

Dario Blues Di Nardo

**CARAVAGGIO:  
CERUELLACCIO  
BISBETICO!**

Sulla vita, le opere, su cosa si è scoperto, scritto e detto finora  
sul Merisi e il mondo che gli girava intorno.

**TOMOI**

**Panoramica e anni milanesi.**

tutti italiani, hanno analizzato sessanta chilometri (!) di faldoni negli scaffali dell'Archivio di Stato di Roma, estrapolando dai 30 volumi in cui è concentrata la storia italiana del Rinascimento, notizie preziose sulla vita del Merisi, che con questo saggio cercheremo di collocare con tutte le altre notizie già note, che dobbiamo ai numerosissimi scopritori di documenti (per fare alcuni nomi Vincenzo Pacelli, Giorgio Fulco, Roberto Longhi, monsignor Sandro Corradini), e ad 'analizzatori' attenti come Michele Cuppone, che ha ridato vita alla *Natività* di Palermo, rubata dalla mafia (e non solo). Oltre ai citati studiosi e ricercatori, non posso non ringraziare quel "manipolo" di altri autori (man mano li andrò a citare nei capitoli), che, chi con una scoperta, chi con una contro-scoperta, hanno consentito di dar corpo a un congruo e ragionevole filone di conoscenza che ho l'ambizione di riassumere nel *continuum* storico che andrete a leggere.

Prima di passare oltre, consentitemi uno sfogo, che riguarda i trenta faldoni menzionati sopra. Gli stessi sono stati restaurati (eh già, si stavano polverizzando) con soldi provenienti, immaginate un po', da fondi privati, non lo Stato, che avrebbe potuto (e forse avrebbe dovuto) provvedere. Lo sapete come funziona nelle scuole, con il contributo volontario delle famiglie per comprare carta igienica e gessetti? Per non dire della sanità. Bisognerebbe leggere *Vandali, l'assalto delle bellezze d'Italia*, di Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo, per capire davvero come funziona da noi nel Belpaese.

Un aspetto fondamentale della vita del pittore volutamente maledetto, ossia male detto, da quando era in vita da chi non capì la sua vocazione pittorica, è il mare.

Milanese di nascita, caravaggino nell'essere, immigrato in una Roma cosmopolita e rigogliosa sulle sponde di un fiume straripante, selvaggio, come la sua vita. Una città portuale pseudo marina vedremo, i gabbiani lo dimostrano ancora oggi nonostante i porti sul Tevere siano spariti. Poi in fuga sfruttando l'autostrada dell'epoca, il mare... Genova, poi di nuovo a Roma, poi Napoli, Malta, poi la fuga in Sicilia è di nuovo Napoli... Poi l'ultimo e misterioso viaggio per morire, al

mare o nel mare, comunque mare. Un Mediterraneo che Caravaggio spesso solcò scappando dagli errori che l'attitudine caratteriale fece fioccare sul proprio cammino e che in ultimo è diventato, in un modo o l'altro, il suo avello, la sua tomba...

E che non sia anche sceso da Venezia per mare fino ad Ancona, per arrivare a Roma, perché un Caravaggio in laguna si sa, è un cruccio di molti studiosi. Il suo tocco veneto e la frase '*per alcune discordie fuggitosene da Milano giunse a Venezia*', di Giovan Pietro Bellori, buttata lì nella sua biografia. Essendo questo lavoro, un *summa summarum*, che non si gridi allo scandalo quando verranno toccati temi più o meno accettati dalla maggioranza dell'ambiente accademico del Merisi. Non si speculerà ma si porteranno in auge ipotesi e suggestioni senza però che esse diventino il *leitmotiv* del libro, come a volte accade quando si leggono certi libelli sensazionalistici.

L'opera presente - il 'Ceruellaccio Bisbetico' del titolo l'ho preso in prestito dal testo di Carlo Cesare Malvasia, che così apostrofò il Nostro, è la narrazione che un non storico dell'arte potrebbe fare proprio seduto in una taverna, magari seduto ad un tavolo con un cappello e una lunga barba, come l'uomo dipinto dal Merisi nella '*Vocazione di San Matteo*'...

Il lettore - penso l'abbiate capito - non si aspetti un lessico forbito, da professore, ma si riempi un calice da baccanale epicureo e inizi a leggere. Un'avvertenza: il fruitore incontrerà latinismi e alcuni termini stranieri che saranno in corsivo, ma mai la parola *connoisseurship*... che non riesco a digerire.

Buona Lettura *ceruellacci* bisbetici, *per aspera ad astra*.

*Dario Blues Di Nardo*

*Post scriptum:*

Noterete che mi divertirò a chiamare il pittore in ogni maniera con cui

è stato nominato durante i secoli, da aggettivi a versioni del suo nome, *Michel Agnolo*, *Michael Angnolo* e via discorrendo, così per giocare su un pochino. Lui stesso d'altra parte, si è firmato (sui documenti) in maniera variegata, storpiandosi il nome.

ATTENZIONE: Il libro può contenere satira ed ironia e per giunta per i contenuti NON è stata utilizzata l'intelligenza artificiale, ma solo quella fallata del sottoscritto.

## PARTE I Ouverture

*'Ogni pensiero che non si trasforma in parola  
è un cattivo pensiero.  
Ogni parola che non si trasforma in azione  
è una cattiva parola.'*  
Gilbert Keith Chesterton.

*'La pittura è una poesia muta,  
la poesia un'immagine parlante.'*  
Simonide di Ceo (556 - 468 a.e.v.),  
attraverso Plutarco di Cheronea (48-125)



niziamo dalla fine, anzi dagli antipodi: su Caravaggio sono riusciti a sbagliare sia la data di nascita che quella di morte, e pure gran parte di quello che c'è nel mezzo, ossia la sua vita. Tutti coloro che l'hanno studiato hanno cercato di riassumerne i molteplici aspetti, di capire che tipo di Uomo e artista sia stato.

Volendo scomodare Copernico, potremmo affermare che la vita di Caravaggio si concluse dopo che la terra aveva fatto trentotto giri attorno al sole. Era il luglio del 1610, circa due mesi prima di compiere trentanove anni, essendo nato nel settembre 1571 (probabilmen-

te il 29, giorno di san Michele arcangelo, ci torneremo più avanti). Sull'anno di nascita, per molto tempo gli studiosi del XX secolo rimasero ancorati al 1573, mentre per quanto riguarda la morte fu un suo biografo (il blasonato Giovanni Pietro Bellori, nel 1672, prima stesura 1645) a sbagliare l'anno anticipandola al 1609, forse volutamente per unire nello stesso anno, come un'affascinante coincidenza, la morte del Merisi e quella di Annibale Carracci, suo 'rivale artistico'. Fu quindi una mirata volontà del Bellori, o un errore? A non sbagliarsi, invece, fu il giureconsulto e poeta Marzio Milesi, quando, nelle due poesie epitaflie scritte alla morte del pittore e amico, confermò (in base alle notizie giunte da Roma) che era morto il 18 luglio del 1610, dopo aver vissuto '36 anni, 9 mesi e 20 giorni'. Con questo conteggio si arriverebbe a ritroso fino al 28 settembre (e sarebbe verosimile), ma del 1574... Errori su errori, quindi. Per scoprire dal punto di vista storiografico l'anno esatto della dipartita dell'artista bisognerà aspettare il 1920, grazie alle ricerche di Johannes Antonius Orbaan; per la nascita ancora di più: il 2007, quando - cercando tutt'altro - l'appassionato storico Vittorio Pirami troverà la registrazione del battesimo del nostro a Milano.

Come scrisse Ramon Gomez de la Serna nel suo libro dedicato a Salvador Dalí: *'L'artista deve prendere coraggio dalla sua delusione, perché l'Arte è una speranza senza speranza'*. Caravaggio per il suo carattere spigoloso, prende coraggio nel confrontarsi con l'idealizzazione nell'arte, per intraprendere la sua rivoluzione della forma, senza placare però il suo vivere burrascoso nella società. Questo lo rovinerà, ancor più di quello stato cagionevole di salute che si pensa ebbe, ma del quale non se ne ha certezza.

