto] torto, col cappello a quattr'acque, mantello mal rassettato, barba rabbuffata... sempre astratto, sempre solitario, pareva un omaccio all'antica, un filosofo».

Alla sua morte ebbe l'onore della sepoltura nel Pantheon accanto alla tomba di Raffaello, secondo una simmetria che la critica aveva riconosciuto da sempre. A Raffaello, è scritto sull'epigrafe, Annibale era stato pari per genio e pari anche per fama, ma iniquo (*dispar*) si era rivelato verso di lui il destino.

Anna Ottani Cavina



La Madonna è una signora di Bologna

La Madonna di Ludovico Carracci, alla pinacoteca Bargellini di Bologna. Ludovico era cugino di Annibale e Agostino. La Madonna ha i tratti realistici di una donna autentica. Nella pagina di fronte: Polifemo vede Galatea, un affresco dei Carracci a palazzo Farnese.

Al Pitti lo ispirò Ovidio

L'Età dell'Argento, di Pietro da Cortona, a palazzo Pitti, Firenze. Pietro da Cortona, durante una sosta in Toscana, ricevette dal granduca Ferdinando II, di cui era suddito, l'incarico di decorare la Stanza della Stufa con raffigurazioni tratte dalle Metamorfosi di Ovidio. Egli impiegò due mesi a realizzare le Età dell'Oro e dell'Argento. Evidentemente gli affreschi piacquero, perché il granduca commissionò a Pietro la decorazione dei suoi appartamenti, a palazzo Pitti.



Pietro da Cortona

L'impeto barocco

Era alto e di ottima memoria.
Creò spericolati virtuosismi tecnici

Con i colori portava l'incendio

di Italo Faldi

«Aveva il fuoco ne' colori, la veemenza nelle mani, l'impeto nel pennello», così Lione Pascoli nel primo volume delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* stampato a Roma nel 1730 dice di Pietro Berrettini da Cortona che descrive inoltre come «...alto di statura, maestoso nel portamento, ben fatto di corpo e di faccia... aperto di mente, perspicuo d'ingegno, felicissimo di memoria». A un artista dotato di siffatte qualità non potevano mancare riconoscimenti, successo, fama e gloria nel tempo della vita e, dopo il declino dell'apprezzamento della sua arte in età neoclassica e nell'Ottocento, la rivalutazione critica ad opera degli studiosi del nostro tempo (Wittkower, Noehles, Portoghesi, Briganti) lo ha collocato molto in alto nella scala dei valori dell'arte del Seicento quale fondatore, insieme con Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini, del Barocco: quell'indirizzo artistico che assume la sua configurazione a Roma intorno al 1630, nettamente differenziato dal realismo caravaggesco o dal classicismo di Annibale Carracci e derivati, di poco precedenti nel tempo, che doveva in breve diffondersi attraverso mezza Europa e nei paesi coloniali lasciando un'impronta che durò oltre un secolo. Tuttavia, la maggiore considerazione di cui Pietro da Cortona godette in vita fu dovuta alla sua attività di pittore, mentre l'artista si sentiva particolarmente portato verso

l'architettura (ciò appare da una sua lettera scritta nel 1646 a Cassiano del Pozzo), che però ebbe poche occasioni di esercitare, come evidenziano alcune opere capitali da lui create a Roma: le facciate di S. Maria in Via Lata e di S. Maria della Pace, insieme con la scenografica sistemazione dello spazio antistante, la cupola di S. Carlo al Corso e la chiesa dell'Accademia di S. Luca, dedicata ai Santi Luca e Martina, che occupa nel suo curriculum artistico il posto centrale e ne costituisce il capolavoro. Arti, pittura e architettura, che Pietro da Cortona volle tenere ben distinte; a differenza del Bernini che mirava all'unità delle arti visive da fondersi insieme in un "bel composto", egli tese all'esaltazione dello specifico di ciascuna delle arti da lui coltivate e non a caso la chiesa dei Santi Luca e Martina presenta nell'interno quali uniche opere di pittura le pale di altare, indispensabili per il culto.

Nato a Cortona nel 1596, di famiglia modestamente agiata di muratori e scarpellini, il Berrettini fu dapprima allievo nella sua città natale del manierista fiorentino Andrea Comodi, con il quale si recò ancora giovanetto a Roma, presumibilmente nel 1612, dove passò nella bottega di Baccio Ciampi, anch'egli toscano. Non abbiamo tracce per seguirlo nei suoi primi anni romani di apprendistato, certo spesi, secondo le consuetudini didattiche del tempo, a studiare i monumenti e le vestigia dell'antica Roma e a copiare le opere dei Classici dell'aureo Cinque-

cento. Le prime opere di lui che siano state riconosciute, circa del 1616, sono due affreschi di soggetto biblico nella villa del Cardinal Arrigoni a Frascati alla cui decorazione attesero il Cigoli, il Passignano e lo stesso Andrea Comodi, vale a dire i più eminenti artisti toscani presenti a Roma in quel tempo, e poco appresso ricevette dal marchese Asdrubale Mattei l'incarico di dipingere con storie di Salomone la volta della Galleria del suo palazzo, dove ebbe come collaboratore per i festoni di frutta che riquadrano la volta stessa Pietro Paolo Bonzi, detto per questa specializzazione il Gobbo dei Frutti, anch'egli cortonese. In questo torno di tempo iniziò per Pietro Berrettini la fruttuosa dimestichezza con i marchesi Sacchetti per i quali costruì il casino della villa a Monte Mario detta del Pigneto, non più esistente ma conosciuto attraverso stampe e ricordi, primo esempio della poetica del Barocco in architettura per la concezione dinamico-prospettica degli elementi, la contrapposizione di uno spazio contratto e illusivo allo spazio naturale (il passaggio dalla natura informe a una "naturalità artificiale"); tale da suscitare l'invidia del Bernini che tentò di demolirlo con una battuta, definendolo un presepio. Per i Sacchetti, che lo ospitavano nel loro palazzo in via Giulia, dipinse numerosi quadri in parte oggi nella Pinacoteca Capitolina dove è confluita quella quadreria gentilizia e per il tramite di Marcello Sacchetti ebbe il suo primo rapporto di lavoro con i Barberini che gli diedero incarico, insieme con Agostino Ciampelli, di decorare con storie della Santa titolare le pareti della navata dell'antica basilica di S. Bibiana, al cui restauro nel 1624 era stato preposto da Urbano VIII lo stesso Gian Lorenzo Bernini, il quale vi eresse la nuova facciata; affreschi che costituirono la prima opera pubblica dove ebbe modo di esporre le sue nuove idee. Ancora per commissione di Giulio Sacchetti, fratello di Marcello, eseguì gli affreschi della galleria, della cappella e di alcune sale della villa di Castel Fusano avvalendosi, segno di una rapida crescita dell'importanza dell'artista, di un'ampia collaborazione di bottega tra la quale fa spicco un astro sorgente: Andrea Sacchi. Seguono, a questo punto, le commissioni più prestigiose che dovevano porre il Cortona fra i pittori di maggior successo in Roma: dalla Congregazione per la Reverenda Fabbrica di



La morte del gigante

Davide che uccide Golia, di Pietro da Cortona, alla pinacoteca del Vaticano. Nella pagina di fronte il soffitto affrescato da Pietro a palazzo Barberini, a Roma. Gli affreschi furono terminati solo nel 1639, dopo una permanenza a Firenze per decorare la Stanza della Stufa, a palazzo Pitti.

