

Sergio Rossi

Caravaggio allo specchio tra salvezza e dannazione



Sergio Rossi

Caravaggio allo specchio tra salvezza e dannazione

Sergio Rossi

Caravaggio allo specchio tra salvezza e dannazione

Progetto grafico-editoriale
editori paparo

Redazione
Lara Scanu

© per le immagini: enti, musei e privati proprietari delle opere

L'editore resta a disposizione per gli eventuali detentori di diritti che non sia
stato possibile rintracciare

Copyright 2022 - editori paparo s.r.l. - Roma - Napoli
www.editoripaparo.com editori@editoripaparo.com

Euro 00,00

ISBN 978 88 31983 XXX

Sommario

	Prologo
7	Caravaggio e le fonti.
	I
15	Nato sotto Saturno.
	II
57	Caravaggio i Mattei e il mecenatismo a Roma nel primo Seicento.
	III
85	Caravaggio cattolico e peccatore.
	IV
127	Caravaggio e l'immagine "scandalosa" della Vergine.
	Epilogo
165	Caravaggio e Van Gogh.
205	Bibliografia ragionata
215	Indici



Prologo

Caravaggio e le fonti

Quando Michelangelo Merisi da Caravaggio¹ arriva a Roma lo stile dominante nella città è quello del tardo Manierismo, e la scena artistica è dominata dalle personalità di Federico Zuccari, Giovanni de' Vecchi, Niccolò Pomarancio, il Cavalier d'Arpino, ancora ispirati da Raffaello e Michelangelo, reinterpretati in uno stile colto ed elegante che, soprattutto nell'operato del pittore marchigiano, raggiunge toni di grande nobiltà espressiva. Sono questi gli anni in cui viene fondata l'Accademia di San Luca, di cui lo stesso Zuccari è stato il primo Principe consacrando il nuovo ruolo intellettuale raggiunto dagli artisti. Inoltre, sono gli anni della Riforma Cattolica e la pittura assume spesso veri e propri toni di propaganda religiosa come nel *Martirologio* del Pomarancio e Antonio Tempesta nella chiesa di Santo Stefano Rotondo.

È in questo contesto che inizia la parabola artistica del nostro pittore che nell'arco di poco più di sei anni segnerà una vera e propria svolta epocale, i cui effetti saranno immediatamente percepiti già dai primi biografi e commentatori e che, sorprendentemente, al giorno d'oggi ha trovato una delle definizioni più pregnanti nel grande artista contemporaneo - estimatore del Merisi - Frank Stella: questi definisce il *Giudizio Universale* di Michelangelo come «frammenti galleggianti alla deriva che ci permettono di lasciarci il Rinascimento alle spalle passando attraverso il mondo di Caravaggio, un mondo di una sensualità e di una incongruenza spaziale per lo stesso Buonarroti inconcepibili»² e coglie così la vera funzione di cesura rappresentata dall'arte del pittore lombardo rispetto a tutte le esperienze precedenti.

Come è ormai accertato, il nostro artista è nato a Milano il 29 settembre del 1571. Nella cittadina bergamasca di Caravaggio è vissuto da bambino e poi fanciullo almeno fino al 1583. Dall'anno successivo è nuovamente documentato a Milano presso la bottega del pittore Simone Peterzano, dove è rimasto per almeno quattro anni. E dal maestro lombardo,

che amava definirsi *Titiani alumnus*, egli è stato influenzato probabilmente più di quanto la storiografia abbia finora sottolineato. Valgano per tutte a dimostrarlo due tele del Peterzano di cui il Merisi si ricorderà anche a tanti anni di distanza: *I Santi Paolo e Barnaba a Listri*, nella chiesa milanese di San Barnaba [fig.1], la cui figura inginocchiata sull'estrema destra verrà riproposta, sia pure con qualche variante, nel battezzando in primo piano a sinistra del caravaggesco *Martirio di San Matteo* in San Luigi dei Francesi; e la bellissima *Deposizione*, sempre a Milano, nella chiesa di San Fedele, dove la figura del Cristo, almeno fino all'altezza del perizoma, è una delle fonti, certo non unica, dell'analogo soggetto del Merisi ora nei Musei Vaticani.