L'uomo Caravaggio è stato analizzato da teologi, critici d'arte, storici, laici, psicologi, appassionati, dilettanti, studiosi fantasiosi, facendo emergere di volta in volta un artista ora religioso, per alcuni ora credente, ora ateo (inteso per quanto si potesse esserlo nella sua epoca), a volte cattolico, a volte critico-ambiguo, innovatore, scienziato,

rivoluzionario, provocatore, personaggio scomodo, irrequieto... In generale vedremo le varie possibilità, basandoci su cosa è emerso, su che genere di persona fosse il Merisi, del quale - scopriremo - scritto di suo pugno non rimane nulla, se non qualche scrittura privata (ricevute), per alcuni pagamenti e due poesie dedicate al 'nemico' artistico e futuro piccato biografo Giovanni Baglione: la prima, che inizia con la frase *'Gian Coglione senza dubbio dir si puole'*; la seconda inizia con *'Gioan Bagaglia non sai ah'* - suggestivo pensare che siano state appese sul torso del Pasquino (la statua parlante per antonomasia). La prima si suppone la scrisse quasi da solo (assieme all'architetto amico Onorio Longhi, anche poeta di una certa raffinatezza), la seconda invece pare fu scritta dalla coppia di pittori Ottavio Leoni - Orazio Gentileschi. Di sua bocca invece, e di storiograficamente valido, ci sono pervenute solamente alcune deposizioni agli *sbirri* papali.

La vita del Merisi, seppur breve, è piena di vette e di sprofondi, il che ha reso la sua storia una vera leggenda dai contorni avventurosi, in un'Italia che non era ancora 'Italia', invasa qua e là dalle 'grandi' nazioni europee, nel pieno di un caos teologico, fra riformisti e papi controriformisti, caccia alle eresie, nozione inventata da Giustino (100-163), filosofo cristiano, invocazioni ipocrite al pauperismo, interessi politici e religiosi, nazionali e internazionali e quel latente egoismo e campanilismo endemico che si annusa da secoli fra le nostre genti. Sembra quasi che non sia cambiato nulla da allora ma 'nella sostanza' il mondo è cambiato molto. Nella pittura fu proprio Caravaggio a cambiare le carte in tavola, tirandole fuori dal suo personalissimo 'mazzo' (in maniera onesta a differenza dei suoi *Bari*).

Caravaggio Uomo solitario, mai convolato a nozze; sembra non abbia mai avuto una casa sua, tranne i pochi mesi di affitto in Campo Marzio. Mai una bottega nel vero senso della parola, neanche quando divenne famoso. Un attaccabrighe, forse più un 'lupo solitario' come lo si definirebbe oggi, anche se vedremo che non era esattamente così. A Roma frequenterà salotti aristocratici, uomini illustri e facoltosi, ma

anche taverne, vicoli notturni, gente rissosa e gattabuie. Sembra - almeno per come ce lo hanno descritto - non abbia avuto affetti, né che sia rimasto in rapporti con gli unici due familiari rimastigli: il fratello prete Giovan Battista, e la sorella Caterina, nutrice dei figli di Muzio II Sforza (probabilmente amico d'infanzia del nostro pittore).

Sulle sue 'donne' è stato scritto di tutto, ma di nessuna si ha certezza; si intravede la possibilità che stesse con una certa Lena, *'che è donna del Michelangelo'*, della quale parleremo, e soprattutto della confusione che gira attorno a questo nome; Lena data per certa essere Maddalena Antognetti, notissima alle forze dell'ordine, ma mai chiamata Lena, neanche dalla sorella. Per non parlare delle altre presunte modelle, come Fillide Melandroni e Anna Bianchini, delle quali alcuni studiosi hanno ricostruito su documenti dubbi, una sorta di novella, con indirizzi di casa, di parenti, di pseudo vite, al punto che, se ai tempi fosse già stato inventato il telefono, è probabile avrebbero trovato anche il loro numero. Lo storico fa lo storico, il romanziere fa il romanziere. Per non aggiungere le illazioni (non possono essere chiamate altrimenti) sulla sessualità del pittore. Fra gli studiosi anglosassoni, molti lo reputano un omosessuale (retaggio della loro centenaria cultura religiosa moralista e ancor viva in alcune sette protestanti). Molti vedono nelle sue tele libido, lascivia, omo-erotismo o perversioni. Come Francis Haskell, che mise in relazione i soggetti dei primi quadri merisiani con la licenziosità (presunta) del cardinal del Monte, suo mecenate nei suoi primi anni. Un'androginia palese, questo è insindacabile; eunuchi o meno che siano stati quei modelli, se non lo stesso pittore da giovane ventenne a Roma, difficile dire dove sia il limite, ma cercheremo di capirlo attraverso opinioni di caravaggisti incalliti.

Se Maurizio Calvesi riconduce le 'figure effebiche' al carattere divino (l'androginia viene vista come la traduzione di un concetto neoplatonico del Cristo che trascende la divisione dei sessi), Lionello Venturi vede proprio nell'androginia il genio del Merisi, il quale così si discosta in maniera 'moderna' dal manierismo., sin dai suoi primi quadri.

In pratica ci si riconduce all'asessualità del discorso di Paolo, dove si affermava che in Cristo non vi era né maschile né femminile; quando si tornerà all'Uno platonico, dopo la redenzione, i sessi si riunificheranno.

Che poi, sempre parlando di androginia, sempre che di essa si trattasse davvero, tale aspetto scemerà, fino a scomparire, quando l'artista sarà impegnato nell'esecuzione di tele a destinazione pubblica (è in parte visibile ancora solo nel primo *San Matteo con l'angelo*, seppur qui vi sia da dire che la figura dell'angelo sia asessuata per definizione). Certo, i conoscitori delle opere merisiane potranno qui aggiungere i 'maturi' *Amore Vittorioso* e i *'San Giovanni'*, ma in tali casi si tratta di opere a destinazione privata, e dunque destinati a una vista intima per pochi eletti che ben avrebbero conosciuto il vero recondito significato (proprio sul *San Giovanni* dei Capitolini alcuni studiosi ritengono si tratti di Frisso o Isacco). Oh Caravaggio, cosa pensano i moderni di te!

Michael Kitson ti ritiene un omosessuale. Per Walter Friedlaender, il quale era dell'idea che il tuo *portfolio* fosse solo quello citato dalle fonti ufficiali (ossia la triade Mancini/Baglione/Bellori - MaBaBe), avevi una personalità disturbata e depravata. Molto critico nei confronti di Friedlaender, fu lo statunitense, di origine lituana, Bernhard 'Valvrojenski' Berenson, con la sua biografia *Caravaggio dalle sue incongruenze e della sua fama* del 1951 (la pubblicazione è passata alla storia merisiana per le avversioni che essa suscitò in Roberto Longhi e Lionello Venturi).

Berenson cercò di scardinare e dipanare la personalità del pittore, da lui definita fino a quel punto *'nebulosa'*, scrivendo che l'interesse verso il Nostro (il che è ancora vero per la massa e, ahimè, per alcuni studiosi), è dovuto *'alla sua nomea'* e agli *'aneddoti estremi della sua vita'*. Non osò, disse, *'credere attirino tanti verso di lui le sue qualità di artista tanto meno di pittore'*. Ovviamente le critiche non andarono

giù agli estimatori del Nostro. Venturi rispose domandandosi se lo statunitense preferisse i cabaret di lusso a quelli della povera gente, le poltrone agli sgabelli, il cavallo impennato a quello acquietato, il petto alle natiche, per poi sganciare la frase dirompente e ammutolente con cui sancì che *‘il critico non ha diritto di sostituire la propria concezione etico sociale a quella dell’artista’*. Sacrosanta verità.

Quando affronteremo la sua nomea, vedremo che per i suoi contemporanei *Michel Agnolo*, fu un pittore bisbetico e trasandato, descritto come sciatto nell’aspetto in due occasioni distinte. Femandoci solo alle testimonianze di persone da lui conosciute di persona, citiamo quella di un garzone, Pietropaolo Pellegrini (la cui testimonianza si rivelerà di notevole interesse per gli studiosi), e quella del cardinale Federico Borromeo (in suo scritto, ove si presume parli di lui). Il Pellegrini affermò che il Nostro andasse *‘non troppo bene in ordine et alle volte va bene in ordine et alle volte no’*; il prelado milanese, invece, scrisse: *‘il quale era di sozzi costumi, et andava sempre co’ panni stracciati, e lordi a meraviglia, e si vivea del continuo frà i garzoni delle cucine dei S.ri della corte’*. Vedremo come in Sicilia dai posteri avrà ancor peggior nomea...