S. Pietro gli viene affidata l'esecuzione della grande pala dell'altare della cappella del Sacramento (1628-31) raffigurante la *Trinità*, in parte coperta dal ciborio del Bernini (postovi peraltro molto tempo dopo e non da quest'ultimo per occultare l'opera del Cortona, secondo la leggenda popolare) e subito appreso la famiglia del pontefice regnante gli diede incarico della colossale impresa della decorazione del palazzo Barberini incominciando dalla cappella (1631-32) dove egli si giovò dell'aiuto di allievi tra i quali Giovan Francesco Romanelli. Finita la cappella gli fu affidato il prestigioso incarico di affrescare nella volta dell'immenso salone una complessa allegoria dal titolo: *Il trionfo della Divina Provvidenza e il compimento dei suoi fini attraverso il potere spirituale e temporale del papato al tempo di Urbano VIII*, suggerita da Francesco Bracciolini delle Api, un letterato dell'ambito barberiniano. Mai glorificazione dinastico-religiosa fu svolta con maggiore implicazione di significati, richiami mitologici, simboli dottrinali, in un crescendo fortissimo di orchestrazione che segna l'inizio e al tempo stesso uno degli apici della grande decorazione barocca, dove, per dirla con Giovanni Battista Passeri — altro suo

antico biografo —, il Cortona «per la novità fece mutare faccia allo stile del dipingere». In rapporto alla situazione storica di Roma nei primi decenni del XVII secolo il barocco, di cui il Berrettini, Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini, nati in stretta successione nell'ultimo quinquennio del Cinquecento, furono inventori e assertori, sembra riflettere la rinnovata espansione cattolica, dopo la perdita di vaste aree territoriali e morali dovuta alla Riforma luterana, attraverso il riordino e il rafforzamento dei vecchi ordini religiosi e l'entusiasmo e il dinamismo apostolico di quelli nuovi, primi tra tutti i Gesuiti. Un'arte, cioè, che appare animata dal vitalismo ecumenico che fece entrare, anche se spesso solo temporaneamente, nell'area d'influenza della chiesa di Roma molti paesi extraeuropei e recuperò zone perdute nell'Europa settentrionale, e seppe esprimere congiuntamente le esigenze delle rinnovate potestà temporali e le riaffermate verità dottrinali; espressione della rivitalizzazione del papato e dell'assolutismo monarchico che nel Seicento andava rafforzandosi ovunque. Schematizzando al massimo, se il realismo caravaggesco può riguardarsi come una rivoluzionaria esperienza conoscitiva del-





I fratelli nell'aria incantata

Romolo e Remo, di Pietro da Cortona, al museo del Louvre di Parigi. Pietro si ispirò spesso a temi della mitologia greca e latina. A palazzo Pitti, per esempio, realizzò le raffigurazioni dell'Età dell'Oro e dell'Argento e, successivamente, dell'Età del Rame e del Ferro. Queste raffigurazioni furono ispirate alle Metamorfosi di Ovidio. Anche nel Romolo e Remo, malgrado certi toni più scuri, l'atmosfera è magica e incantata.

Pietro da Cortona

L'impeto barocco

l'uomo sull'uomo, se il classicismo post-carraccesco un'arte razionalistica e teorizzante espressione della borghesia in fase di sviluppo, il barocco andrebbe inteso come l'arte delle corti: *in primis* della corte vaticana. Arte della persuasione che fa appello alle esperienze visuali per indurre lo spettatore a credere in verità non dimostrabili razionalmente, a convincerlo del diritto divino delle istituzioni terrene. Spericolata, teatrale, sostenuta da un prodigioso virtuosismo tecnico, l'arte barocca quale si configura nella pittura di Pietro da Cortona (e, con diverse specificazioni, nella scultura del Bernini) si contraddistingue per un inesauribile vitalismo, una sconfinata ricchezza inventiva, per capacità illusionistiche che coinvolgono direttamente il fruitore dell'immagine artistica costringendolo a partecipare a nuove, eccitanti esperienze, fino ad abolire la differenza fra la sfera ideale in cui si colloca l'opera d'arte e lo spazio fenomenico in cui agisce il riguardante.

Dato inizio nel 1633 ad affrescare l'imponente volta, Pietro da Cortona condusse avanti saltuariamente l'opera mentre attendeva ad altri lavori di pittura e di architettura, fino al '37 quando si mise al seguito del Cardinal Giulio Sacchetti che si recava a Bologna dove era stato nominato legato pontificio. Durante la sosta a Firenze ricevette dal Granduca Ferdinando II, di cui era suddito, l'incarico di decorare la Stanza della Stufa in palazzo Pitti con le raffigurazioni delle *Età dell'Oro e dell'Argento* (soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio) cui ottemperò in due mesi proseguendo poi il viaggio per Venezia per prendere visione dei tesori della pittura veneta cinquecentesca. Di ritorno a Roma nel 1638, alla fine dell'anno successivo, dava termine alla volta Barberini, stupefacente teatro in ininterrotta azione, continuo fondersi e trascorrere di esseri e vicende umane e divine, di paesaggi fenomenici e di cieli di paradiso. Per completare gli affreschi della Stanza della Stufa in palazzo Pitti — nella quale aveva forse raggiunto i vertici della sua arte nella perfetta coincidenza tra l'atmosfera idillica e incantata evocata dai soggetti e una pittura ariosa, sciolta, luminosissima che dà il senso della gioia del vivere — Pietro da Cortona tornò a Firenze nel 1640 e vi eseguì le due storie mancanti con le *Età del Rame e del Ferro*, ricevendo dal Granduca la commissione per una serie di stanze

del suo appartamento in palazzo Pitti. Dedicate ai Pianeti, i cui segni governano le Virtù del Principe, ne furono eseguite dal Berrettini solo tre, quelle di Venere di Giove e di Marte, mentre la successiva dedicata ad Apollo, appena iniziata e lasciata incompiuta per la partenza del pittore da Firenze nel 1647 in seguito a dissapori intervenuti con l'ambiente fiorentino, fu terminata, molti anni dopo, da Ciro Ferri che eseguì anche quella appresso dedicata a Saturno. Segue a Roma una intensa attività di frescante che ha i suoi punti chiave nelle decorazioni di S. Maria in Vallicella, la Chiesa Nuova dei Padri Filippini, già iniziata nel 1633 con la volta della sacrestia e proseguita per circa un ventennio (dal '47 al '65) con l'intradosso della cupola, la tribuna e la volta della navata centrale, dove il pittore porta al più alto grado di spettacolarità l'illusionismo spaziale nella prosecuzione ingannevole dell'invaso della chiesa oltre il soffitto scopercchiato al di là del quale ha luogo l'avvenimento rappresentato, e nella Galleria di Palazzo Pamphilj a Piazza Navona, commissionatagli dal pontefice regnante Innocenzo X. Obbligato da un ambiente lungo e stretto quale era quello che presentava la Galleria, realizzata dal Borromini secondo la sua poetica della contrazione dinamica degli spazi, Pietro da Cortona ideò non una composizione unitaria come in palazzo Barberini, ma una serie di scomparti decorativi di varia forma e dimensione dove inserì gli episodi delle storie di Enea, oggetto della figurazione, collegati da una rigogliosa decorazione di finti stucchi e unificati da un trasparente, luminosissimo cielo che prolunga lo spazio oltre il cavo della volta.

Dell'intensissima sua produzione, sacra e profana, per chiese e palazzi in più parti d'Italia, non è qui modo di parlare oltre così come dell'attività in opere minori di architettura, arte nella quale egli attinse vertici di tensione creativa, senza mai cedimenti e ripetitività come talvolta gli accadde nella pittura. Nel 1669 Pietro da Cortona — dopo un infelice tentativo di progettazione del Louvre a Parigi (ma neanche il Bernini incontrerà migliore sorte) — concludeva la sua vita di lavoro lasciando i testi di base cui avrebbe attinto la grande decorazione barocca attraverso mezza Europa fino a Giovan Battista Tiepolo.

