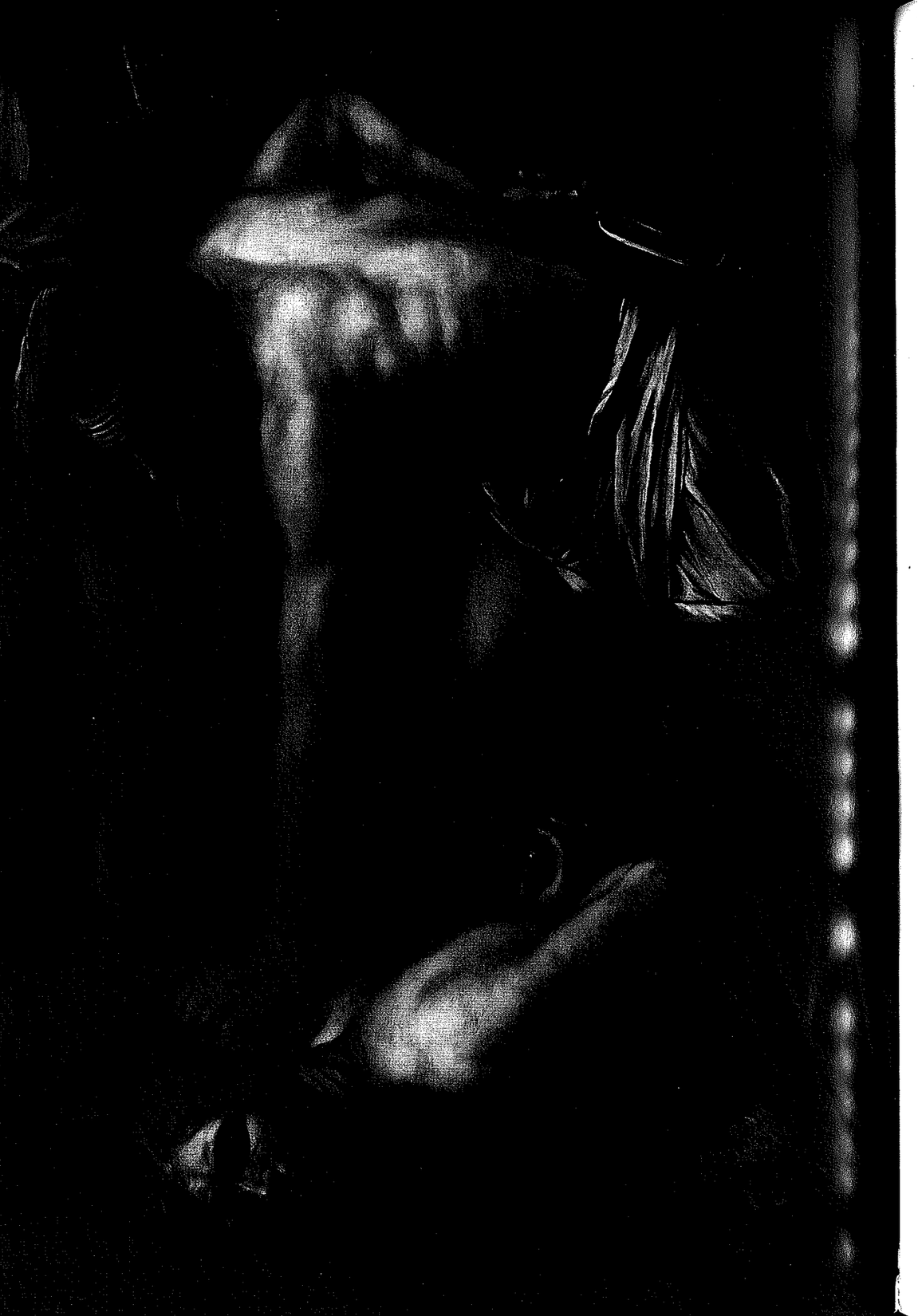


Caravaggio, Decollazione del Battista, *particolare, olio su tela, 1608. La Valletta (Malta), cattedrale di San Giovanni*