Pittore poco ordinato, quindi, con una vita ignota a Milano, da artista a Roma, da latitante su e giù per il Mediterraneo dal 1606 al 1610, quando - per citare la sferzata del pittore suo ‘collega accademico’ Giovanni Baglione, il quale, per motivi che conosceremo, scrisse del Merisi con marcato pregiudizio - *‘morì malamente, come appunto male hauea viuuto’*, crepando solitario come era vissuto, o chissà in quale modo. In realtà, nonostante le numerose carcerazioni, il Nostro visse la sua vita da Uomo libero, in tutti i sensi possibili (tranne quando fu detenuto a singhiozzo nelle gattabuie romane e maltesi). Sul rapporto che il Merisi ebbe con il Baglione, che per Roberto Longhi non fu *‘un gran pittore’*, bisogna riferire che fu di continuo attrito, e il fatto che il Baglione inserisca la biografia del rivale Merisi nella sua

raccolta di *Vite*, la dice lunga sull’importanza del Caravaggio nell’arte romana (e non) dell’epoca. Il Nostro avrebbe potuto subire tranquillamente una *damnatio memoriae* baglioniana e invece non fu così, nonostante i guai che il biografo-pittore passò col *Merisio*... evento che conosceremo.

Uno dei biografi moderni, agli albori del caravaggismo di massa, Sergio Samek-Ludovici, colse nel 1952 un aspetto davvero originale; Il famoso ritratto del Merisi realizzato da Ottavio Leoni, stampato sulle 100.000 Lire italiane dal 1983 e 1994, mostrerebbe la vera essenza del pittore, come fosse una radiografia dell’anima: *‘una più aderente documentazione biografica la fornisce il ritratto di Ottavio Leoni conservato alla biblioteca Marucelliana di Firenze. È di qui che ben traspare quello che fu definito acutamente il pessimismo tragico del suo spirito: e sul volto sono stampati i segni di una profonda umana mestizia’*. Sulla banconota il Merisi e le sue opere appaiono quattro volte: il ritratto con i due personaggi della *Buona Ventura* del Louvre sul fronte e il suo ritratto nuovamente in filigrana e la *Canestra di Frutta* sul retro.

## Le biografie

Le prime notizie sul nostro pittore provengono da alcune biografie più o meno vicine agli anni in cui il Merisi era ancora in vita, ad opera di autori che Ferdinando Bologna definisce con un pizzico di sarcasmo: *‘scrittori seicenteschi che consideriamo fonti per la ricostruzione dell’attività di Caravaggio’*. Coloro che scrissero di lui nel Seicento furono, in ordine cronologico: Karel van Mander (1603), Giovan Battista Agucchi (1610), Vincenzo Mirabella (1613), Giulio Mancini (1614), Vincenzo Giustiniani (1610-18), Gaspare Celio (1614-20 pubb. 1638), Giovanni Baglione (1642), Francesco Scannelli (1654-57), Giovan Pietro Bellori (1672) e Giovan Battista Passeri (1673 pubb. 1772). Le più approfondite sono quelle di Mancini, Celio, Baglione, Mirabella e Bellori. Delle biografie settecentesche, le più utili sono di-

ventate quelle del Passeri e, per gli anni siciliani, quella di Francesco Susinno (1724).

Oltre ai messaggi che annunciarono la notizia della sua morte all'epoca, e alcune menzioni sporadiche, il primo a scrivere e pubblicare una biografia articolata vera e propria del pittore fu l'archiatra Giulio Mancini, che fu medico del cardinale Francesco Maria Bourbon del Monte, benefattore e primo mecenate del Merisi e poi di papa Urbano VIII (Maffeo Barberini). Un archiatra laico, che lavorava per gli ecclesiastici, ateo forte, mangiatore di carne il venerdì - come si ricava dalle sue epistole - ma nell'Urbe molto rispettato, fu anche il più neutrale, non essendo pittore ma conoscitore (sagace); quindi solo un appassionato d'arte. Per capire quale passione e acume capitalistico il Mancini possedesse, bisogna leggere la testimonianza dell'umorista (in senso accademico) poeta e storico romano seicentesco, Gianno Nicio Eritreo (Gian Vittorio Rossi), che in una lettera descrive il comportamento dell'archiatra senese come segue: *'dapprima gettava gli occhi intorno alla stanza e, se guardava un quadro così brillantemente dipinto, subito se ne innamorava; poiché era il più intelligente di queste cose; e ha prestato attenzione, come nel suo raggiungere il potere. Né gli fu difficile ottenerlo da colui che aveva affidato a sé la sua sicurezza e la sua vita: comprò da altri quelle tavolette che comprò al prezzo più basso, per venderle al prezzo più alto'*.

L'opera rimase manoscritta, a noi conosciuta attraverso due redazioni, oggi giorno una presso la biblioteca Marucelliana di Firenze e una a Venezia presso la biblioteca Marciana. È un testo, assieme alle lettere a noi conosciute, scritte con il fratello senese Deifebo, fondamentale per conoscere Caravaggio. Sull'importanza del manoscritto nel 1910 Lionello Venturi scrisse le seguenti parole: *'Niuno ha fatto studii sin qui sull'importanza del Mancini come storico dell'arte (...) Il Mancini è il più antico non pittore che abbia scritto vite d'artisti, è un amatore disinteressato, ben più proclive a registrar fatti che ad esporre giudizi. Tali condizioni sono naturalmente un pregio e un difetto a*

*seconda dei casi: per la conoscenza del Caravaggio sono un pregio. Infatti il Baglione era un pittore, e per giunta avverso al Caravaggio, col quale aveva avuto persino un processo; il Bellori era un letterato, un ammiratore sconfinato della corrente caraccesca anch'essa avversa al Caravaggio (...), Giulio Mancini invece, è sommario nell'esposizione di giudizi sull'arte di lui, è affatto mancante di analisi sulle opere, ma è più abbondante degli altri per tutto ciò che mette il pittore in relazione co' suoi patroni. E si comprende. I committenti del Caravaggio erano chiese e cardinali: il futuro medico di Urbano VIII poteva bene nelle sue più naturali conoscenze, i cardinali, trovare notizie. E tale fonte è tanto più preziosa, in quanto l'ambiente artistico romano aveva conosciuto il Caravaggio solo dall'affermazione della sua fama in poi, mentre i prelati l'avevan conosciuto anche prima, quando povero era arrivato a Roma'.*

Poi fu la volta di Gaspare Celio, altro artista coevo del Merisi, Merisi - dipinse notevoli opere, da solo (vedi il *Cristo Bendato*) o in coppia con il gesuita Giuseppe Valeriano (vedi *Cristo inchiodato alla croce* e *Gesù caduto sotto la croce*), peraltro per quella chiesa del Gesù a Roma che sarà indicata, durante il Concilio di Trento, come il faro della Controriforma - detto 'beato' perché volle prendere i voti da gesuita, la cui biografia manoscritta del pittore è sbucata fuori dal buio della storia solo recentemente, scritta nello stesso periodo di quella manciniiana. Si tratta di una biografia brevissima, ma con alcune interessanti questioni.

Caravaggio fu quindi citato già in opere scritte durante la sua vita, come si può evincere anche dalla lista della bibliografia antecedente al Novecento aggiunta in coda al presente lavoro, fra le quali, la prima ad essere pubblicata (nei Paesi Bassi) e forse la più imparziale, quella di Karel van Mander (dalle notizie raccolte da Floris Claesz van Dijck (Dyck), pittore neerlandese a Roma nel 1600, amico del Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino (nella cui bottega lavorò Caravaggio nei suoi

primi anni romani). Si noterà che per riferirmi ai personaggi provenienti dall'area degli attuali Paesi Bassi e Fiandre, ho usato l'aggettivo neerlandese (si può usare anche nederlandese), cercando di specificare al meglio se essi siano stati fiamminghi o neerlandesi.

Dopo le coeve, sintetiche e manoscritte, sicuramente vere, arriva il tempo di una fra le più attendibili e studiate, la prima biografia ad essere pubblicata in area italiana, scritta da Giovanni Baglione colui che, insieme a Van Mander, appioppò la nomea di 'ragazzo difficile' al Merisi; e questo nonostante il Baglione definisca i vari quadri dipinti 'assai bene', oppure con 'bel colorito', 'gran' o 'esquisita diligenza'. D'altronde il romano difficilmente potrebbe essersi sbagliato nelle informazioni che fornisce sui quadri che cita, dimostrando obiettività (anche se ignora completamente - tranne nel caso della *Madonna dei Palafrenieri* - i quadri in mano al celebre cardinal *nepote* Scipione Borghese, gran ghiotto di opere del Merisi). Per Baglione chi 'sommamente' lodò le opere eseguite dal Merisi per la Cappella Contarelli, fu 'maligno', ma diede a Cesare quel che fu di Cesare. Baglione fu seguito poi dal Bellori (che attinse ovviamente dalle biografie precedenti) il quale, secondo Roberto Longhi, fu 'l'accademico più incaponito della nostra critica d'arte'.