Italo Faldi

I GIARDINI DEL DECLINO

(segue da pag. 13)

Barberini (1623-1647). Essa appariva dominata dalle inclinazioni al fasto e alle piccole astuzie di una Chiesa tradizionalista, fatta più arrogante da protervie dell'Inquisizione e da trame dei Gesuiti. Ma neppure mancavano, in quegli stessi palazzi, chiostri, giardini dove si espandevano, tra i canoni rinascimentali e le invenzioni barocche, anche elementi di cultura creativa, specialmente in campo antiquario, artistico, filologico. Non tutto taceva. I viaggiatori scesi dal Nord stentavano a cogliere il senso di simili intrecci. Non capivano come potesse finire al rogo Giordano Bruno e alla condanna Galileo Galilei, ma fiorire nello stesso tempo circoli dove eruditi ed anche gente di religione discutevano acutamente di un'arte non necessariamente obbediente a prescrizioni dogmatiche o si soffermavano su complesse materie di astronomia, matematica, medicina. Il fatto è che contatti internazionali non mancavano, attraverso le vie segrete o esplicite della gran Repubblica delle lettere, dei viaggiatori laici e dei diplomatici togati.

Soprattutto dopo la metà del Seicento, diciamo dopo la fine della guerra di Castro e le paci di Westfalia, si moltiplicarono in Roma biblioteche e cenacoli, musei e auditori, senza contare il salotto di Cristina di Svezia e gli albori dell'accademia di Arcadia. E intanto seguiva l'opera degli architetti più famosi del tempo, commissionati di costruzioni che dalla modestia del Medioevo portassero l'Urbe alla imponenza compiaciuta del suo barocco. Che poi sotto certi estremi splendori si approfondissero la decadenza e il disagio collettivo, i medesimi viaggiatori del "gran tour" lo scoprivano non appena avvicinavano il "popolo". Che era più che popolo folla, spesso disperata e poverissima, inquieta e corrotta. Ce lo testimoniano stampe e pagine di natura folcloristica, magari col condimento di prevenzioni anticlericali e di odio antipapista ma comunque con buona base di verità. Le valutazioni censuarie provano che in questa capitale di poco più di centomila anime la quota dei "mendicanti" (compresi prostitute e innumerevoli vagabondi) oscillava fra il dieci e il venti per cento. Che porzioni analoghe di abitanti erano rappresentate dal clero maschile e femminile, sovente esso pure indigente e irrequieto. E che mediocre era il posto dell'artigianato, salvo nelle botteghe dove si preparavano gioielli e ricordi per il turista, paramenti e candelieri per il clero.

Soprattutto mancava in Roma una borghesia intraprendente, distinguibile per modernità. C'era sì qualche gruppo di persone che aveva seguito questo o quel papa nepotista, c'era qualche funzionario (ma difficil-

mente su cariche di rilievo, riservate a ecclesiastici), e naturalmente notai ed avvocati più alla maniera degli azzeccarbugli che dei tributi di un consapevole Terzo Stato. I finanzieri venivano di solito da Genova. E anche l'edilizia richiama più che altro esperti stranieri oppure operai stagionali e cantieri effimeri. In sostanza, la società restava polarizzata fra un vertice potente intorno al Soglio pontificio e ad alcuni circoli colti, e la gran massa dei diseredati affidati al pubblico sussidio e alla sorte. Questi due poli in qualche modo coesistevano.

Quadro pieno di chiaroscuri, dunque. Niente a che vedere con i retaggi di gloria di Roma antica, ma neppure con quella specie di tana dell'Anticristo, di regno del Male e basta, che qualcuno recuperava per essa da bibliche invettive. Con linguaggio moderno, potremmo parlare di un centro urbano segnato da forti squilibri sociali ma anche sorretto dal suo stesso passato: dalle rendite dei signori, dall'obolo dei fedeli di mezzo mondo, dal fascino di una lunga storia. Città eminentemente "passiva", che poco produce e molto consuma, si diceva: e certamente non avviata a modernità di metropoli europee.

Alla pianta di questa città singolare il XVII secolo aggiunse non pochi edifici principeschi e sacri, un più razionale ritaglio viario, un buon numero di ville e giardini addolciti dall'abbondanza delle acque. Ma anche l'ingrandimento e il cosmopolitismo che scandivano quella stagione urbanistica non stavano al pari con ciò che andava maturando, più o meno esplicito, in paesi più dinamici. Poiché la civiltà europea si avviava, pur fra le battute d'arresto di quei decenni, a crescente secolarizzazione e ad aspra gara materialistica e tecnologica; e a queste cose non poteva, la Roma dei Papi, partecipare appieno. Mancavano le condizioni di tolleranza e plasmabilità laica e di tesa innovazione economica. Si restava in bilico. Così, se per altri luoghi il grigio Seicento fu una tappa necessaria per poi avanzare, per Roma fu un altro passo di un cronico ritardo. La splendida Roma non avrebbe ritrovato uno splendido avvenire.

Alberto Caracciolo

IMITATORI, SEGUACI E PITTORI RIBELLI

(segue da pag. 23)

stici ed è ogni volta, ovviamente, diversa. Il Baglione, che abbandonerà quasi subito il campo, era il meno dotato, ma tentò delle imitazioni del Caravaggio che interessarono Bartolomeo Manfredi. Il Gentileschi e il Saraceni furono assai meno disposti a seguire troppo da vicino le orme del Caravaggio. Sebbene non abbiano osservato, provenendo

da una formazione diversa, né i suoi schemi né i suoi impasti, devono considerarsi suoi seguaci per l'intelligenza dell'uso della luce che rivela lo studio dal naturale e la verità dei modelli, dal Gentileschi scelti anche nel ceto popolare preferito dal Caravaggio.

Possedevano ambedue una conoscenza anatomica che consentì loro di correggere gli errori, o ritenuti tali, del Merisi, ma il Gentileschi non sfuggì a critiche molto pesanti in una lettera inviata da Piero Guicciardini, ambasciatore del granduca di Toscana a Roma, ad Andrea Cioli, segretario di Stato di Cosimo II nel 1615, e contenente uno dei più antichi giudizi circostanziati sul movimento caravaggesco da parte di persona che credeva nei principi tradizionali di ispirazione classica.

La visione lucida e distaccata del Gentileschi, pittore di valori e di trasparenze, a cui si ispirarono lo Spadaro e la figlia Artemisia, dopo che lasciò l'Italia trovò un seguito nei pittori olandesi tra i quali il Vermeer. Il Saraceni fu più misterioso nelle penombre e nei roveli delle pieghe insistite che lo associano alla cerchia del grande innovatore del paesaggio nordico, Adam Elsheimer, vissuto a Roma dal 1600 fino alla morte avvenuta nel 1610. Il Borgianni colse dal Caravaggio la violenza dell'azione istantanea e concitata che passerà nel Tanzio da Varallo, uno dei pittori a cui si vuole negare quell'appartenenza all'anima del movimento caravaggesco che va riaffermata con forza.

Nel secondo decennio il Borgianni e il Saraceni dipinsero grandi quadri per le chiese romane, che rappresentano forse le loro opere più caravaggesche. Erano ormai lontane le esperienze giovanili del Merisi. Abbandonando Roma nel 1606, il pittore aveva lasciato nelle opere chiesastiche le testimonianze delle sue riflessioni sul tema sacro, la religione umanizzata e vicina, l'interiorizzazione dei temi, la crescente carica tragica.

A Napoli il suo primo, convinto seguace fu Battistello Caracciolo. L'*Immacolata Concezione con San Domenico e San Francesco da Paola* dipinta per la chiesa di Santa Maria della Stella nel 1607, forse subito dopo il primo passaggio del Merisi da Napoli, è l'opera di un pittore che, sebbene non più giovanissimo, si era completamente penetrato nella pittura del Lombardo. Almeno fino al 1630 il Battistello fu interprete profondo e diretto dello spirito caravaggesco e, essendo conoscitore sottile della sua tecnica, c'è da pensare che abbia frequentato il Merisi e lo abbia visto dipingere.