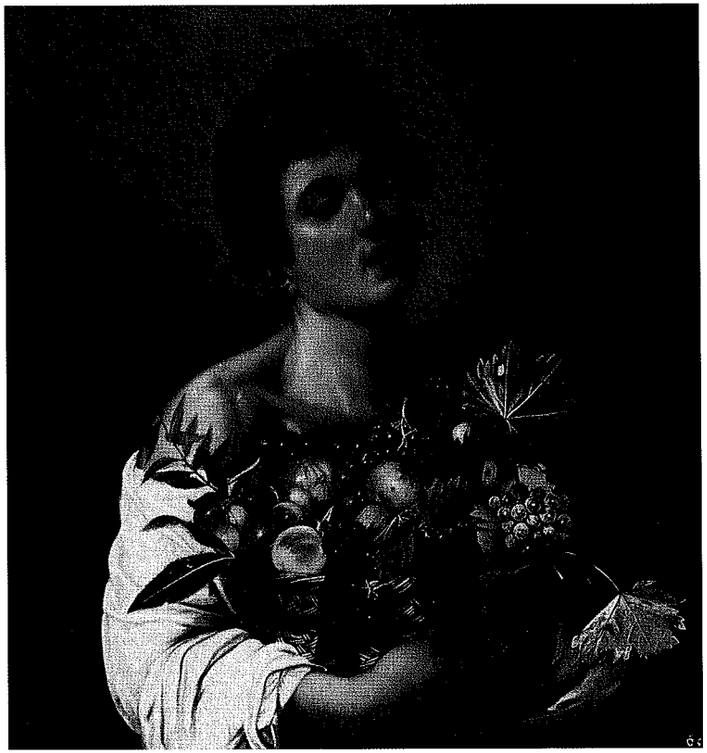
Francesco Frangi

Caravaggio a Roma e il primo caravaggismo

Tra le tante testimonianze che ci danno conto dell'immediata fortuna di Caravaggio e del rapidissimo estendersi su scala internazionale della sua fama, una delle più eloquenti è quella fornita dal lungo brano sull'artista dato alle stampe all'altezza del 1604 da Karel Van Mander, un pittore ed erudito residente ad Haarlem ma ben aggiornato sui fatti romani del tempo, grazie alle informazioni passategli da un altro pittore, Floris Van Dyck, suo corrispondente nella città papale. Poiché le informazioni romane di Floris Van Dyck si datano tra il 1600 e il 1601, le parole di Van Mander vanno in sostanza collocate in questi anni e cadono dunque in un momento in cui Caravaggio, nato nel 1571 e trasferitosi a Roma nel 1592, non aveva nemmeno compiuto trent'anni: più o meno l'età che dimostra nel celebre ritratto eseguito da Ottavio Leoni, conservato alla biblioteca Marucelliana di Firenze.

Scrive tra l'altro Van Mander: "...c'è anche un Michelangelo da Caravaggio che fa a Roma cose meravigliose [...] egli è uno che non tiene in gran conto le opere di alcun maestro [...]. Egli dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagatelle, fanciullaggini o baggianate, chiunque le abbia dipinte, se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura. Perciò egli non traccia un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo [...] Egli è un misto di grano e di pula, infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al fianco e un servo di dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e a far baruffe [...]; d'altra parte, per quanto riguarda il suo stile, questo è tale che piace molto ed è una maniera meravigliosamente adatta per essere seguita dai giovani pittori".

Se si considera che il protagonista di queste righe è un pittore di appena ventinove anni, il passo di Van Mander appare del tutto sorprendente: al di là del grande rilievo attribuito all'esuberante personalità del giovane artista lombardo e al suo eccentrico stile di vita, non si può infatti fare a meno di sottolineare come le parole



Caravaggio, Ragazzo con la canestra di frutta, *olio su tela, 1593-1594. Roma, Galleria Borghese*