Sommando le prime quattro biografie, quelle di Van Mander (la prima in assoluto anche se non è proprio una vera biografia, ma una parentesi composta da 'sentito dire'), Mancini, Celio, Baglione (MaCeBa), possiamo dire che lo *starter kit* per i biografi successivi era stato creato (gli scritti di Celio e Van Mander, in realtà, non si sa bene quanto furono letti dai successivi scrittori). Escludendo il neerlandese, per gli studiosi post barocchi i 'Vangeli caravaggeschi' sono quindi quattro assieme al successivo Bellori, le cui *Vite* uscirono in allegato (come si direbbe oggi) a una riedizione delle biografie di Giorgio Vasari (1511-1574), celebre padre della storia dell'arte, ovvero *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550). Gli studiosi moderni quindi per poter ricomporre la procellosa vita del pittore, hanno attinto basandosi su queste quattro biografie (da poche paginette

circa l'una) dei 'merisi-evangelisti'; a essi si sono aggiunti documenti ritrovati e biografie 'apocriefe', ossia citazioni di aneddoti e testimonianze indirette sulla vita del pittore, che in alcuni casi hanno portato a dei riscontri, in altri no (Van Mander ne è un esempio lampante). Cercheremo di fare chiarezza man mano.

Una tra le prime, se non forse la prima mistificazione nei confronti del Caravaggio arriva dalla biografia del 1675, scritta dal pittore e storico dell'arte Joachim von Sandrart, con il curioso aneddoto dello scherzo fatto da Caravaggio al *Cavaglier* d'Arpino, ossia la presunta tela nella quale avrebbe raffigurato un mostro che faceva la linguaccia a una pala d'altare del Cesari in San Lorenzo in Damaso a Roma. Sull'accaduto non vi sono riscontri; forse un errore di interpretazione dell'aneddoto, quello vero, della tela del Baglione sull'*Amor Sacro e Profano*, dipinta per il cardinale Benedetto Giustiniani (si tratta della seconda versione oggi a palazzo Barberini), dove stizzito per gelosia, inserì un demone con le fattezze del Michel Agnolo, in una sorta di smorfia, dopo che il Caravaggio ebbe dipinto la sua *Amor Vincit Omnia* per l'altro Giustiniani, il fratello Vincenzo. Tela insuperabile.

Il *Cavaglier* Cesari d'Arpino vedremo fu uno dei protagonisti della vita del Merisi. Proveniente da Arpino nel sorano, già studente dell'Accademia di San Luca (ne diverrà principe nel novembre del 1599), dove crebbe artisticamente ottenendo incarichi fino a far esplodere la sua Maniera nel primo biennio degli anni novanta del Cinquecento, ottenendo commissioni importanti e aprendo una sua bottega, dove finì a lavorare anche il giovane Merisi.

Rimanendo in ambito delle biografie, a seguire con le mistificazioni, al limite del pettegolezzo spiccio, arrivò il siciliano Francesco Susino nel 1724. Nella sua biografia si ammicca allo scandalo, alle storie che possono colpire il lettore, come quando si riferisce dell'interessamento del Merisi per alcuni scolari portati in giro per l'arsenale di Messina dal loro maestro in un giorno di festa, sui quali il pittore avrebbe formato 'le sue fantasie'. Ovviamente il peccato è negli occhi di chi lo vuol vedere e magari potrebbe essere anche più logico che il

pittore fosse stato solo alla ricerca di un volto giovane da prendere a modello, per qualche sua opera.

Le critiche le affronteremo a breve, d'ogni epoca successiva, ma a proposito di scandaloso sta bene in questo frangente riferire quella del 1861, proferita da Cesare Cantù (che Longhi definisce '*lo zazzurto romantico in Lombardia*'), contenuta nella sua *Grande Illustrazione del Lombardo Veneto*. La stoccata della lascivia è riferita a una tela, rintracciabile attraverso un'incisione a Firenze, di un *Rosario* ritenuto di mano del Merisi, con trenta uomini '*ignudi che si abbracciano lubrificamente*'. Un'altra eco scandalistica arrivò dall'opera del 1783 del Gabriel André, conte francese di Mirabeau, che nella sua *Errotika Biblion à Rome* scambia un'incisione del veronese Giovanni Jacopo Caraglio, per un'opera del Caravaggio.

## Il contesto storico-artistico

Si è detto spesso che Caravaggio sia figlio della Controriforma; evento che spesso citeremo, immancabilmente e ineludibilmente, ai tempi intesa come Riforma cattolica, la *pestis germaniae*, come la definiva il clero spagnolo. Il termine Controriforma, in realtà, è più moderno. I riformati furono coloro che si allontanarono dalla Chiesa di Roma, ovvero i protestanti, in opposizione alla sempre maggiore centralizzazione del potere gestito dagli '*artefici della corte di Roma*', per dirla a la Paolo Sarpi, uno dei cattolici critici in seno alla Chiesa coevo del Merisi. Roma, già prima della spaccatura, durante il XV secolo, dovette scendere a compromessi con patti e concessioni d'autonomia. La Chiesa sin dalla sua 'istituzione', con l'ottenimento del potere temporale, divenne sempre più, non solo gestore delle anime dei fedeli e del loro culto, bensì anche gestore della loro morale, vita economica e logistica. Ma non tutti si fecero spremere, vedi lo scissionista *Hercules germanicus* Lutero (come lo definì in una sua opera Hans Holbein). Come analizzò il novecentesco René Guénon, lo Scisma non è una

coincidenza fortuita, tutto avvenne per via dell'impovertimento dell'intellettualità occidentale in epoca moderna, rispetto a quella orientale, dalla quale la prima deriva. L'Occidente, rispetto al Medioevo, si fa sempre più materialista, quindi il fatto che alcuni popoli abbiano deciso di uscire dall'ovile di Roma (anch'esso ormai materialista), è da imputare alla perdita nell'Evo moderno, di secolo in secolo, dell'intellettualità tradizionalistica orientale da parte del mondo occidentale, arrivando con Francis Bacon (1561-1626) e Cartesio (1596-1650), a considerare la ragione (l'intelligenza), utile solo per agire sulla materia. L'Oriente continuò a guardare all'interno di sé stessi, al proprio io, l'Occidente si concentrò sull'esterno, al mondo delle cose. Si arriverà così a dare troppa importanza alla scienza e meno alla sfera spirituale, non solo in accezione religiosa, ma questo è un altro discorso.

La Chiesa di Roma organizzò quindi la propria Riforma contro i protestanti, all'epoca chiamati popolarmente (e graziosamente) gli eretici. Vi fu, quindi, una Riforma protestante e una contro-riforma cattolica (il termine Controriforma fu coniato dal giurista tedesco Johann Stephan Putter solo nel 1776). Durante i lavori del Concilio, in Santa Maria Maggiore a Trento (1545-1563, non consecutivi), la Chiesa di Roma delineò delle linee guida anche in ambito artistico; ad esempio sancì che bisognava eliminare, nelle immagini sacre, il superstizioso, l'ambiguo, bisognava renderle utili al fedele, d'esempio e sensibili, ossia comprensibili, con riconoscimento immediato, oltre che '*in modo che nulla appaia di disordinato o di accorciato alla rinfusa e alla rovescia, nulla di profano, e nulla di indecente*'. Ma il mondo dell'arte in quel momento aveva ancora salde radici nel glorioso passato con i grandi maestri del Rinascimento.

Recentemente, nel 2018, Jesus Garces Lambert ha realizzato un documentario audiovisivo e suggestivo sul Caravaggio, intitolato *L'Anima e il Sangue*, con la possente e profonda voce narrante del cantautore italiano, Manuel Agnelli (milanese come il Merisi), proveniente

dal mondo del Rock alternativo con il gruppo degli Afterhours, una nicchia alternativa, forse l'ambiente più vicino al Merisi, se dovessimo costituire un parallelo fra il Rinascimento (termine che dice tutto e niente) e il XX secolo. Il secolo dell'Uomo nuovo e della consapevolezza di sé che sfocia nel pomposo Barocco, definito da Francesco Milizia, il primo a parlarne in questi termini in Italia: *'il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo'*. Termine, il barocco, che deriverebbe secondo alcuni dal portoghese, che indica commercialmente le perle imperfette, oppure da un termine che indicava un imbroglio. Altri suppongono provenga da un uso duecentesco per definire un argomento capzioso, qualcosa che non quadra, che confonde, siamo sempre nei dintorni della stessa antifona. Indro Montanelli e Roberto Gervaso così si espressero per definire quel particolare periodo storico: *'Il Barocco non è che la maschera della sua miseria, lo stile di una minoranza di satrapi che ingrassano sulla fame collettiva di una società pietrificata'*. Alessandro Zuccari lo definisce, invece, *'l'inizio della civiltà moderna, figlia del Rinascimento a scapito di quella della tradizione, della morale'*.