Non è forse un caso che il nuovo interesse per Caravaggio verificatosi a Roma intorno al 1610 abbia coinciso con la morte del pittore, notoriamente nemico degli imitatori. Era possibile, ormai, ispirarsi più scopertamente alle sue opere esposte nei luoghi e nelle gallerie dei suoi protettori e

committenti. In questi anni furono dipinte da Bartolomeo Manfredi delle interpretazioni laiche, anzi mondane, del naturalismo caravaggesco con soggetti di intrattenimento o evangelici trattati analogamente con abiti moderni sul modello scatenante del gruppo dei giocatori della *Chiamata di San Matteo* in San Luigi dei Francesi, e ispirandosi altresì a famosi quadri giovanili, i *Bari* e la *Buona ventura*. La *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Cecco del Caravaggio (uno dei pochi pittori ricordati dal Mancini tra i seguaci del Merisi) è forse il primo esempio di questi temi ed è da datarsi a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Seicento. Le opere di questa personalità di probabile origine spagnola manifestano un'educazione nel manierismo nordico che la avvicina a un pittore fiammingo attivo a Napoli e molto studioso del Caravaggio, di cui eseguì le copie, Louis Finson. Questi già nel 1613, dopo aver lasciato Roma, si era stabilito in Provenza. E altrettanto precoce fu la presenza in Italia di un altro spagnolo, il grande Juan Bautista Maino che è probabile abbia frequentato Cecco del Caravaggio prima del 1611.

Il Manfredi era già famoso nel 1615 e la sua pittura, che si avvicinava alla vita, fu ricercata in tutta Europa. Nel 1675 il Sandrart ne ricorda il successo accennando alla *manfrediana methodus* seguita da gran parte dei pittori nordici predisposti alla visione realistica e popolare, e a Roma legati tra loro dividendosi le abitazioni e frequentandosi. Oltre al gruppo dei francesi, con Nicolas Tournier, Nicolas Régnier, Valentin de Boulogne e, orientato diversamente, il Vouet, operavano i nordici, gli olandesi Terbrugghen, Gerard Honthorst, l'iniziatore delle trattazioni a lume di notte, Dirk van Baburen, il Maestro del Giudizio di Salomone che, in tempi diversi, entro gli anni Venti, ritornarono nel Nord.

Nel secondo decennio fece la sua comparsa a Roma, con una *vis* naturalistica che non sfuggì al Mancini, anche un geniale spagnolo, Jusepe de Ribera, in seguito, nel 1616, trasferitosi a Napoli. Quanto agli italiani, fu il tema sacro a interessarli maggiormente. Dopo l'esperienza romana rientrarono nei luoghi d'origine il Tanzio, il Musso e il Vermiglio in Piemonte, i veronesi nella loro città, il Guerrieri nelle Marche. La loro nuova pittura religiosa, umana e destinata ai poveri, rappresentò il ricambio a quelle correnti della controriforma già aperte a un dialogo accostante e popolare. Giovanni Serodine fu uno degli ultimi adepti del naturalismo. Dopo il 1620, con lui e con altri provinciali come il Rustici, il movimento tentò nuove strade al di fuori e forse in opposizione alla *manfrediana methodus*, identificandosi con la tragica realtà dei temi religiosi del Caravaggio. Furono questi anche gli anni della vigorosa espansione della natura morta, riportata

alla concentrata intensità del naturalismo globale del Caravaggio da Luca Forte, dall'autore, talvolta identificato erroneamente con Pietro Paolini, della natura morta Acquavella e da altri artisti.

Ma l'eredità del Merisi e il suo significato storico non si devono cercare soltanto nei pittori che ne conobbero le opere in Italia. La diffusione europea delle sue innovazioni di ordine artistico e etico non coincide con la classificazione pur incontestabile del seguito diretto del Merisi. È facile ammettere che le nozioni essenziali del caravaggismo siano penetrate in Spagna attraverso le collezioni dei viceré. Per il Nord, mentre è nota l'importanza del gruppo dei pittori di Utrecht, dalla diffusione dello *Schilderboek* del van Mander il metodo caravaggesco, che si rifaceva a principi molto semplici di origine veneziana, poté essere appreso nei suoi requisiti rivoluzionari, la presa diretta dal naturale e i suoi corollari, anche da quegli artisti che rimasero nelle loro regioni. Pochi anni dopo, si registrò l'arrivo in Olanda di alcuni suoi originali, che Rembrandt vide certamente, in seguito ad acquisti consigliati e fatti da pittori nordici, grandi ammiratori del Caravaggio.

Mina Gregori

UN NAUFRAGO NELL'ANSIA

(segue da pag. 29)

gnata, i successi artistici, il passaggio dalla povertà a un relativo benessere di apprezzato professionista, sono sempre messi in gioco, e persi, per una rissa, per liti, fatti di violenza. Michelangelo Merisi sembra sempre in lotta con se stesso: risale faticosamente la china dei propri drammi, per poi ridiscendere, a causa dell'irruenza del carattere, ma forse anche per un'ansia irrazionale e inspiegabile. Che egli cerchi qualcosa appare anche dallo sviluppo della sua pittura: egli si serve di accorgimenti tecnici particolari: dall'uso dello specchio, per incorniciare meglio l'immagine e non disperdersi in particolari di contorno, fino alla cosiddetta "camera oscura", dove costruisce un lume che, dall'alto, getti un fascio compatto nell'ombra, e ne risulti un forte contrasto di luci ed ombre. Le ombre, gli "scuri" che troviamo nei suoi quadri. Evoluzione tecnica, ma anche curiosità per le innovazioni, continua ricerca del nuovo.

Egli tenta di ottenere il condono papale. Vorrebbe tornare a Roma. Evidentemente non si rassegna. Intanto, poiché gli giungono voci favorevoli, si approssima alla meta: da Napoli parte verso Porto Ercole, dove pensa di attendere.

Fermato perché sospetto, è infine rilasciato, dopo la confisca del bagaglio. Senza sapere che fare, rimane sulla spiaggia, ma

s'ammala. Muore il 18 luglio 1610. La notizia giunge a Roma quando il condono papale è già partito. Caravaggio non lo leggerà.

Tra le sue opere: a Roma *Ragazzo con canestro di frutta*, *Bacchino malato*, *San Gerolamo scrivente*, *Davide con la testa di Golia*, *San Giovanni Battista con l'agnello*, sono alla Galleria Borghese; *Riposo nella fuga in Egitto*, la *Maddalena* sono alla Galleria Doria-Pamphilj; *Narciso e Madonna con Bambino* sono alla Galleria Nazionale d'arte antica del Palazzo Corsini; la *Vocazione di San Matteo*, il *Martirio di San Matteo*, *San Matteo e l'angelo* sono in San Luigi dei Francesi; a Napoli ci sono la *Flagellazione di Cristo*, al Museo di Capodimonte e le *Sette opere di misericordia*, nella chiesa del Monte della Misericordia. A Firenze sono il *Bacco*, la *Testa di Medusa*, il *Sacrificio di Isacco*, alla Galleria degli Uffizi, e l'*Amorino dormiente* alla Galleria Pitti. Poi l'*Ecce Homo*, a Genova (Palazzo Rosso), la *Cena di Emmaus*, alla Pinacoteca di Brera (Milano). Altre opere sono conservate a Monaco, Leningrado, Parigi, Berlino, Kansas City, ma il turista che intenda recarvisi potrà informarsi di volta in volta.

Due libri utili: il *Caravaggio* di Roberto Longhi, ristampato proprio nel luglio di quest'anno da Editori Riuniti. Tra l'altro Longhi dedicò la sua tesi di laurea a Caravaggio. L'altro libro è *L'opera completa di Caravaggio*, della collana Rizzoli, dove sono reperibili utili materiali iconografici, critici e filologici.