Più in generale, come osservato anche da Rodolfo Papa³, l'impronta di Tiziano, arricchita da richiami luministici che rimandano a Tintoretto e ai Bassano e il gusto manierista lombardo per i cangianti tipico del Savoldo o di Giovan Paolo Lomazzo, che ritroviamo in tante tele del Peterzano, non rimarranno senza conseguenza nella formazione caravaggesca. A questo va aggiunto che il maestro milanese, sia pure con qualche sconfinamento esoterico che presto citeremo, si inserisce in pieno in quel clima spirituale e culturale dominato dalle figure di Carlo Borromeo e del cugino Federico di cui troveremo precisi echi anche nella Roma dove presto si traferirà Caravaggio. Ma esattamente in che anno?

La cosa paradossale è che, nonostante l'enorme messe di lavori che lo hanno riguardato, specie nell'ultimo settantennio, nessuno può ancora dimostrarlo in maniera definitiva. Sappiamo con certezza che Michelangelo era a Caravaggio il 1° luglio del 1592, quando compare come testimone di un contratto⁴; e sappiamo anche, grazie agli studi di Giacomo Berra⁵, che la sua fedina penale in Lombardia era pulita fino a quel momento e che quindi la notazione criptica di Giulio Mancini «a Milano fu prigion, non confessa, vien a Roma»⁶,

che aveva scatenato tutta una ridda di supposizioni, è da considerarsi priva di fondamento. Quindi su cosa egli abbia effettivamente fatto dalla seconda metà del 1592 (quando a partire da Roberto Longhi⁷ si considerava pressoché certa la sua venuta nell'Urbe) fino al 1596 possiamo procedere solo in via ipotetica.

Quest'ultima data è stata quella che a partire da una recente mostra e dal relativo catalogo, *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*⁸, ha ricevuto un consenso molto largo come quella dell'effettivo trasferimento a Roma del Merisi. In realtà, i documenti pubblicati in quella sede dimostrano solo quello che tutti già sapevano, cioè che Caravaggio era a Roma nella primavera del 1596, quando è attestato che frequentasse la bottega del pittore Lorenzo Carli, ma non provano assolutamente, né sono in grado di farlo, che egli non vi si trovasse già prima. L'equivoco nasce dal collegare la testimonianza del barbiere presso cui il Merisi si recava ad accorciarsi i capelli e dove si era pure fatto medicare una ferita alla gamba provocata dal calcio di un cavallo con il relativo ricovero presso l'Ospedale della Consolazione, che è appunto del 1596, come pure molti hanno fatto, sia pure in maniera implicita e indiretta, con quest'altra frase del Mancini: «Fra tanto fu assalito da una... malattia che, trovandolo senza denari, fu necessitato andarsene allo Spedal della Consolatione [...]».

L'episodio del ricovero in Ospedale, sia avvenuto per una malattia o per un incidente poco importa, viene collocato poco dopo il suo arrivo a Roma e, sulla scorta del Longhi, è stato poi per molto tempo messo in relazione col *Bacchino malato* della Galleria Borghese, che però, come vedremo più avanti, malato assolutamente non è. Dal momento che questo quadro sarebbe, anzi è, uno dei primi ad essere stati eseguiti a Roma, ecco l'equivoco: il quadro è da mettere in relazione col ricovero presso l'Ospedale della Consolazione che è avvenuto nel 1596, dunque anche l'arrivo di Caravaggio a Roma va spostato in avanti fino a quella data. Peccato che il Bacco del dipinto della Borghese, come appena detto e come si preciserà più avanti, non è affatto malato e non ha niente a che vedere col presunto calcio di un cavallo o comunque col ricovero in ospedale del pittore: non vi è nessun legame con l'arrivo di Caravaggio a Roma.⁹

Prima di proseguire, occorre fare una premessa di carattere metodologico: xin questa sede non ci si sente di condire in *toto* la tesi estremistica di Roberto Longhi, secondo

cui l'occhio del conoscitore deve comunque prevalere su qualsivoglia "stravolgimento documentario", non si può tuttavia negare che oggi si tende eccessivamente a far prevalere documenti spesso incerti e traballanti rispetto a ponderate ricostruzioni di carattere stilistico e formale. Applicato a Caravaggio, questo significa che se egli fosse realmente arrivato a Roma nel 1596, in soli cinque anni, fino alle tele in S. Luigi dei Francesi, egli avrebbe dovuto dipingere quel numero altissimo di capolavori giunti fino a noi e che sono solo una parte di quelli che gli attribuiscono le fonti ed in più. Dal *Ragazzo che monda un frutto* al *Martirio di S. Matteo*, avrebbe dovuto subire un mutamento di stile assolutamente stupefacente: cose entrambe oltre ogni limite di credibilità.