Caravaggio non fu Barocco, tantomeno il Carracci, ma gli storici pongono teoricamente l'inizio di questo periodo con le loro due opere maggiori, la serie del primo delle tele per la cappella Contarelli e gli affreschi del secondo in galleria Farnese. Il 1600. Tomaso Montanari sottolinea giustamente il fatto che *'lo stile condiviso'* del fenomeno esploderà intorno a venticinque anni dopo.

Una visione della realtà che avrà un'impennata, con un marcato dinamismo intellettuale nel campo scientifico, teologico e artistico. Chi si volta è spacciato.

Che poi anche il Rinascimento non è un'epoca ben precisa ma è insieme di almeno due epoche: una cosa è il periodo del Quattrocento e i primi del Cinquecento, un'altra quello che si evolverà durante il Cinquecento. Osservandolo come un'unica epoca, essa fu - dal punto di vista storico-economico - pervasa da una costante crisi, con pesti-

lenze, carestie e guerre; seguita poi dal Barocco, il tempo delle feste (ad esempio i sentiti carnevali che divennero sontuosi e spettacolari nel Seicento). Un periodo di incremento demografico non supportato da un'economia occupazionale sufficiente, che minò la stabilità sociale (sembra di parlare del presente...) delle popolazioni dell'Europa occidentale. Nella cultura si recupera il passato studiandolo, portando l'Uomo al centro del mondo (specialmente dopo le scoperte galileiane che stravolsero, e non poco, la coscienza e la conoscenza di sé, da parte dell'Uomo, aspetto che approfondiremo in diverse occasioni nel presente), nobilitandone la dignità. Gli albori dell'era che porterà al Barocco sono caratterizzati dall'introspezione del sentimento umano, della tragicità di sé stessi, della caducità della vita; si inizia a essere decadenti, aspirando a conoscere la struttura dei sentimenti umani. Un detto rinascimentale diceva: *'anche la donna più bella, da morta puzza' ...*

Ed è per questo che, a mio avviso, il motto principe di questo periodo di fragore, seppur lento, anzi lentissimo, che arriverà fino a noi, è sicuramente la terzina dantesca pronunciata da Ulisse alle porte del Mare di Atlante (l'Oceano Atlantico), per spingere i suoi marinai oltre le mitologiche Colonne d'Ercole: *'considerate la vostra semenza, fatti non foste che a viver come bruti, ma per seguire virtude e canoscenza'*.

Si seguirono infatti le virtù e le conoscenze nell'ambito della geografia, le varie branche della scienza, si posero domande filosofiche, oppure teologiche e politiche (che all'epoca erano quasi la stessa materia). E non è un caso che quella frase sia stata pubblicata per la prima volta nella *Divina Commedia*, opera stampata esattamente vent'anni e mezzo prima della scoperta dell'America (dal 1321 esisteva solo manoscritta), che per la lentezza con cui si ottenevano conoscenze all'epoca, è davvero poco tempo; un altro balzo oltre lo sconosciuto Oceano, inizio della globalizzazione, simile a quello omerico...

Nel Novecento, lo storico abate francese Robert Lenoble, definì la

scienza dell'epoca proprio una revisione generale dei valori, e il coevo filosofo tedesco Herbert Marcuse, postulò che *'il valorizzare l'equivalenza dei fenomeni con il nome di scienza significa anche un attacco diretto alle concezioni religiose e metafisiche che costituivano il sostegno ideologico dell'ancien regime'*, la *papacy*. Ed è nella succitata dinamica dei sentimenti umani, che si muove il proto-Barocco di Caravaggio. Nel mezzo, almeno pittoricamente c'è la Maniera.

Maniera che è un termine scaturito dalle *Vite* del Vasari (1550), che vede in questo nuovo modo di dipingere, che si rifà a Michelangelo e Raffaello, una *'maniera moderna'*. Il concetto verrà ampliato meglio dal sagace milanese Giovan Paolo Lomazzo (che il Merisi ha probabilmente conosciuto) il quale, nel suo *Trattato dell'Arte de la pittura*, intende la Maniera non come uno stile ma una tendenza pittorica; almeno così sostiene lo scrittore Marco Corrias: *'tesa alla continua ricerca di grazia ed eleganza artificiosa, con esiti decisamente innaturali ma raffinatissimi'*.

La Maniera muterà, grazie al Carracci e al Merisi, dei quali l'agente del duca d'Este a Roma, che richiese loro due opere mai avute, scrisse: *'non credo si possano trovare i più stravaganti di questi'*. Furono due pittori di 'novità', giunti nell'Urbe - sembra - più o meno nello stesso periodo (è l'arrivo esatto del Merisi a essere ancora un mistero). Il bolognese già affermato nelle sue terre lo farà facendo leva con l'antico, per restaurare contro il manierismo la classicità, parafrasando lo storico Bologna, ebbe la missione, insieme al fratello e al cugino di *'ripulire la pittura dagli eccessi del manierismo per recuperare gli ideali rigorosi del primo Rinascimento'*, come espresso da Daniele Benati. In pratica come la vede Montanari i due si riallacciano all'arte del primo Cinquecento, con un nuovo tocco, che porterà all'eccesso del Barocco attraverso l'arte di chi li seguirà. Il giovane lombardo ancora 'novizio' a Roma, lo farà con le sue scene e il suo luminismo sferzante, già dai primi fanciulli darà quel lume *à la Apocalypse Now*, e vedremo perché cito questa pellicola di Francis Ford Coppola. In

ogni campo artistico, tra l'altro, il Manierismo fu l'ultima corrente culturale nata in Italia. Tutte le successive nasceranno altrove. Esso è edulcorazione. Migliora la natura, la realtà. Vasari scrisse: *'Fa ordinariamente alcune parti che non sono belle'*.

Il parallelo Annibale - Michelangelo è sovente presente nei saggi del Merisi, in realtà si dovrebbe mettere in parallelo col Caravaggio anche Ludovico, cugino anziano, operante però in Bologna. È un discorso che andrebbe ripreso.

Secondo il concetto del Manierismo, l'arte aveva il compito, quindi, di *'aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro grazia e perfezione'*. Ai tempi, in ambito artistico, il brutto era inconcepibile e il Merisi non 'aiuta' niente di quel che ritrae e, per questo, si attirerà addosso diverse critiche. L'artista è il *'puro occhio del mondo'* dirà Arthur Schopenhauer (1788-1860), colui che si pone oltre la volontà, il dolore ed il tempo. Caravaggio avrebbe apprezzato la metafora. Friedrich Nietzsche (1844-1900), invece vedeva l'arte avente la stessa importanza della filosofia, perché entrambe hanno *'da dare alla vita e alle azioni la massima proprietà e il massimo significato'*. L'artista per il tedesco sarebbe in grado di spiegare l'essenza, la realtà, del mondo dipingendo in base ai propri umori e stati d'animo. Lo spazio in cui opera il Merisi è quello nel quale si creano eroi popolari, si descrive il brutto, il macabro, il grottesco, lo stravagante, il bizzarro: il reale. In antitesi con i canoni estetici dell'epoca. Differenziandosi, discostandosi dal classico precedente, si cerca l'originalità, arrivando alle metafore per descrivere qualcosa o qualcuno.

Un autore di cui non ricordo il nome disse che il Merisi ebbe *'scarsa capacità di inscenare storia e storie così importanti nella prospettiva dell'arte che volgeva al Barocco'*, e questo fu causa della *damnatio memoriae* che in maniera silente lo avvolgerà. Ettore Camesasca su Rizzoli fu dell'idea che come fu errato il Caravaggio nel Barocco, i barocchi errarono ponendosi come obiettivo di persuadere e commuovere il pubblico con *'soluzioni infinite'*.

Sul rapporto fra il Rinascimento, il Barocco, i loro tempi, le loro evo-

luzioni e metamorfosi, torneremo nei capitoli finali, in una panoramica che ci aiuterà a capire, come il Merisi abbia evoluto la sua visione pittorica e sia diventato il Caravaggio.