Aurelio Magistà

ALL'OMBRA DELLE CATTEDRALI

(segue da pag. 37)

il fedele a divozione», sono requisiti indispensabili per il pittore di successo, chiamato a coprire di affreschi coi fatti sacri le volte delle cappelle e ad impaginare sacre rappresentazioni sulle grandi pale degli altari. D'altronde se Napoli, dopo Gaetano Thiene e Bobadilla con i primi teatini e gesuiti si apprestava a divenire la patria anche di Camillo de Lellis, del filippino Tarugi o di Giuseppe Calasanzio, è ugualmente vero che a San Domenico — il maggior centro dell'Ordine nel regno — venivano nel contempo ospitati (e difesi) prima Giordano Bruno e poi Tommaso Campanella, e che ancora da quello stesso convento e da quello di San Pietro Martire partiva la resistenza, nel 1586 e nel 1594, nei confronti del tentativo di instaurazione dell'Inquisizione romana. E se Campanella — almeno fino al 1626 — proprio a Napoli languiva condannato in carcere, pure proprio in quella città e per quella città egli lavorerà indefessamente, difen-

dendo Telesio e Galileo e influenzando profondamente con la sua «sapienza... speculativa e pratica insieme» la cultura pur "accademica" di un Ferrante Imperato e di un Marc'Aurelio Severino, fino a creare un vero e proprio movimento di pensiero empirista e naturalistico.

Stante questa dialettica e queste contraddizioni non c'è da stupirsi se fu proprio a Napoli che il naturalismo integrale e scientifico di Caravaggio trovò il suo più durevole e commovente successo ed insieme il suo più lungo e meditato tradimento, il tradimento di volerne inglobare il fascino e la "modernità" all'interno del modello devozionale, espungendone gli aspetti più eversivi e misinterpretando il desiderio innovativo, radicale e desolato di verità a favore di un ben più innocuo "verismo" nell'attingere alle fonti e nella rappresentazione del dramma sacro.

Battistello Caracciolo e Massimo Stanzione, ad esempio, spesso considerati come le colonne del sostanziale "caravaggismo" della pittura napoletana del primo Seicento, ben rappresentano invece le tappe fondamentali di questo che abbiamo chiamato il "tradimento" alla napoletana della lezione di Caravaggio. Prima di ogni altra cosa essi sono i pittori dei gesuiti, dei teatini, dei francescani, dei certosini. È un ricco, un ricchissimo mercato di commissioni, per partecipare attivamente al quale bisogna — tra le altre cose — saper dipingere a fresco, specialità sposata all'illusionismo e alla decorazione estranea all'ottica e all'esperienza di Caravaggio. Così Battistello impara quest'arte dal manierista Belisario Corenzio, che gli era stato maestro avanti l'arrivo di Caravaggio in città, e ne aggiorna le formule attraverso contatti romani con gli abili colleghi Giovanni Lanfranco e Simon Vouet, esponenti di un certo qual naturalismo classicizzato, riformato. Allo stesso modo Stanzione, pur prescindendo dall'educazione di manierismo decorativo alla Corenzio ma provenendo invece da una formidabile formazione devozionale alla scuola di Santafede, pittore "senza errori", studia i modelli romani dei naturalisti riformati e classicisti e ne ritorna arricchito e pronto alla bisogna. L'uno domina il mercato fino circa al 1630 e muore nel 1635; l'altro a sua volta, pur con maggiori difficoltà iniziali e a forza di appoggi e raccomandazioni, sfonda proprio negli anni trenta e monopolizzerà quasi del tutto il panorama delle commissioni religiose fino al 1650-55.

A scorrere il repertorio figurativo di questi due pittori si legge tutta l'iconografia sacra post-tridentina nel suo aspetto più tipico: Madonne delle grazie e del Rosario, Assunte ed Immacolate Concezioni, Transiti di San Giuseppe e San Giuseppe col bambino, sacre allegorie e

"Trinitas terrestres", santi ispirati e in gloria, cogli occhi al cielo, e truculenti martiri. Si dirà: ma era un repertorio d'obbligo e la fedeltà al naturalismo caravaggesco è invece nello "stile", nel linguaggio specifico. Ma a parte che le scelte iconografiche — lo dimostra la vicenda stessa di Caravaggio — non erano mai scelte "neutrali", un'analisi per puri, brevi cenni e per comparazione delle loro opere, del loro modo di fare pittura convince della coerenza interna di tutta l'operazione.

Battistello Caracciolo, ad esempio, ha dipinto una *Flagellazione* a tre figure, oggi nel Museo napoletano di Capodimonte, analoga per molti versi a quella di Caravaggio per San Domenico. Creduta di periodo giovanile per la presunta prossimità al prototipo caravaggesco, un esame più attento ne rivela invece le distanze e costringe a spostarne la datazione ai tardi anni Venti. Il corpo del Cristo, lungi dalla spassata e dolente naturalezza di quello di Caravaggio, è atletico, plastico, scultoreo, anzi è tratto da una statua antica; il volto, esasperatamente drammatico e retorico, è quello tipizzato di una maschera, tanto da far pensare che già a questa data Battistello conoscesse le speculazioni dei classicisti — con Domenichino in testa — sul fatto che le emozioni, non prelevate di continuo dall'inesauribile repertorio del vero, andassero incasellate in una casistica fissa di tipologie, in un formulario ripetuto. Anche il contrasto tra chiari e scuri, che pure è la nota apparentemente più fedele all'estetica di Caravaggio, diviene un contrasto compiaciuto di forme ritagliate, disegnate: un "manierismo".

Stanzione, da parte sua, ha invece dipinto in età giovanile e in collaborazione con Artemisia Gentileschi una serie di *Storie del Battista* per il Palazzo Reale di Madrid, della quale fa parte una grande *Decollazione* che è analoga per soggetto ed impaginazione a quella di Caravaggio nell'Oratorio della Cattedrale della Valletta a Malta. Lo spirito scarno e terrificante di quella *uccisione* vera e propria dipinta da Caravaggio è qui veramente tradito in nome di una «elezione delle migliori forme»: il Battista non è corpo abbattuto nel sangue e sull'impiantito fangoso del carcere ma vero eroe — e vivo ancora — della scena, le mani giunte e gli arti accarezzati morbidamente dalla luce; la scena, abilmente narrata e scandita da un ritmo teatrale, quasi da balletto; il quadro doverosamente ravvivato da preziosi tocchi di colore vivo, compiaciuto, i gialli, gli azzurri, i bruni, le sete.

Se si guarda a qualche altro quadro ancor più tipico della pittura devozionale di Stanzione, a una Madonna col bambino o a una Sacra famiglia, che se io, si capisce ancor meglio la direzione ultima di questa

ricerca. Il "naturalismo" è stato trasformato in bisogno di familiarità, di consuetudine, di accostabilità: il naturalismo sacro di Stanzione sta insomma nel presentare al fedele una immagine sacra che "muove a devozione" in modo sottile, facendo appello ai sentimenti più semplici e più intimi, alla tenerezza, all'ispirata dolcezza, senza perdere in dimensione casalinga, in quotidianità.

Niente di strano — infine — che in uno di questi pittori, in Battistello Caracciolo per l'esattezza, le *Sette Opere di Misericordia corporale* di Caravaggio al Pio Monte divenissero ben presto, nel 1629, le *Opere misericordiose dei padri Gesuiti*. In una grande pala dipinta per la chiesa del Carmine ai Mannesi, della quale — perduta — rimane oggi il bozzetto nel Museo di Sorrento, Battistello elenca, sotto la presenza vigile di Sant'Ignazio (che sostituisce significativamente quella della Vergine nel quadro di Caravaggio) alcune fra le attività principali dei padri Gesuiti, come la predicazione, la comunione, il catechismo, la confessione ed il battesimo. La chiesa era stata fondata dal Pio Monte nel quartiere popolare del Mercato, «pieno di gente ignorante e più bisognosa di aiuti spirituali», e si era deciso che «si dovesse officiare da' padri Gesuiti come esperti in tal mestiere»; era compito precipuo di costoro «che facessero a quella povera gente in tutti i giorni opportuni tutti quegli esercizi spirituali che all'opera della misericordia spirituale s'appartengono, per instruire quell'anime al vivere e al morire cristiano» (sono parole del contemporaneo De Lellis).