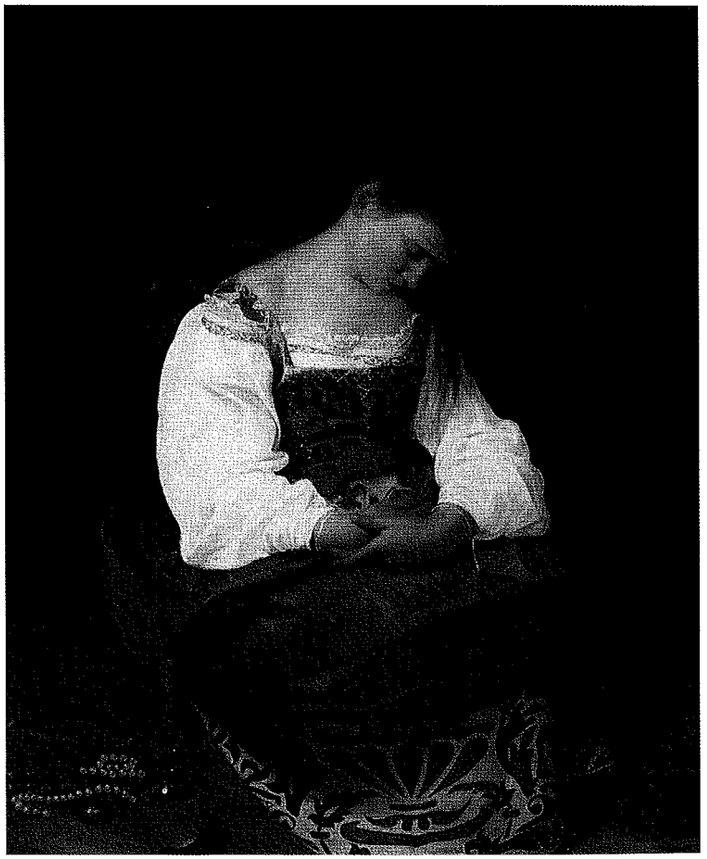
dello storiografo olandese comunichino, innanzitutto, la precisa sensazione che qualcosa di nuovo e di inaudito sta avvenendo a Roma, con questo pittore che disprezza tutti i maestri, che ritiene una sciocchezza, una "bagatella", tutto ciò che viene dipinto senza seguire la natura, vale a dire senza avere come principale obiettivo la fedeltà alla realtà delle cose.

La grande notorietà di Caravaggio che affiora dalle pagine di Van Mander risulta tanto più sbalorditiva se si considera che a quell'epoca l'artista lombardo era uscito allo scoperto davvero da pochissimo. Com'è noto, infatti, l'esordio in pubblico di Caravaggio a Roma, cioè la sua prima opera eseguita non per il collezionismo privato ma per una sede a tutti accessibile, risale agli anni 1599-1600, allorché il pittore realizzò le due *Storie di san Matteo* della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: un'impresa che segnò un'accelerazione notevolissima della fortuna e del prestigio di Caravaggio nel panorama della Roma che contava. Ed è probabile che il grande risalto col quale l'artista è presentato nelle pagine di Van Mander sia da leggersi anche in quest'ottica, cioè come un riflesso di quell'incarico importante che aveva consentito al pittore lombardo di proporsi all'ampia schiera degli intenditori della città.

È del tutto evidente, peraltro, che già prima di quell'uscita in pubblico la vicenda di Caravaggio aveva trovato il modo di imporsi all'attenzione dell'élite culturale romana, offrendo ampie dimostrazioni delle implicazioni innovative che la caratterizzavano, i cui segnali appaiono infatti ben chiari anche all'interno della storia precedente dell'artista – una storia dalla quale risulta pertanto inevitabile prendere le mosse, qualora si voglia tentare di cogliere il senso e le modalità della travolgente apparizione dell'artista sulla scena pittorica italiana.