## Caravaggio e la letteratura

Questa attitudine di pensiero rivolto alla scoperta del vero, contro la logica vasariana di cui sopra, guarda nell'intimo dell'Uomo, di ogni Uomo, non solo di chi era in cima alla piramide sociale. Si guarda al popolo, si scrive sulle persone comuni. A differenza dei due secoli precedenti quando, nel Rinascimento, il *focus* era rivolto alle personalità aristocratiche, agli eroi nobili, alle *paillettes* delle nobildonne e ai condottieri. Infatti, lo storico Claudio Strinati paragona Caravaggio ai 'pittori di parole' Giovan Battista Marino (1569-1625) e William Shakespeare (1564-1616), rispettivamente: il partenopeo tre anni e l'inglese sette anni più anziani del Merisi. Shakespeare, in particolare, viene definito *'ultimo emblema stesso dell'Uomo moderno che apre gli occhi sui più reconditi ambiti della coscienza'*, mentre per Marino, si ritiene la sua letteratura creata *'con il rampino'*, ossia il gancio che usano i pescivendoli per prendere i pesci, metaforizzando il suo riprendere stili della scrittura classica portandoli alla *'maraviglia'*. Su questo aspetto torneremo perché anche il Merisi fece così con i suoi 'modelli'. Con la poesia di Marino si guarderà ad aspetti nuovi, mai glorificati nella letteratura. Un esempio su tutti: Marino scriverà di una schiava di colore dalla pelle più luminosa di quella bianca. All'epoca fu coraggioso.

I poeti vollero bene al Merisi. È dalla biografia di Bellori che viene tramandata la poesia (assolutamente non l'unica) del Marino, oltre che il passaggio a lui dedicato dallo stesso Bellori nella poesia contenuta nelle vite del Baglione che incontreremo. Le altre, degli altri poeti, ossia Gaspare Murtola (ca. 1570-1624), Ottavio Tronsarelli (1586-1646), Giovanni Michele Silos (seicentesco), Giovanni Castellini Zaratino

(1570-1641), Giovanni Battista Lauri (coevo), Scipione Francucci (coevo), Marzio Milesi (ca. 1570-1633), Antonio Bruni (1593-1635), Giulio Cesare Gigli (ca. 1570 - 1640) e Filippo Baldinucci (1625-1696), verranno fuori man mano durante gli studi sul *pictor*.

Marino fu anch'egli moderno nel suo genere, altro *borderline* dai nervi tesi, che scrisse la succitata nei giorni seguenti alla fine della vita del nostro rivoluzionario della pittura. Due personaggi che scossero, e non poco, il loro ambiente di riferimento. L'effetto che ebbe la *'scola'* del Caravaggio, di seguito accumulato alla poesia del Marino, è stato ben sintetizzato da Luigi Lanzi nella sua sagace opera sulla *Storia pittorica dell'Italia* del 1795. L'abate gesuita scrisse in riferimento ai due romani d'adozione: *'Il gusto del secolo già depravato correva dietro il falso, purché avesse un po' di brillante: e questi due secondavano ciascuno nella sua professione e promuovevano l'error comune'*.

Questo accostare il Merisi al Marino è un *leitmotiv* in molte monografie. Una voce fuori dal coro è lo storico Samek-Ludovici che, nella sua monografia sul *peintre maudit*, riguardo la questione dell'accostamento del Merisi a un poeta, pensa sia *'non certo il cavalier Marino, che gli professò amicizia inducendo a pensarla ricambiata, con sospetto di millantato credito, e che, in iscambio del ritratto, ammeso che il Caravaggio glielo abbia veramente fatto, gratificò l'irritabile maestro di un impossibile sonetto, e infine scrisse il noto epicedio, senza però mettervi nessun calore di partecipazione o di comprensione, ma con un ennesimo impiego di motivi usati; e nemmeno potremo appaiarlo al sognante e melodico Chiabrera, e non al Filicaia né, pensiamo, ad Alessandro Tassoni, mancando in Caravaggio l'humor, l'intento satirico, l'intenzione moralizzatrice; né tantomeno ai languorosi lirici e melodrammatici di cui sarà prodiga l'età'*. Fatto sta che il poeta decanterà il Merisi, i suoi quadri in due delle sue maggiori opere: *L'Adone* (1623) e *La Galeria* (1619).

Altro poeta degno di nota dell'epoca fu Alessandro Tassoni (1565-

1635), che scrisse un'opera apprezzatissima dai moderni, dal titolo *La secchia rapita* (1611-1622), nella quale si ribalta l'eroismo rinascimentale con il genere eroicomico, che ridicolizzava (è tempo di Barocco), gli eroi che nel Cinquecento venivano ancora celebrati per il loro mito.

Si diventa retorici, nel senso che con le parole si usano concetti non subito comprensibili, a differenza degli scritti di Galilei - anti-Barocco in tal senso - che, argomentando temi scientifici, scrive in maniera lucida e trasparente, tra l'altro per volontà del pisano, scritti in volgare e non in latino. Si cercava di stupire il lettore con nuove forme, con descrizioni insolite, con un linguaggio, non solo letterario ma anche artistico e architettonico, più frizzante e colorito, che tralasciò però la profondità dei sentimenti, almeno nella poesia.

Sembra però non essere così nell'arte del Caravaggio, dove i sentimenti sono espressi direttamente, schiettamente, senza fronzoli, quasi scientificamente. Era di quest'idea Berenson, attento e profondo conoscitore dell'arte, che ritiene il Barocco esagerazione, ridondanza, un periodo di espressione artistica *'al di là dell'umana esigenza o aspettazione (...), nelle arti della figura: monumentalità eroica, uso ed abuso, ma soprattutto abuso, di "contrapposto" (il girarsi di un corpo attorno al proprio asse)'* eccetera, con altri esempi di fisicità e amplificazioni, chiudendo con un laconico *'e di un titanico scontento'*. Il vero grande pittore rappresentativo di quest'epoca, per il lituano-stanunitense, è Rubens, per poco coevo e poi successivo al Merisi. In un paragone onestissimo si esprime così: *'Prendete la melodrammatica Crocifissione di san Pietro di Rubens a Colonia e confrontatela con quella del Caravaggio, ridotta a un problema di sollevazione di pesi e, fuorché per il nobile e calmo viso del santo, addirittura priva di sentimenti umani. Oppure prendete la Conversione di san Paolo del principe dei pittori fiamminghi, tempestosa, selvaggiamente agitata, tutta fragore e furia, ponetevi a contrasto quella dell'italiano, ridotta a un fait divers, all'episodio di un cavallo adombrato che s'acquieta dopo aver sbalzato di sella il proprio cavaliere. In tutte queste scene - e se*

*ne potrebbero citare tante altre - a paragone di Rubens il Caravaggio risulta sobrio, contenuto, severo, piuttosto simile a un greco arcaico o a un quattrocentista fiorentino. Egli non ama le pose, le gesticolazioni, gli sguardi troppo eloquenti. Lungi dal cadere nel teatrale, si direbbe che egli evita la drammaticità anche quando il soggetto lo richiede. Non è mai enfatico. Eppure tocca profondità che Rubens non scandaglia mai. Lungi dall'essere l'inventore o il promotore del barocco, il Caravaggio merita d'essere considerato come l'artista più antitetico allo stile barocco del Seicento'.*

Non era un disdegno, lo reputava anche *'il più interessante che l'Italia abbia prodotto, fra Tintoretto e Tiepolo'*, ma non andava contestualizzato nel Barocco: era infatti anti-Barocco. È forse vero? Molti cominciano a pensarlo. Maurizio Marini fu dell'idea che gli archetipi inventati dal Merisi siano stati esempi, nei primi trent'anni del Seicento (fondamentali per lo storico), per il dibattito fra gli artisti più ricettivi. Ma che il Merisi non infondesse profondità nei suoi dipinti è sicuramente una bestemmia, perché alla fine la poesia nei suoi quadri c'è. Una poesia di fede. Uno studioso lo definì *'poeta che vive di emozioni umane'*.

Infatti Caravaggio non amplifica, rimane nel naturalismo (un termine importante e che apre diversi aspetti), quasi scientificamente, plasmandone alcuni a suo vantaggio, come fece con la luce. La sua quasi maniacale rappresentazione del vero, che in alcuni aspetti rasenta la precisione di un miniaturista, ma che al tempo stesso è molte volte un *ductus* pittorico rapido, è plasmata da luci e movimenti, dalla focalizzazione della luce nel sottolineare un momento, favorendo un più ampio effetto nella coscienza di chi guarda. Non intese scoprire come uno scienziato perché la luce funzionasse in quel modo e non la riproducesse com'era in natura, facendola però sembrare estremamente vera; il suo obiettivo era mostrare il vero che la luce illumina e usarla per esaltarla. Riproporlo sulla tela. Non usava parole, Caravaggio, ma

usava le immagini e le plasmava perché ‘parlassero’. Scrive Bologna: *‘assegnava alla cultura visiva un ruolo autonomo dalla cultura verbale, perché il ‘vedere’ comporta una capacità conoscitiva non inferiore, anzi più efficace e diretta dell’esprimersi a parole’*.