In più, data la sua presenza certa presso il cardinal del Monte nella primavera del 1597, sempre stando alle fonti antiche, in meno di due anni Caravaggio avrebbe dovuto essere prima al servizio del "monsignor insalata" Pandolfo Pucci, quindi aver frequentato le botteghe di Lorenzo Carli, di Antiveduto Gramatica e del Cavalier d'Arpino e infine essere entrato in contatto con Fantino Petrucci, cosa ancora più incredibile della precedente. Appare, dunque, piuttosto condivisibile l'analisi di Lothar Sickel, che al di là di alcune imprecisioni ed asserzioni non provate, rimane la più attendibile, sempre partendo dal fatto che in mancanza di documenti certi cosa abbia fatto realmente il Merisi dal 1592 al 1595 rimane solo allo stato di ipotesi.

Lo studioso parte da una premessa difficilmente contestabile anche se andrebbe piuttosto attenuata: «Sicuramente occorre congedarsi dall'idea che Caravaggio abbia lavorato sin dall'inizio all'interno di un sistema di patronato affermato, e che le sue prime esperienze siano state destinate ad una clientela d'alto rango. I suoi biografi, Mancini, Baglione e Bellori concordano nell'affermare che i primi anni del periodo romano Caravaggio si guadagnasse da vivere lavorando alla giornata in varie botteghe, mentre nessuno di loro fa il benché minimo accenno a una qualunque protezione da parte di personaggi rinomati».¹⁰

Stando così le cose è dunque plausibile che Caravaggio sia venuto una prima volta a Roma al seguito di suo zio, il sacerdote Ludovico Merisi, a sua volta facente parte dell'*entourage* dell'arcivescovo di Milano Gaspare Visconti, tra la fine del 1591 e l'inizio del 1592, quando è di nuovo documentato tra Caravaggio e Milano. A questo punto il suo de-

finitivo trasferimento a Roma, che non esclude comunque temporanei viaggi ed allontanamenti dalla città, potrebbe essere avvenuto tra la fine di quell'anno e l'inizio del successivo, quando avrebbe soggiornato presso Pandolfo Pucci, senza per altro creare ancora nessuna opera di rilievo, se si esclude il *Ragazzo che sbuccia un melangolo*.

A questo proposito è necessario precisare che il monsignore, come perfettamente ricostruito da Laura Teza¹¹, non era assolutamente quella sorta di cerbero affamatore descritto dal Mancini, ma piuttosto un prelato colto benestante; quindi il fatto che egli trattasse Michelangelo quasi come un servo e lo nutrisse solo a insalata fa parte di quelle che oggi si definirebbero leggende metropolitane, e che più correttamente deve essere considerata un *topos* letterario, di cui sono piene anche le *Vite* del Vasari, quello cioè del giovane artista geniale che viene sfruttato da un Maestro molto meno bravo di lui e che lo fa morire di fame. Emblematica in questo senso la biografia di Taddeo Zuccari, maltrattato da adolescente dal "pittoraccio" Giovan Pietro Calabrese (che ho per primo individuato in Giovan Pietro Condopulo) e dalla moglie; anche questa comunque una ricostruzione del tutto fantasiosa¹².

Quindi la "favola" dell'insalata non è solo un *topos* letterario, ma anche una divagazione scherzosa, sapendo come Michelangelo, qualche anno più tardi, avesse maltrattato un garzone d'osteria solo perché gli aveva servito dei carciofi cotti (per altro correttamente) con l'olio e non col burro, è quasi impensabile immaginare come si sarebbe comportato col Pucci a vedere per la terza o quarta sera di seguito, come "antipasto pasto e post pasto", solo un qualche foglia di verdura. In ogni caso, l'irrequieto pittore non deve aver resistito presso il prelato che lo ospitava più di qualche mese, sentendosi probabilmente non adeguatamente apprezzato e probabilmente anche monsignor Pandolfo a sua volta non riteneva l'artista adatto a soddisfare le sue inclinazioni pittoriche, orientate secondo un gusto molto più tradizionale.