Opere di misericordia spirituali, esercizi spirituali. Nulla di più distante davvero dalle *Sette Opere* di Caravaggio; ché dove quel quadro è legato agli aspetti più materiali ed angosciosi dell'esercizio delle opere questo invece è esposizione didascalica del rapporto paternalistico fra Chiesa della Controriforma e masse, un vero e proprio manifesto di propaganda devozionale. Il tono amplificato e retorico che ne è il necessario veicolo caratterizza bene il ruolo cui questo tipo di artista ambisce: di squilla devozionale, di reboante commento e di "persuasione" attiva nei confronti del modello religioso e sociale vigente.

L'ambizione compagna non può dunque essere altra da che — "nobilitata" in tal modo l'arte del dipingere — ne sia nobilitata anche la figura di chi dipinge, assimilata al mondo degli aristocratici e a quello delle Accademie. Battistello, iscritto a Roma all'Accademia di San Luca ed amico di Giovan Battista Manso, marchese di Villa e fondatore dell'Accademia napoletana degli oziosi — poeta anch'esso —, frequenta l'ambiente del Marino e quello del Basile (i maggiori poeti locali del momento), del quale inciderà un ritratto

to e dal quale riceverà dedicata un'Ode. Odi e madrigali simili, basati sulla nobiltà e sulla perfezione della mimesis, Basile dedicherà anche a Stanzione che, nel corso degli anni Venti, diviene addirittura — a Roma — cavaliere dello Speron d'Oro e dell'Ordine di Cristo. Da allora in poi si fregerà da per tutto, e specie nelle firme dei suoi quadri, del titolo ricevuto, "Eques Maximus", e sarà per i contemporanei e per i posteri il Cavalier Massimo.

La necessità di nobilitare definitivamente l'operato del pittore privilegiando tra le fasi dell'operazione creativa l'*invenzione* col distaccarla dall'accessoria *manifattura* è caratteristica della teoria artistica cinque e seicentesca, ed in essa è la strada per l'affrancamento della specialità dalle "miserie" delle arti meccaniche in vista dell'accoppiamento più soddisfacente al carro delle arti liberali. Sotto il profilo sociale e socio-economico questa trasformazione necessitava di un distacco completo dalla struttura delle corporazioni produttive, distacco che trovò la sua realizzazione più piena — a cavallo tra i due secoli — nel sorgere delle Accademie, dove più nobile, "teorica", "disinteressata" e liberale era l'aggregazione fra gli artisti per disputare dei grandi temi inerenti al proprio mestiere. Lo "status" ambiziosamente reclamato è ora quello di una nobiltà, di un'aristocrazia riconosciuta che spogli l'artista di fronte al suo pubblico e ai suoi pari da ogni dubbio di bisogno, di necessità, di fatica "operaia". A rimorchio delle conquiste dei letterati, così, chi presiede l'Accademia è "Principe" e tutti i componenti gentiluomini.

Il caso di Battistello e di Stanzione, dunque, non è raro, e non è isolato nemmeno nella sola realtà napoletana. Sebbene non sempre ricordato nelle numerose firme dei suoi quadri anche a Jusepe de Ribera, valenzano, immigrato a Napoli nel secondo decennio del secolo, era stato accordato negli stessi anni — e dal papa Urbano VIII — l'ambito cavalierato dell'Ordine di Cristo del Portogallo. A Ribera però premeva ancor più di ricordare — nelle firme — che egli era, ad onta dei quattro quinti della sua vita trascorsi a Napoli, spagnolo. Spagnolo come l'imperatore, i viceré, la corte, gli aristocratici che Napoli dominavano e che del mercato artistico napoletano iniziavano ad essere componente determinante. Ribera mette casa e bottega a Chiaia, a Mergellina, presso il Palazzo vicereale, si lega per amicizia e commissioni a tutti i viceré — nessuno escluso — e a Palazzo Reale si rifuggerà con la famiglia durante i moti di Masaniello. Invade di dipinti non solo Napoli e il vicereame ma anche e soprattutto la Spagna stessa — i palazzi reali, le dimore e le chiese di patronato dei vari viceré in carica e dei maggiori notabili del

Regno —; diviene in sostanza l'ambasciatore e il mentore della cultura iberico-napoletana in tutta Italia, nella patria di tutti i pellegrinaggi artistici. Ospita in casa sua i vari artisti spagnoli in viaggio di aggiornamento o mandati in Italia per affari dalla corte di Madrid, come José Martinez e lo stesso Velazquez; diviene infine la prova vivente dell'invadente monopolio artistico napoletano nelle terre dell'Impero.

Il suo naturalismo, talvolta feroce, sanguigno, talvolta persino tenero e irridente, deriva certo da Caravaggio, la cui lezione egli incontra ancor prima di stabilirsi a Napoli, nell'opera dei seguaci fiamminghi del Merisi attivi a Roma. Tuttavia anche in lui le necessità dell'oratoria sacra dei Gesuiti spingono ben presto la raffigurazione religiosa verso un intreccio febbrile di movimenti, di suoni, di pennellate che lo allontanano, si vorrebbe dire del tutto, dall'ottica stante e severa, dalla "ricerca" del Caravaggio. Nasce quindi una maniera tutta diversa di accostarsi alla realtà urbana, alla realtà sociale dei diseredati che invadono la città e che erano stati i protagonisti tragici e veri, eppur dignitosi, delle ultime opere di Caravaggio: è un modo ironico, cattivante, attratto dal ridicolo e dal grottesco, ed insieme paternalistico, umoresco, pronto a cogliere le caratteristiche etniche, fisiognomiche, psicologiche di una formidabile vitale umanità. La realtà, la natura, da campo di osservazione, di ricerca, diviene "genere", e in quanto tale — privo di potenzialità eversive — può andare ad ornare con compiacimento le sale delle dimore nobili, le case dei collezionisti più spregiudicati, più a la page, più amanti del curioso, dello stupefacente, dell'orrido, del meraviglioso. Nella *Donna barbata* del 1631, ad esempio, il brano naturalistico, la cronaca dell'aspetto del "mostro", messi a fuoco con foga addirittura iperrealistica nel contesto di un discorso espressivo, provocatorio, compiaciuto e teso a sbalordire il fruitore, sono ormai più Giovan Battista Marino che non Galileo Galilei.

Arriverà così il momento — e sarà negli anni tardi di Ribera — in cui Caravaggio potrà divenire niente più che una fonte specifica, un "autorità" come Raffaello o Michelangelo; e il pittore spagnolo potrà citarne con foga pittorica nuova ed originale il brano del fanciullo urlante nel *Martirio di San Matteo* di San Luigi dei Francesi e sarà un'extrapolazione, un'utilizzo ancor più dissacrante e infedele in quanto inserito in una macchina devozionale splendidamente ampollosa e retorica quale il *Miracolo della fornace* dipinto per il Tesoro di San Gennaro.