Come, secondo lo studioso abruzzese, fecero anche Bruno, Campanella, Della Porta, Galileo, Keplero e Bacon. Vedremo più avanti quanto sia efficace l’iconografia del maestro lombardo nella ricezione del messaggio dipinto da parte del cervello umano.

Inoltre vi sono studiosi come Eugenio Battisti, che vede il Caravaggio fermatosi a Bologna da Ulisse Aldrovandi (1522-1605), naturalista e a Firenze nel Museo Naturale Mediceo, dove avrebbe potuto entrare in contatto con l’altro coevo Jacopo Ligozzi (1547-1627), che realizzava disegni scientifici delle cose naturali e dai quali per Berra, il Merisi ha preso spunto, migliorandole, per le serpi della *Medusa*.

## Il confronto con il Rinascimento

Contro il riscatto dell’Uomo di fine millennio, venuto fuori da due guerre mondiali con tutte le paure pre-atomiche, atomiche e post-atomiche e la rivalsa sociale di ogni genere di minoranza, con lotte intestine ed emancipazione intellettuale, è proprio da una canzone degli Afterhours che, inconsapevolmente, viene fuori una strofa suggestiva che potrebbe costituire una metafora calzante per definire il *pictor* e il suo dinamismo pittorico:

*Io non guardo il tramonto sentendo le voci,  
Penso solo che Dio ha un bell’impianto luci,  
Non sono in analisi ma il limite è fortuna,  
Non mi devo inventare una vita, ne ho già una’*

Un assunto difficilmente ricevibile in un’epoca in cui i modelli di riferimento erano piuttosto rigidi e codificati, e lo stesso concetto di

libertà decisamente circoscritto a pochi eletti. In ambito artistico il *non plus ultra* era ancora il Rinascimento e le sue celebrità pittoriche: Raffaello e Michelangelo su tutti. Entrambi posti in eterna contrapposizione tra loro, in una scissione artistica che potremmo paragonare alla diatriba musicale fra i Beatles e i Rolling Stones nella *Swinging London* del XX secolo, divengono quasi modello ‘unico’ per i manieristi.

Giorgio Vasari, scrisse che dopo il Buonarroti non si poteva far più pittura. Giulio Cesare Malvasia (1570-1632) rimarcherà questa crisi esistenziale dell’arte orfana dei due maestri, quando affronterà l’*ars* di Guido Reni, allievo del Carracci, in relazione alle influenze e l’approccio idealista del primo, influenzato poi dal fulmine di luce del Caravaggio (sua peculiarità), il quale piombò nella pittura della capitale pontificia, proprio quando: *‘Aueua, con la mancanza di Michelangelo, e di Rafaello, dato la Pittura anch’essa un notabil tracollo nella Scuola di Roma’*. Roma non aveva avuto più slancio nell’arte dalla morte dei due *big*; l’urbinate Sanzio spentosi trentasettenne per qualche infezione che gli diede febbre nel 1520, l’aretino, più fortunato, nel 1564, ottantottenne.

Ora, per capire cosa fu e cosa non fu il Rinascimento e come va visto nell’ottica della pittura, possiamo leggere un passaggio di Johannes Antonius Orbaan, che nel 1920 scrisse la sua fantastica opera *Documenti sul Barocco in Roma: ‘Quando si vuol conoscere a fondo il tema attraentissimo dell’influenza dell’Italia sui paesi ultramontani, bisogna prima spogliarsi dell’idea convenzionale, che fosse stato il Rinascimento ad impressionare ed influire di più che qualunque altra epoca: in realtà le opere del Rinascimento, tradotte in caratteri gotici, si trasformano sotto l’influenza del gusto nordico. Invece l’arte pittorica e poetica della fine del Cinquecento entrò quasi di blocco nella vita artistica dei paesi conquistati incondizionatamente dall’incanto meridionale’*.

Ed è proprio in quella fine del Cinquecento che Caravaggio vive e ino-

cula nell'arte il suo *'seme nero e lento'* (per parafrasare nuovamente i chiaroscuri Afterhours), che riesploderà nel XX secolo. Neri erano gli abiti dei nobili, nera era la sua arte; bianca quella di Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680), che verrà a breve. Una spaccatura fra i due colori, basta vedere le loro rispettive interpretazioni dell'indiamiento, ossia l'estasi religiosa: il Merisi con la Maddalena, il Bernini con santa Teresa e la beata Ludovica. Avevamo usato il termine celebrità, è proprio in quest'era e con i due suddetti che gli artisti diventano *stars*. Le celebrità nascono proprio in quest'epoca, dove certi individui si staccano dalla massa, dove la percezione dell'io comincia a prendere corpo, alcuni artisti iniziano a firmarsi (Caravaggio lo farà solo una volta, forse due), si crea un certo blasone attorno ad architetti, contabili, giureconsulti, teologi, scrittori, musicisti, cantanti, scultori, pittori... C'è chi dice che il miglioramento della qualità dello specchio (veneziano) abbia dato corpo al rafforzamento dell'io, dovuto alla nitidezza del riflesso della propria immagine, ma non solo. C'è chi, come John Onians, vede nell'evolversi della corteccia cerebrale, dove risiedono i neuroni specchio, la scintilla del Rinascimento. Scriverà infatti nel 1998 che *'solo a Firenze i principi che governano lo sviluppo del cervello hanno assicurato che gli individui cresciuti lì, avrebbero goduto di una crescita così intensa di reti neurali progettate per affrontare le ortogonali che si allontanano* (la perpendicolarità - N.d.A.), *da essere biologicamente più preparati ad applicare la teoria esistente sulla geometria dell'ottica alla rappresentazione di spazio pittorico'*. Leggendo queste parole potremmo pensare allo sviluppo del Rinascimento come ad un'evoluzione antropologica per selezione, pseudo darwiniana.

La prospettiva insomma - ma non solo - che per primo, Filippo di ser Brunellesco Lapi, ossia il Brunelleschi sviluppò, sintetizzando il discorso, con i suoi reticoli preparatori. Nella pittura psicologica, perché così bisogna intenderla, sono notabili nel Cinquecento dipinti come la *Annunciazione di Recanati* di Lorenzo Lotto dove il gatto scappa dallo spavento dell'apparizione dell'angelo, che ha ombra, for-

ma, materia e sostanza e la Madonna è sorpresa, scioccata... È così che i neuroni si eccitano e ti fanno percepire il quadro. Ma qua entriamo nella psicologia e vi torneremo su successivamente... E diciamo la verità, per noi oggi l'effetto di un quadro del Merisi è minore rispetto alle persone della sua epoca, essendo noi abituati a ben altro ormai, per esempio foto, cinema, effetti speciali...

Se Michelangelo Buonarroti era detto il 'divino', a *Michel Agnolo* da Caravaggio che aggettivo si potrebbe attribuire? A parte il suo stile di vita, amplificato nei secoli al negativo, non fu solo un pittore cosiddetto 'naturalista' ma un vero maniaco del dettaglio, della rappresentazione della realtà, sia essa una natura morta o un soggetto ritratto. Il Machiavelli della pittura.

È Longhi a creare un parallelismo interessante fra i due, uniti dal nome Michelangelo. Andre Berne-Joffroy ne sintetizza il pensiero individuando che contro il superuomo dell'aretino, il milanese pensa che il destino sentimentale della figurazione possa essere indicato da un elemento esterno all'Uomo: la luce! L'utilizzo di quest'ultima è un fenomeno fondamentale per un pittore naturalista, termine sul quale va approfondita la valenza in merito al Merisi, coniato proprio per definire l'*ars pingendi* del Nostro, anche se in maniera poco lusinghiera e con significato non totalmente esatto, dal critico d'arte Scannelli nel 1657. Caravaggio, come il politologo fiorentino, trattava le cose per come erano e non come avrebbero dovuto essere. Un 'premio oscar' della scenografia *ante-litteram*. Che si tratti della rappresentazione di un plebeo oppure di un santo, Caravaggio mostra tutto ciò che serve, dei propri personaggi, dipingendone i minimi dettagli, i pregi e i difetti, gli sguardi, le espressioni facciali (lo sfondo scuro, di antonelliana memoria, serviva anche a enfatizzarle); pensare solo a quel San Matteo incerto che indica sé stesso mentre Cristo lo punta con il dito... Caravaggio fu il primo a dare una 'vita' ai suoi personaggi e non solo la solita espressione beata ed idealizzata. La sua arte fu simbolica ma non auto-celebrativa, decorativa, agiografica. Infatti le

vite dei santi e il loro aspetto erano esaltate e non umanizzate dagli idealisti, come invece usava fare il Nostro. Un'audacia, perché rimanendo sulla scia dell'idealizzazione avrebbe avuto sicuramente meno problemi nella vita e nella professione.