Dopo questo soggiorno, comunque insoddisfacente e che presumiamo possa essere durato poco meno di un anno, Caravaggio inizia quel peregrinare di bottega in bottega di cui parlano le fonti, per altro spesso in contraddizione tra loro, e di cui si renderà conto man mano che verranno analizzati i primi dipinti del Merisi. Adesso si volgerà l'attenzione sul giudizio estetico (e moralistico) che i primi biografi hanno espresso sul nostro artista, dando inizio ad una serie di equi-

voci e fraintendimenti che ancor oggi condizionano la ricostruzione che noi stessi continuiamo a fare del suo percorso artistico.

Il primo resoconto a stampa sul Caravaggio si deve a Carel van Mander che l'ha redatto seguendo le indicazioni del pittore Floris Caesz van Dyck, suo informatore sui fatti italiani. Questi rimase a Roma fino al 1600-1601, giovandosi dell'amicizia del Cavalier d'Arpino, che certo dovette contribuire in modo determinante ad acquisire importanti nozioni sul Merisi, la cui fama si era incredibilmente propagata a seguito dei lavori per la Cappella Contarelli:

«[A Roma] c'è anche un Michelangelo da Caravaggio che fa cose meravigliose. Egli pure, come il Giuseppe già menzionato [il Cavalier d'Arpino], è faticosamente uscito dalla povertà mediante il lavoro assiduo, tutto afferrando e accettando con accorgimento e ardire, secondo fanno alcuni che non vogliono rimanere sotto per timidezza e pusillanimità, bensì si spingono avanti franchi e senza vergogna e dappertutto cercano audacemente il loro vantaggio; il che se avviene in modo onorevole e senza il pregiudizio della cortesia, non è poi tanto da biasimare: la fortuna infatti spesso non si offre a noi; bisogna rovesciarla, stuzzicarla, tentarla.

Questo Michelangelo dunque s'è già acquistato con le sue opere fama, onore e rinomanza...egli è uno che non tiene in conto le opere di alcun maestro; senza d'altronde lodare apertamente le sue proprie. Egli dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagattelle, fanciullaggini o baggianate, chiunque le abbia dipinte, se esse non sono fatte del vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura. Perciò egli non tratta un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo. Questa non è d'altronde una cattiva strada per giungere poi alla mèta; infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguir la natura nei diversi colori; però occorre innanzi tutto che il pittore sia così progredito in intendimento da saper distinguere e quindi scegliere il bellissimo dal bello.

Ora egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato per alcune settimane, se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone a fianco e un servo di dietro e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentare. Le quali cose non si addi-

cono affatto alla nostra arte: infatti Marte e Minerva, non sono mai stati gli amici migliori; d'altra parte per quanto riguarda il suo stile, questo è tale che piace molto ed è una maniera meravigliosamente adatta per essere seguito dai giovani pittori».¹³

Questo testo è di estrema importanza non solo per la sua precocissima datazione, ma anche perché fissa alcuni punti cardine (ed equivoci, come quello di un Caravaggio che dipinge solo ciò che ha davanti agli occhi) che ancora condizionano parte della storiografia dedicata al nostro pittore. Inoltre, bisogna tenere conto del fatto che la fonte diretta dello scritto, ossia il Cavalier d'Arpino, come sarà poi per il Baglione, aveva più di un motivo di risentimento personale nei confronti del Merisi e dunque le sue affermazioni vanno in parte prese con il beneficio d'inventario, anche se è stupefacente notare come già nel 1601 alcune delle "cattive abitudini" di Michelangelo, come quelle di andarsene «a spasso [...] con lo spadone a fianco e un servo di dietro» e di «girare da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e far baruffe» sono così incontestabilmente vere da averlo condotto alfine addirittura alla morte.

Nonostante tutto il malanimo personale, questa fonte filo arpiniiana non può però negare che Caravaggio «facesse a Roma cose meravigliose», pur precisandone i limiti che diverranno, lo ripeto, addirittura luoghi comuni: il parlar male e di sprezzare tutti gli altri artisti; il saper o voler dipingere solo avendo un modello davanti agli occhi; il non saper scegliere, nell'imitare la natura, che pure viene considerato un ottimo metodo, "il bellissimo" dal "bello". Tanto da essere definito infine «un misto di grano e pula» (ossia cascame della trebbiatura), anticipando di oltre mezzo secolo il Bellori che parlerà di *medicamento* apparentemente *salutifero* nei confronti delle degenerazioni manieristiche che si trasformerà in *veleno perniciosissimo* perché avvierà sulla cattiva strada tanti giovani pittori. Ed a proposito di quest'ultima notazione è da rimarcare che già nel 1601, ossia solo pochi anni dopo la sua venuta a Roma la pittura di Caravaggio era definita «meravigliosamente adatta per essere seguita dai giovani pittori».