Questo è a Napoli l'artista "moderno". Padrone di una grande tecnica che gli permette di essere studiamente lacrimato

vole e devozionale nelle perorazioni religiose — quanti sono i *Martiri di santi* dipinti da Ribera, fra gli anni Venti e Trenta per i Gesuiti! — e pungente, ironico, icastico, raffinato nelle scene di genere e nel quadro profano; sufficientemente distaccato dai durissimi contrasti sociali che agitano la sua epoca perché portavoce adottato ed entusiasta della corte, dell'aristocrazia di vecchio e nuovo conio, dei sempre più numerosi collezionisti di cose d'arte che affollano il mercato napoletano e che lo apprezzano, lo trattano, lo corteggiano.

Certo per questi committenti — per Gaspare Roomer, il ricchissimo mercante fiammingo per cui Ribera aveva dipinto il suo celebre *Sileno*, i Van den Eynden, i Ruffo, i Filomarino, gli Spinelli di Tarsia — il repertorio e la cultura iconografica tradizionale dei pittori non bastava più. Se la dialettica più libera tra fede e scienza, l'irrompere a Napoli della filosofia di Camillo Colonna e di quella che il De Giovanni ha chiamato «la vena sotterranea del libertinismo seicentesco» non si pongono in effetti in alternativa alla religiosità degli Ordini e alla teologia tradizionale, pure questo rinnovamento del sapere nelle Accademie e nelle case private conduceva a nuovi bisogni, a una nuova complessità nella domanda di prodotti artistici. E l'artista, il pittore, sente — forse a Napoli per la prima volta — la necessità di non essere soltanto ispirato dalla Vergine o dai santi nel mentre dipinge, o di condurre una vita casta e santa, o ancora di rispettare alla lettera le modalità del "decoro" controriformato, ma di divenire invece «pratico e studioso della Scrittura Sacra come delle Favole di Ovidio, Giuseppe Ebreo o la Gerusalemme Liberata del Tasso».

Sono parole, queste ultime, spese dal biografo Bernardo De Dominici per descrivere le attitudini di Bernardo Cavallino; e certo di queste capacità letterarie dell'artista — e nel senso dell' "ut pictura poesis" — e di questo ruolo laico e cortigiano — se di corte si può parlare nella Napoli vicereale illuminata di singoli casi di arcivescovi, aristocratici e stranieri colti — la pittura teatrale e "psicologica" di Bernardo Cavallino fu certo nel Meridione l'esempio più alto. Una pittura lieve, curata, raffinata, esibita, intrecciata in mille giochi galanti di movimenti e di ritrosie; una pittura che rielaborava la casistica cartesiana delle emozioni promossa da Domenichino e poi da Bellori — glielo aveva insegnato Stanzione, il suo maestro — alla luce di una formula accostante e sentimentale, tutta napoletana.

Se per Stanzione, legato di più ed ancora al contesto della committenza devozionale, il filtro s'identificò in una religiosità domestica e familiare, per Cavallino, arti-

CARAVAGGIO

I Maestri del Seicento

sta nuovo per una fascia di mercato in rapida trasformazione, s'identificò in uno spiccato senso narrativo dal sapore melodrammatico, in un'armonia coordinata dei movimenti, quasi da balletto, che rendono la retorica dei gesti una gestualità consueta, ma da palcoscenico. Non è un caso che nelle dimore dei collezionisti che frequentava e che riforniva tra il 1640 e il 1645 Cavallino trovasse, come esempi del gusto "moderno" dei patroni d'arte e come modelli per la sua pittura, non più dipinti di Caravaggio ma di Rubens — la cui *Cena di Erode* dipinta per Roomer «tanto bella gli parve, che quasi incantato dalla magia di que' vivi e sanguigni colori con meravigliosa maestria adoperati, si propose imitarla» — o di Van Dyck e insieme di Poussin; si trattava delle due nuove anime "laiche" del grande Seicento europeo, quella neoveneta, vitalistica, barocca, empirista e quella pur essa neoveneta ma classicista, colta, eticamente impegnata. Furono questi i due poli tra i quali l'arte di Cavallino, pittore "a passo ridotto", pittore per gli "intendenti", si orientò; e poggiando comunque questa sintesi sul sostrato della tradizione naturalistica napoletana fu, la sua, una sintesi isolata, bizzarra se vogliamo. Sebbene preannunciato da alcune delle schiarite e delle movimentate scenografie di Cavallino il barocco trionfante ed imminente di Luca Giordano non passò certo per questa strada.

Il linguaggio coniato da Cavallino, quello di un artista vissuto in tempi di trasformazione, di passaggio, è invece sempre astutamente e graziosamente in bilico tra puntate neo-venete, controllo classicista e amore incondizionato per l'umanità osservata con ironia. Queste compresenze, che ne fanno anche il precursore inaspettato dell'Arcadia in pittura, consentono tuttavia di considerarlo assieme l'ultimo figlio del naturalismo napoletano.

Con Battistello, Ribera, Stanzone e tutti gli altri — i tanti altri — egli costituisce e chiude questa tradizione dialettica con la lezione di Caravaggio che, scorrendo con libertà ed eterogeneità d'approccio nell'alveo della pittura napoletana di allora, ha reso possibile che Napoli divenisse e restasse per lungo tempo uno dei centri più vivi ed originali nel panorama artistico dell'Europa del primo Seicento.

Pierluigi Leone de Castris

I LOMBARDI E LA PESTE

(segue da pag. 68)

cugino, cardinale Federico, che non venne mai beatificato. Una cultura in equilibrio tra maniera e barocco, controriforma e protestantesimo, retorica passionale e ap-

passionata accademia, effetto e devozione, spiritualità e materialità; una cultura d'impeto teatrale, che ha poco da spartire con il classicismo bolognese, con il naturalismo caravaggesco; e affonda le radici nella tradizione popolare di Gaudenzio Ferrari e nell'intellettualismo internazionale di Spranger.

Ecco i precedenti del Cerano, massimo protagonista della Milano di quest'epoca, gran regista delle raffigurazioni di massa, eloquenti, spettacolari e rivoltanti come una strage; il suo pathos doveva catturare le emozioni del pubblico e del popolo; così egli intona un inno funebre, nelle vesti di direttore di un coro. Le grandi tele con i *Miracoli di San Carlo*, dipinte nel Duomo tra il 1602 e il 1610, sono una specie di sacra rappresentazione, che trova riscontri soltanto nella decorazione del Sacro Monte di Varallo.

Il Cerano non è allineato con nessun altro rappresentante del manierismo tardocinquecentesco; specie nelle opere che cadono intorno agli anni '20, approda a forme abnormi di classicismo, sacro e surreale, grondante di fermenti umani. Stanchi epigoni, come il Gherardini e il Chignoli, ridurranno tutto in poltiglia. Anche il Morazzone, pur essendosi spinto sino a Roma, non riesce a toccare quel punto di drammaticità patologica; è più esteriore. Daniele Crespi si esprime con un linguaggio compromesso tra realtà e accademia. Pare sfiorato dalla rivoluzione caravaggesca, ma ne è quasi turbato.

Caravaggio entra a Milano di soppiatto, attraverso personaggi "minori", come il Vermiglio e Bartolomeo Roverio. Tanzio da Varallo non è il più caravaggesco dei lombardi, se si considera lombardo Serodine; nato ad Ascona ma di formazione romana, quando risale al Nord, non tocca il centro e va a morire in patria.

Milano è isolata e impermeabile e lo sarà per almeno settant'anni. A proposito della *Madonna del suffragio* che Salvator Rosa dipinse per una chiesa milanese nel 1662, il Passeri (1733) osserva: «se piacesse in Milano o no, non ne venne in Roma avviso alcuno: ma di questo non bisogna meravigliarsi, perché quella città, trattandosi de' forestieri, e di opere d'altri che di quelli del paese, non ne vogliono sentire odore». Milano città chiusa; gli artisti si aggiornano poco, si muovono a fatica dalla loro terra. Una pigrizia mentale che si spiega nell'ossequio alla tradizione e si riflette, scomparsi dalla scena i protagonisti del trentennio, in una vastissima produzione di dipinti devozionali, concepiti sotto il giogo di remore controriformistiche.