Riguardo alle espressioni e alla ritrattistica dal vero bisogna dire che in quegli anni vi furono molte argomentazioni e studi. È palese guardando alle opere come, dagli inizi del Cinquecento e fino al Seicento, le espressioni delle scene dipinte (e scolpite) faranno passi da gigante (come vedremo non sono da sottovalutare i cinquecenteschi *tronie* fiamminghi). La ricerca delle espressioni reali e affascinanti, è uno degli aspetti più studiati dai protagonisti dell'arte nel Cinquecento, a partire da Leonardo, fino alla consacrazione del Barocco. La questione fu un cruccio per i teorici dell'epoca, dal Mancini al Bellori per proseguire con il Malvasia, ecc.

Umanizzazione, quindi, verismo, espressioni emotive ma anche una rivoluzione non sempre colta dalla maggior parte degli studiosi: le mezze figure del Caravaggio, le sue zoomate, le sue figure a grandezza naturale ma tagliate... roba da far inorridire molti anche dopo la sua morte. Pittori che lo conobbero come Guido Reni e Giovanni Baglione ne furono abbastanza invidiosi, ma non per l'arte, bensì per l'apprezzamento e per la remunerazione che otteneva il caravaggino: *'Che strilli ogn'ora delle mie longhezze, dell'esorbitanza ne' prezzi? Si ha così presto e così facilmente una mezza figura del Caravaggio? Si paga ella meno di una mia, quando ben il doppio ne vuole? Del San Pietro crocefisso alle Tre Fontane, che ho fatto per settanta scudi fecciosi, non ne dava a lui cento cinquanta il cardinal Scipione?'* tuonava Guido Reni...

Il Sordo del Barozzo (alias Giovanni Baglione) scrisse: *'Nondimeno acquistò gran credito, e più si pagavano le sue teste che l'altrui istorie, tanto importa l'aura popolare che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie'*.

Insomma chi lo amava non aveva occhi per rendersi conto, perché guardava con le orecchie, ossia dando credito a ciò che si diceva di lui in positivo, facendo proprio il pensiero altrui. Insomma gli ammiratori di Caravaggio, a dire dei suoi detrattori, erano persone non abbastanza intelligenti o competenti per poter giudicare con i propri occhi. Il Baglione con questa frase quasi sconsolata, chiude la sua biografia del Nostro, aggiungendo solo: *'E nell'Accademia il suo ritratto è posto'...*

Non andò giù nemmeno quel suo risparmiare sulla pittura: *'ma quello dipinge solo una parte dell'istoria e lo pagano anche di più...'*

Come si permetteva! Mancini, parlando in questo frangente dei caravaggeschi, seguaci della *schola* del Caravaggio, partendo dal presupposto che *'per ritrar il vero che tengon sempre avanti, non mi par che vi vagliano, essendo impossibile di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rappresentino l'istoria con quel lume d'una finestra sola, et haver un che rida o pianga o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare'*, biasima comunque anche il Merisi, sulle sue mezze figure e su una difficoltà di resa complessiva dell'*historia*. Bravo quindi per singole figure ma non nelle scene più complesse: *'fa bene una figura sola, ma nella compositione dell'istoria et esplicar affetto (...) le lor figure, ancorché habbin forza, mancano di moto e d'affetti, di gratia'*. Qui con affetto è inteso l'evocazione emotiva (qui il Mancini erra).

In sostanza addirittura peccherebbero di staticità... oltre al fatto di non avere grazia... per gli intellettuali dell'epoca innanzitutto equiparare una figura sacra a una figura diciamo laica, era una sfrontatezza, ma ancor di più lo era raffigurare le figure umane *al naturelle*, era irrispettosa nei confronti di Dio, doveva essere ideale, perché l'Uomo fu creato da Dio a sua immagine e somiglianza.

Sembra che i colleghi del Caravaggio non capissero quel che lui aveva già capito e che diventerà prassi nelle arti visive del XX secolo (cine-

ma, video, fotografia), ossia che è il dettaglio, lo *zoom in*, a far venire l'acquolina in bocca al cultore dell'arte, che si tratti di un fumetto, una foto da rotocalco, un film, un *western*, un *cartoon*, un documentario, un film porno. Si torna ai neuroni specchio, al movimento, alla realtà. È tutto correlato, novità a diversi livelli.

Il Merisi osò con assoluta modernità. Audacia che lo rese invisibile ai teorici dell'arte della sua epoca, ma non per i collezionisti che lo conobbero, e che lo elevarono direttamente (per noi del XX secolo), nell'olimpo dei pittori di tutte le epoche. Un pittore moderno, il primo su livelli diversi, a scardinare l'immagine preconfezionata delle divinità. Dio è superiore agli uomini fino a Raffaello, il pensiero divino nell'arte è superiore alla realtà. Dipinge preciso ma idealizza. Per Sgarbi tutto ciò che conta è superiore a noi, con il Merisi si rovescia la questione, come si cambia scientificamente con Galileo, come si cambia mentalità con Baruch Spinoza.

Qualche decennio prima per il *Giudizio Universale* Pietro Aretino aveva consigliato che il Buonarroti dipingesse la sua opera fra luce, ombre, bagliori e tenebre... Caravaggio lo fece, nelle sue tele Contarelli, Cerasi... e altre.

Come scrisse l'ottocentesco storico dell'arte elvetico Jacob Burckhardt *‘i naturalisti dipinsero piuttosto il sacro profanamente, che il profano in modi ideali’*. Nel Novecento Albert Carraco, filosofo, definirà l'ideale un imbroglione sia verso l'astante che verso il pittore stesso. Caravaggio ebbe sicuramente una concezione molto simile, non idealizzava nulla, fu fautore di quello che lo storico Marco Bona Castellotti chiama *‘l'umanizzazione del sacro’*. Fu visto in definitiva, come un *‘dissacratore del divino ed esaltatore dell'umano’*. A testimoniare la sua grandezza vi sono le innumerevoli ripetizioni dei suoi quadri che caratterizzeranno il Seicento Barocco. Sempre Berne-Joffroy evidenzia come il pittore rifiutò l'austerità bigotta della Controriforma e le stilizzazioni tradizionali: ovvero tutte le forme artificiose di nobilitazione, assegnando la parte principale al gioco della luce e dell'ombra, altra indiscussa protagonista. È vero che quello che il pittore vuol

mostrare è ciò che viene illuminato dalla luce, ma l'ombra gli serve come l'aria per sottrarre il superfluo e creare l'apostrofo sul visibile. Ambientando, in un certo senso, in un contesto *‘metafisico’* gli eventi che rappresenta. Francesco de Core, nel suo libro *Con gli occhi di Caravaggio* (con foto di Sergio Siano), definisce il Merisi come *‘il genio del chiarore dentro nuclei d'ombra’*. Aspetto, questo, fondamentale dell'*ars* merisiana.

La definizione virgolettata in apertura del presente lavoro, *‘il valent'uomo’*, sintetizza sostanzialmente il concetto di pittura di valore secondo il Caravaggio; è il suo manifesto, rilasciato durante un interrogatorio che lo porterà a essere arrestato cautelativamente per tredici notti in Tor di Nona, il carcere sulle rive del Tevere a Roma, nel 1603. L'unica testimonianza certa del Caravaggio dalla quale si possa evincere il suo pensiero artistico.

Secondo una parte della critica, dipingendo *‘dal vero’* egli rivendica anche il diritto dei fedeli popolani a essere i reali destinatari delle attenzioni di Dio, attraverso il loro vero essere e le loro vere emozioni e fattezze, a differenza degli opulenti signori e prelati. Lo si può affermare per le sue tele palesemente di carattere religioso, ma sappiamo anche che alcuni scindono il *portfolio* del Merisi fra opere giovanili (alcune dette di genere, o non religiose, altre mitologiche ecc.) e la fase religiosa che lo accompagnerà fino alla fine. Giacomo Berra le definisce dipinti con vena *‘realistica e giocosa’* con significati culturali di *‘topoi’*, luoghi comuni, *‘mitologici letterari’*, con due tipi di tradizioni pittoriche intrecciate, la ritrattistica e la Natura Morta. Quindi per molti, durante la fase detta giovanile, egli non dipinse alcun soggetto storico religioso, ma solo comico-didascalico, diciamo allegorico; conclusione forse errata, dal momento che, poco prima di arrivare alla corte del cardinal del Monte, il maestro lombardo aveva già dipinto la *Maddalena penitente* oggi in Galleria Doria-Pamphilj. La parola comico, in ogni caso, non va fraintesa ma va riferita alle ambientazioni commedia/teatro, forse minimo comune denominatore nelle tele del