La seconda fonte che prenderò in considerazione è quella di Giulio Mancini, medico (nel 1623 diverrà archiatra di Urbano VIII), scrittore e collezionista d'arte, anche di opere o quantomeno copie del Caravaggio, che egli conosceva personalmente, almeno dai tempi in cui quest'ultimo frequentava il

cardinal del Monte: «Nol si può negare che per una figura sola, per le teste e colorito non sia arrivato ad un gran segno e che la profession di questo secolo non li sia molto obbligata. Ma questo suo gran saper d'arte l'haveva accompagnato con una stravaganza de costumi [...]e con queste sua stravaganze si sia tolto qualche dicina d'anni di vita e minuitasi in parte la gloria acquistata con la professione: e col vivere si sarebbe agumentato con grand'utile de' studiosi di simil professione [...] e si può [ancora dire] aver fatto nuova scuola con maniera di dipingere limatissima a par di qualsiasi altra maniera e schuola di pittori e tutto si vede in Napoli. Una delle quali è quella del Caravaggio, assai seguita, camminando per essa con fine, diligentia e sapere Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino et in parte Carlo Venetiano. Proprio di questa schola è di lumeggiar con lume unito che venga d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una fenestra con le pariete colorate di negro, che così avendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale, né fatto, né pensato da altro secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Titiano, Correggio et altri.

Questa schola in modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera; fa bene una figura sola, ma nella compositione dell'istoria et esplicar affetto, pendendo questo dall'immagination e non dall'osservanza della cosa, per ritrar il vero che tengon sempre avanti, non mi par che vagliano, essendo impossibil di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rappresentin l'istoria con quel lume d'una fenestra sola, et haver un che rida o pianga o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare, e così poi le lor figure, ancor che habbin forza, mancano di moto e d'affetti, di gratia, che sta in quell'atto d'operare come si dirà».¹⁴

Rispetto al van Mander, l'analisi del Mancini appare più favorevole al nostro artista, «Nol si può negare che per una figura sola, per le teste e colorito non sia arrivato ad un gran segno e che la profession di questo secolo non li sia molto obbligata» anche se con le solite critiche del non saper dipingere se non quello che si ha davanti agli occhi, del non saper fare pittura "di storia", dell'unire ad uno straordinario talento naturale un carattere litigioso e ribelle fino all'autolesionismo. Ma l'aspetto più interessante è che il Mancini entra per la prima volta nel dettaglio della "maniera e scuola"

caravaggesca, con un preciso elenco di artisti «Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino et in parte Carlo Venetiano» che sono poi quelli, con poche eccezioni, che ancora oggi la critica riconosce come i principali seguaci del Merisi e conferma lo straordinario successo e seguito che il pittore aveva saputo raggiungere in un brevissimo lasso di tempo.

Sicuramente offuscato da un irrefrenabile odio personale è il ritratto offerto da Giovanni Baglione, quasi interamente concentrato sulla vita e la personalità del pittore, mentre sul versante estetico egli esaspera le critiche degli storiografi che l'avevano preceduto: «Michelagnolo Amerigi fu uomo Satirico, et altiero; et usciva talhora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poiché a lui pareva d'haver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione. Anzi presso alcuni si stima, haver esso rovinata la pittura, poiché molti giovani ad esempio di lui si danno ad imitare una testa del naturale, e non studiando ne' fondamenti del disegno, e della profondità dell'arte, solamente del colorito appagansi; onde non sanno mettere due figure insieme, né tessere historia veruna, per non comprendere la bontà di sì nobile arte... Se Michelagnolo Amerigi non fusse morto sì presto, haveria fatto gran profitto nell'arte per la buona maniera, che presa havea nel colorire dal naturale; benché egli nel rappresentar le cose non havesse molto giudizio di scegliere il buono, e lasciare il cattivo. Nondimeno acquistò gran credito, e più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie, tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie. E nell'Accademia il suo ritratto è posto».¹⁵