Come si è detto, Caravaggio nacque nel 1571, ancora non è certo se a Milano o a Caravaggio, ed è questo un dilemma che tutto sommato non ci assilla più di tanto, mentre sicuramente più grave è il fatto che della giovinezza lombarda del pittore ancora oggi pochissimo ci è noto, al punto che, per quanto riguarda le vicende storico-artistiche, l'unica notizia certa rimane l'ingresso di Caravaggio, attorno al 1584, nella bottega milanese di Simone Peterzano, un artista di origine bergamasca educatosi a Venezia presso il sublime Tiziano. In quegli anni Peterzano si presentava senz'altro tra le personalità più affermate nel contesto della pittura cittadina e a dar conto di questo posizione di prestigioso contribuisce, tra gli altri, l'impegnativo ciclo di affreschi realizzato tra il 1578 e il 1582 nell'abside della certosa di Garegnano, nel quale Simone aveva fatto pieno sfoggio del suo linguaggio un po' macchinoso, ancora di matrice manierista, attraversato però da vivaci aperture realistiche che certo il giovane allievo dovette guardare con interesse, come lasciano intendere in particolare le aspre caratterizzazioni di alcuni protagonisti dell'*Adorazione dei pastori*: vere e proprie maschere dai tratti rudi e vigorosi, davanti alle quali risulta

Caravaggio, Maddalena penitente, *olio su tela, 1594-1596. Roma, Galleria Doria Pamphilj*



quasi inevitabile evocare la brutalità contadina di certi laceri protagonisti dei sacri monti lombardi e piemontesi.

Al di là della notizia relativa al suo approdo nella bottega di Peterzano, presso la quale, stando almeno al contratto, Caravaggio dovette rimanere per quattro anni, dunque fino al 1588, su tutta la prima stagione milanese del pittore regna ancora oggi il più assoluto silenzio. Nessuna traccia archivistica, sia pur labile, e soprattutto nessuna opera sicura ci illumina sull'attività condotta da Caravaggio in questi anni nella città lombarda, dove egli rimase quasi certamente fino al 1592, cioè fino a ventun'anni, un'età alla quale, come ogni artista, doveva aver praticamente compiuto il proprio itinerario formativo e doveva aver ormai cominciato a lavorare in modo indipendente: due considerazioni che rendono ancora più grave l'assenza di informazioni su questo primo capitolo della sua vicenda.

Con l'arrivo a Roma di Caravaggio, avvenuto con tutta probabilità, come s'è detto, entro il 1592, la storia del pittore ci diventa progressivamente più chiara e leggibile, grazie non tanto a dei documenti veri e propri (i documenti sui primi anni romani di Caravaggio sono infatti pochissimi e molto laconici), quanto piuttosto alle informazioni fornite da tre biografie seicentesche che rivestono un ruolo decisivo nella comprensione di questa prima fase romana del Merisi, quella cioè che dal 1592 conduce fino all'esordio in pubblico del 1599. La prima di queste tre fonti è quella costituita dalla *Vita* di Caravaggio scritta intorno al 1620 da Giulio Mancini, un medico e intenditore d'arte senese, di stanza a Roma, le cui informazioni appaiono molto attendibili in quanto, come si è appreso da studi recenti, costui aveva avuto modo di conoscere Caravaggio già nel corso degli ultimi anni del Cinquecento e dunque ne aveva seguito quasi tutta la carriera. Lo stesso vale anche per la seconda biografia in questione, quella scritta intorno al 1625 e pubblicata nel 1642 da Giovanni Baglione, uno dei principali pittori romani del tempo, egli pure in stretti rapporti con Caravaggio, col quale ebbe però, all'aprirsi del Seicento, un dissidio clamoroso che non si rimarginò più e che inevitabilmente influì sul tono del testo del Baglione, da leggersi tenendo dunque sempre presenti, sullo sfondo, i sentimenti di astio che dividevano i due artisti.

La terza e ultima biografia caravaggesca che ci viene in soccorso è invece quella che compare nel fondamentale volume dedicato alle vite degli artisti del tempo pubblicato ormai nel 1672 da Giovan Pietro Bellori, il grande mentore del classicismo romano: un altro personaggio che (in questo caso in virtù delle sue propensioni culturali) non poteva più di tanto entrare in sintonia con lo spirito eversivo e antiaccademico dell'artista lombardo; il che nulla toglie, peraltro, all'acutezza e alla sensibilità con le quali, come si avrà modo di verificare tra breve, il grande erudito seicentesco seppe cogliere i significati profondi della pittura caravaggesca.