I pittori della seconda e della terza generazione vivono di tenebre riflesse; tranne il Cairo. Il Genovesino e Carlo Francesco Nuvolone sono di origine cremonese. Si aggiornano alla luce di modelli diversi e con

risultati assai dissimili. Il Cairo si sposta tra la Lombardia e il Piemonte, in anni compresi fra il terzo e il sesto decennio; si accosta alla pittura genovese, a Roma entra in contatto con il movimento neoveneto. Ma è una rara eccezione. Interpreta il dramma carliano in chiave languida e sensuale; ben poco di religioso sopravvive in lui. Il Genovesino parte da una specie di infatuazione per Caravaggio, ma ripiega su un tipo di narrazione di costume. Nuvolone è uno svampito di buon mestiere che addolcisce i suoi dipinti di destinazione ecclesiastica in una sorta di dissidio tra sacro e profano.

Con costoro si varca la cerchia delle mura cittadine; ma restano ancora 50 anni per giungere alla fine, ristorati però dalla convinzione che non valga la pena affannarsi ad esplorare palmo a palmo la strada.

Si addensa, verso la metà del secolo, una popolazione di artisti i cui nomi, fino a qualche anno fa, erano noti soltanto attraverso le fonti e la letteratura locale. La loro fama riusciva a mala pena a passare i Bastioni. I Danedi o Doneda, detti Montalto, due o tre — visto che uno di loro recentemente è stato depennato dalla storia come un santo caduto in disgrazia — originari di Treviglio, lavorano a Milano e in periferia a ritmo industriale, stimati per essere ancora sotto l'influenza del Morazzone. Il Discepoli, lo Zoppo da Lugano, talvolta riesce a dare del filo da torcere anche al Cairo. Ercole Procaccini junior imita il suo parente stretto e infinitamente più bravo.

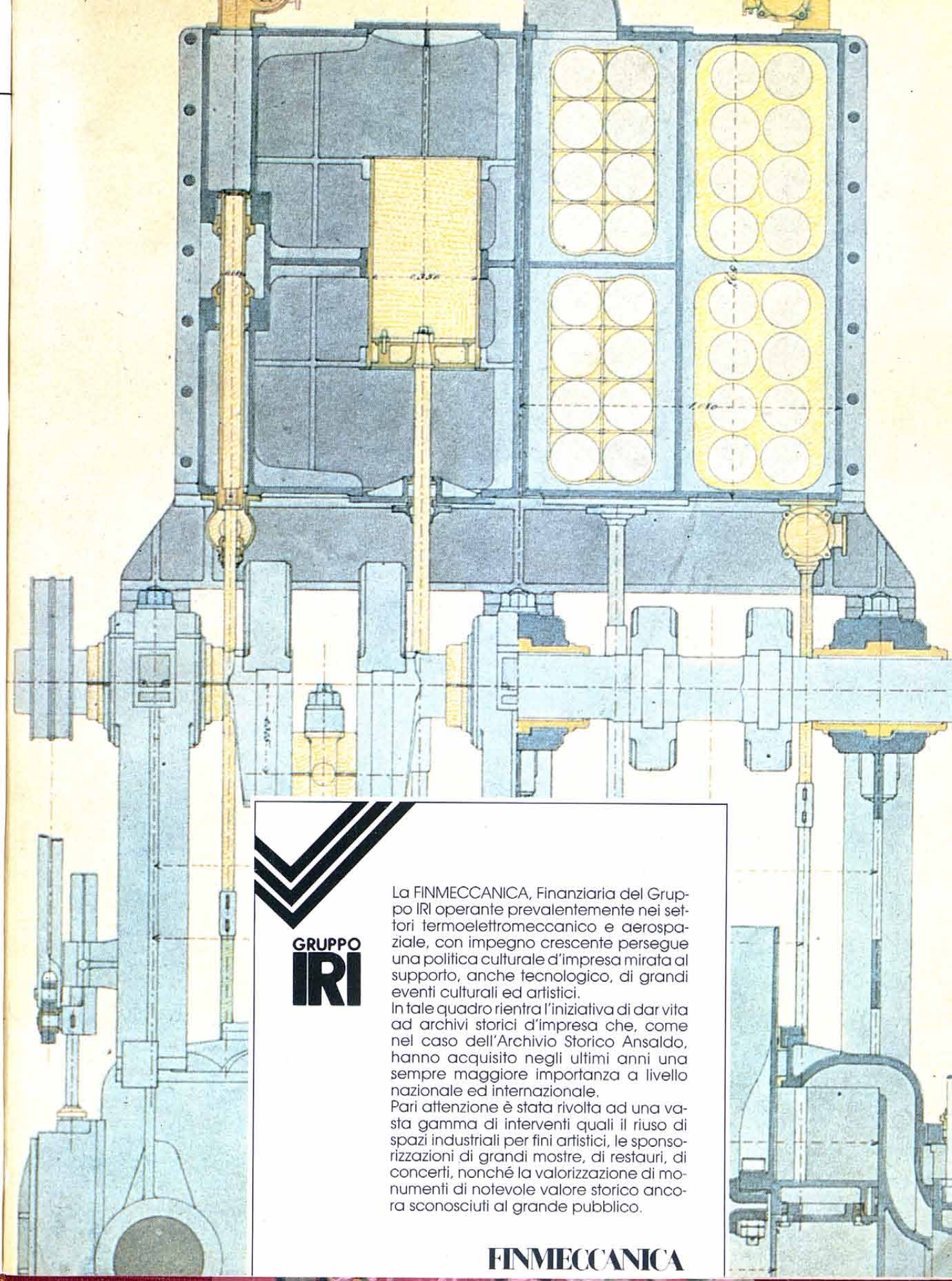
Non sono che nomi, ma emergono dalla massa di altri, dai Santagostino, Panza, Busca, Besozzi, Scaramuccia, Cornare, Cane, ammassati intorno all'Accademia Ambrosiana che, apertasi alcuni decenni prima, chiude i battenti presto, poi li riapre e infine muore, denunciando lo stato di crisi delle arti visive milanesi nella seconda metà del Seicento.

Giunti agli anni Ottanta, grazie al Lazzari e al Legnani, decoratori degni di considerazione, e già volti per molti aspetti a quel barocco tardivo, addolcito e sfibrato che si trasformerà tra poco in rococò, il tono della pittura lombarda si innalza e comincia a spirare un'aria un po' più fresca.

Ma il ricordo corre sempre ai primi trent'anni, a quella stagione eccezionale, a quell'avvenimento isolato e inquietante che non solo giustificava il concentrarvi lo spazio di un secolo e un titolo, ma che, per la sua straordinaria forza poteva permettersi di rinchiudersi su se stesso e, di quanto stava accadendo intorno, "non sentire odore".

Marco Bona Castellotti

FOTOGRAFIE: tutte le riproduzioni nel fascicolo sono dell'Istituto Scala di Firenze.



GRUPPO
IRI

La FINMECCANICA, Finanziaria del Gruppo IRI operante prevalentemente nei settori termoelettromeccanico e aerospaziale, con impegno crescente persegue una politica culturale d'impresa mirata al supporto, anche tecnologico, di grandi eventi culturali ed artistici.

In tale quadro rientra l'iniziativa di dar vita ad archivi storici d'impresa che, come nel caso dell'Archivio Storico Ansaldo, hanno acquisito negli ultimi anni una sempre maggiore importanza a livello nazionale ed internazionale.

Pari attenzione è stata rivolta ad una vasta gamma di interventi quali il riuso di spazi industriali per fini artistici, le sponsorizzazioni di grandi mostre, di restauri, di concerti, nonché la valorizzazione di monumenti di notevole valore storico ancora sconosciuti al grande pubblico.

FINMECCANICA