Tutto questo intenso dibattito storico-critico, di cui ho offerto solo parziali spunti e citazioni, trova poi la sua definitiva sistemazione teorica negli scritti di Giovan Pietro Bellori (il massimo esponente del classicismo seicentesco), il quale per giustificare le sue critiche al Caravaggio parte infatti da un assunto che è una sorta di *summa* dell'idealismo accademico e coniuga, anche se in maniera un po' ingenua e come vedremo anche contraddittoria, platonismo ed aristotelismo: «Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue meravigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create». Ma la na-

tura, pur mirando sempre a «produrre gli effetti suoi eccellenti» è sottoposta «all'inequalità della materia»: «Il perché li nobili pittori e scultori, quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento. Originata dalla natura [l'Idea] supera l'origine e fassi originale dell'arte. Misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine [...] Idea del pittore e dello scultore è quel perfetto esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista»¹⁶.

È qui evidente la contraddizione del ritenere inizialmente l'Idea originata direttamente in Dio, e successivamente "originata dalla natura", contraddizione che contraddistinguerà l'intero pensiero belloriano ma che non ha impedito l'enorme fortuna del testo e che ha comunque una sua logica ragion d'essere e cioè quella di contrapporre l'arte di Annibale Carracci, perfetto esempio di sintesi tra Idea e Natura, a quella del Caravaggio "puramente naturale". Infatti, la semplice imitazione è tanto inferiore alla vera arte «che gli artefici similitudinari e del tutto imitatori de' corpi, senza elezione e scelta dell'idea, ne furono ripresi: Demetrio ricevè nota di essere troppo naturale, Dionisio fu biasimato per aver dipinto uomini simili a noi, comunemente chiamato antropografos, cioè pittore di uomini. Pausone e Pirreico furono condannati maggiormente, per aver imitato li peggiori e li più vili, come in questi tempi Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e l'Bamboccio i peggiori».¹⁷

Del resto qui Bellori ripete quanto già sostenuto da Aristotele nella *Poetica*, quando il filosofo, dopo aver osservato che i poeti imiteranno o uomini migliori di noi, o peggiori di noi o come noi, scrive: «Così fanno i pittori. Polignoto, per esempio, raffigurò esseri migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili [...]. È questa è appunto la differenza onde anche si distinguono tragedia e commedia: ch'è l'una tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini d'oggi». Pensiero ripreso agli inizi del Seicento da Giovan Battista Agucchi: «Il Bassano è stato un Pierico nel rappresentare i peggiori [...] il Caravaggio, eccellente nel colorire si dee comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'idea della Bellezza, disposto a seguire del tutto la similitudine»¹⁸.

Quanto al Bellori, egli così inizia la sua *Vita* del Caravaggio: «Dicesi che Demetrio antico statuario fu tanto studioso della rassomiglianza che diletto più dell'imitazione che della bellezza delle cose; lo stesso abbiamo veduto in Michelangelo Merigi, il quale non riconobbe altro maestro che il modello, e senza elezione delle migliori forme naturali, quello che à dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte [...] Giovò senza dubbio Caravaggio alla pittura, venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera, e sodisfacevasi più al senso della vaghezza che della verità. Laonde costui, togliendo ogni belletto e vanità al colore, rinviò le tinte e restituì ad esse il sangue e l'incarnazione, ricordando a' pittori l'imitazione [...] Professavasi egli inoltre tanto ubbidiente al modello che non si faceva propria né meno una pennellata, la quale diceva non esser sua, ma della natura; e sdegnando ogn'altro precetto, riputava sommo artificio il non essere obbligato all'arte [...] Sì come dunque alcune erbe producono medicamenti salutiferi e veleni perniciosissimi, così il Caravaggio, se bene giovò in parte, fu nondimeno molto dannoso e mise sottosopra ogni ornamento e buon costume della pittura. E veramente li pittori, sviati dalla naturale imitazione, avevano uno che li rimettesse nel buon sentiero; ma come facilmente, per fuggire un estremo s'incorre nell'altro, così nell'allontanarsi dalla maniera, per seguitare troppo il naturale, si scostarono affatto dall'arte, restando ne gli errori e nelle tenebre; finché Annibale Carracci venne ad illuminare le menti ed a restituire la bellezza all'imitazione»¹⁹.

Questa radicale opposizione dei Carracci alla poetica caravaggesca è indubbiamente un elemento critico inconfutabile che può così sintetizzarsi: i Carracci sono i pittori del «verosimile», Caravaggio è il pittore del «vero», parafrasando la nota distinzione formulata da Aristotele nella *Poetica*, un testo, non dimentichiamolo, che ha conosciuto una nuova fortuna già a partire dalla seconda metà del XVI secolo, anche per quel che riguarda l'applicazione dei suoi principi all'arte figurativa. Per Aristotele, infatti, la differenza tra lo storico e il poeta è che il primo narra gli avvenimenti così come sono realmente accaduti, il secondo come dovrebbero accadere «secondo verosimiglianza e necessità». E se il poeta si trova a dover scegliere tra il descrivere un avvenimento realmente accaduto ma «inverosimile» o incongruente con la storia da narrare ed uno «verosimile» e logico anche se in-

ventato deve scegliere senz'altro quest'ultimo.²⁰ Applicato all'arte figurativa questo assunto coincide proprio col principio della «natura corretta dall'idea» teorizzato dal Bellori.

Quanto a quest'ultimo, che la sua conoscenza della *Poetica* si estenda anche ai commentatori cinquecenteschi è dimostrato da questo brano (p. 8): «Dal che apparisce non esser giustamente ripreso Aristotele nella tragedia del Castelvetro, volendo questi, che la virtù della pittura non consista altrimenti: nel far l'immagine bella, e perfetta, ma simile al naturale, ò bello, ò deforme; quasi l'eccesso di bellezza tolga la similitudine. La qual ragione del Castelvetro si restringi agli pittori icastici, & facilitatori de' ritratti, li quali non serbano idea alcuna, & sono soggetti alla bellezza del volto, & del corpo, non potendo essi aggiungere bellezza, né correggere le difformità naturali, senza torre la similitudine, altrimenti il ritratto sarebbe più bello & meno simile. Di questa imitazione icastica non intende il Filosofo, ma insegna al tragico li costumi de' migliori, con l'esempio de' buoni Pittori e facitori d'immagini perfette, li quali usano l'idea & sono queste le parole: essendo la tragedia imitazione de' migliori, bisogna che noi imitiamo li buoni pittori; perché quelli esprimendo la propria forma con farli simili, più belli li dipingono».

Per Bellori, naturalmente, l'artista contemporaneo che incarna alla perfezione la teorizzazione aristotelica circa l'imitazione di migliori e circa la natura corretta dall'idea è Annibale Carracci, che può proprio definirsi come il «pittore del verosimile»; al contrario Caravaggio imita i «simili o i peggiori» e racconta la realtà così come essa è senza sottoporla a nessun filtro di carattere poetico o storico, così «vera» da divenire «inverosimile». Certo oggi sappiamo che questa analisi dell'arte del caravaggesca era frutto dei pregiudizi storiografici del classicismo seicentesco ma essa era pur sempre in grado di cogliere, sia pure in negativo, la sconvolgente carica rivoluzionaria del suo modo di dipingere che si contrapponeva alla controllata modernità della pittura carraccesca. E tutto il testo belloriano, se adeguatamente storicizzato e contestualizzato e se si sa penetrarlo al di là dell'impalcatura ideologica che lo sostiene, mostra una capacità interpretativa, una finezza di giudizio ed una forza descrittiva incomparabilmente superiore a tanta trita rima-sticatura contemporanea del Caravaggio che dipinge solo col modello davanti agli occhi.

Note

¹ Su Caravaggio, a partire dal 1989, ho già pubblicato una serie di saggi che costituiscono, adeguatamente rinnovati e integrati, l'ossatura del presente volume. Esso tuttavia non è assolutamente un regesto o una rassegna di questi testi bensì una monografia completamente nuova ed autonoma e che ha l'ambizione di porsi come un punto fermo nella sterminata bibliografia caravaggesca: *Un doppio autoritratto del Caravaggio* in «Quaderni di Palazzo Venezia», VI, 1989, pp. 149-155; *L'autoritratto del Caravaggio in S. Luigi dei Francesi*, in «Strenna dei Romanisti», LII, 1991, pp.14-21; *Peccato e redenzione negli autoritratti del Caravaggio*, in S. Macioce (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio: la vita e le opere attraverso i documenti*, atti del convegno, Roma 1996, pp. 316-330; *Il mistero della luce glauca. Verità dell'immagine e attesa del miracolo nella pittura del Seicento*, in S. Rossi (a cura di), *Scienza e miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna*, Catalogo della mostra (Roma-Palazzo Venezia, 30 marzo-30 giugno 1998), Milano 1998, pp. 14-21; *Sickness and Ealing in 16th and 17th Century Pictorial Culture* in *From Magic to Medicine. Science and belief in 16th to 18th Century Art*, Catalogo della mostra, Helsinki, Museo Sinebryhoff (10 marzo-30 maggio 2004); *Arte come fatica di mente. Da Leonardo al Novecento*, Roma 2012, pp. 107-118; *Oltre il Giubileo I. Pittura e misericordia a Roma 1300-1675*, Roma 2017, cap. VII, pp.117-140; *Michelangelo e Caravaggio. Riflessioni su un volume di Marco Bussagli*, «Theory and Criticism of Literature and Arts», vol. 3, No. 1, April 2018, pp. 1-18; *Caravaggio "allo specchio" tra perdono e dannazione*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, a cura di C. Strinati, Roma 2017, pp.49-70; ed inoltre i seguenti saggi usciti in <https://www.aboutartonline.com>: *Caravaggio*

in bilico tra peccato e redenzione; Excursus caravaggesco: novità su Caravaggio e i Mattei; Caravaggio e il "ragazzo che da una lucertola era morso"; Caravaggio e l'immagine "scandalosa" della Vergine; Correggio, Caravaggio, Hirst ed i nati sotto Saturno.

² F. Stella, *Caravaggio*, Milano 2010 (ed. it.), p. 33.

³ R. Papa, *Lo stupore nell'arte*, Verona 2009, p. 30.

⁴ Cfr. Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010, p. 90.

⁵ G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005; e *Il Caravaggio a Milano; la nascita e la formazione artistica*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi, A. Zuccari, Roma 2009, pp. 19-68.

⁶ G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, 1619-20 ca., pubblicati in Macioce, cit. pp. 319-323.

⁷ Su tutti si veda il suo fondamentale *Caravaggio*, Roma 1968.

⁸ *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, a cura di E. Lo Sardo, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011.

⁹ Anche la scoperta di Antonella Pampalone (*Caravaggio "Virtuoso": una leggenda*, in *Caravaggio a Roma.*, cit., pp.46-53, che la presenza di Caravaggio presso l'Accademia di S. Luca durante la cosiddetta «Cerimonia delle 48 ore» sia avvenuta nell'autunno del 1597 e non nel 1593 o '94, come sostenuto anche da me e ne faccio ammenda, sbandierata con toni fin troppo trionfalistici e polemici, in realtà non dimostra, ancora una volta, che il Merisi non frequentasse l'Accademia già negli anni precedenti. Anzi io trovo assolutamente impossibile che un giovane e presso che sconosciuto pittore appena a giunto a Roma da Milano fosse già ammesso alla stessa cerimonia cui partecipavano i principali artisti della città. Quanto poi all'idea, adombrata dalla studiosa, che nel suo supposto peregrinare prima di tra-

sferirsi nell'Urbe il Nostro si fosse spinto fino alle Fiandre siamo alla pura fantascienza.

¹⁰ L. Sickel, *Gli esordi di Caravaggio a Roma: una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39, 2009/2010, pp. 225-265.

¹¹ *Caravaggio e il frutto delle virtù: il Mondafrutto e l'Accademia degli Insensati*, Milano 2013.

¹² S. Rossi, *Quanti erano e dove vivevano i pittori a Roma alla vigilia del Sacco*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Colonna, Roma, pp. 375-390.

¹³ Carel van Mander, *Het Leven der moderne oft dees-tijdsche doorluchtige Italianische Schilders*, Alkmaar 1603, ora in Macioce, cit., p.310.

¹⁴ Le citazioni sono tratte da S. Macioce, cit., pp. 319-320.

¹⁵ G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII del 1642*, Roma, 1642, pp.136-139 e Macioce, cit., 323-325.

¹⁶ Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, preceduta da *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, discorso detto presso l'Accademia Romana di San Luca nel maggio del 1664, pp. 2-8.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Su Aristotele si veda più avanti e sull'Agucchi D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

¹⁹ Bellori, *Vita del Caravaggio*, cit., p. 259 e ss.

²⁰ Aristotele, *Poetica*, a cura di Manarra Valgimigli, Bari 1966. E inoltre si vedano S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XV al XVI secolo*, Milano 1980; G. della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, ora in *Opere*, vol. V, Roma 1973 e G. C. Argan, *Il "Realismo" nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 25-41.