Sulla scorta di questi tre testi l'itinerario di Caravaggio nei suoi primi anni romani si può ricostruire con una certa chiarezza, e la sensazione che se ne ricava è quella di una carriera, almeno all'inizio, piuttosto difficile e decisamente instabile, priva di sicuri punti di riferimento. Commentando i tempi appena successivi all'arrivo nella città, i biografi danno conto infatti di una sequenza incessante di spostamenti e di mutamenti di scenari che vide il pittore sostare presso il monsignore recanatese Pandolfo Pucci, presso un pittore identificato come "Lorenzo Siciliano" (per il quale doveva eseguire, per mantenersi, tre teste al giorno), quindi nello studio di un altro pittore che poi diventerà suo seguace, Antiveduto Gramatica. Un peregrinare inquieto e senza soste, dunque, che trovò un primo approdo fondamentale con l'ingresso di Caravaggio, probabilmente ancora nel 1593, nella bottega di Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, forse il più importante pittore romano del tempo, presso il quale il Merisi si fermò alcuni mesi.

È del tutto probabile che a tempi piuttosto vicini a quelli della permanenza presso il Cavalier d'Arpino risalgano i due dipinti oggi conservati alla Galleria Borghese, che in modo pressoché concorde si ritengono essere le prime opere superstiti di Caravaggio, e cioè il *Ragazzo con la canestra di frutta* (il cosiddetto *Fruttaiolo*), e il *Bacco*, meglio noto col nome di *Bacchino malato*: certamente un autoritratto in veste di Bacco, il cui titolo "Bacchino malato", oggi diventato di uso comune, fu inventato a suo tempo da Roberto Longhi il quale, constatando il tono un po' emaciato dell'incarnato del ragazzo, aveva immaginato che l'opera fosse stata realizzata allorché il giovane pittore, come raccontano ancora i suoi biografi, poco dopo l'arrivo a Roma dovette farsi ricoverare all'Ospedale della Consolazione.

Dei caratteri e della rilevanza di queste opere si parlerà tra breve. Prima di addentrarci nelle loro peculiarità è infatti opportuno passare in rassegna un po' tutta questa prima attività romana dell'artista, che presenta, nel suo complesso, caratteri di consistente omogeneità, tali da renderne possibile un'analisi in qualche modo unitaria.

Procedendo in questo veloce sguardo di approccio e tentando di seguire un ordine cronologico quanto meno orientativo, il successivo episodio che si incontra è rappresentato dalla *Maddalena penitente* e dal *Riposo durante la Fuga in Egitto* oggi a Roma alla Galleria Doria Pamphilj: due dipinti le cui vicende di committenza appaiono ancora incerte e la cui data di esecuzione dovrebbe precedere di poco la metà degli anni Novanta. Si tratta di due tra le opere più suggestive di questi primi anni del pittore, che già in queste tele mette in mostra il suo modo del tutto singolare di affrontare il tema sacro, e cioè la propensione a rendere in termini estremamente umanizzati e quotidiani la rappresentazione. Al punto che a Roberto Longhi il *Riposo nella fuga in Egitto* sembrava: "...una sosta in campagna della famiglia del falegname, quando madre e figlio si addormentano alla nenia del violino che, sotto le dita dell'angelo di casa, riga il silenzio del paesaggio d'autunno". E a questo riguardo occorre dire che, com'è stato chiarito di recente analizzando lo spartito, la "nenia" suonata dall'angelo può essere in realtà identificata con una musica ben precisa, e cioè la parte del *superius* di un mottetto dedicato alla Vergine dal titolo *Quam pulchra es*, composto all'inizio del Cinquecento dal musicista franco-fiammingo Noël Bauldewijn e tratto dal *Cantico dei Cantici*: un ritrovamento che certo pone qualche difficoltà a coloro che si

ostinano a vedere nella opere sacre di Caravaggio un'intonazione prevalentemente profana.

Sempre in prossimità della metà degli anni Novanta si datano altri due dipinti di impostazione molto simile tra loro, vale a dire i *Bari* oggi al Kimbell Museum di Fort Worth, nel Texas, e la *Buona Ventura* della Pinacoteca Capitolina a Roma, nella quale vediamo una zingara che, nell'atto di predire il futuro a un ingenuo giovanotto, gli sfila l'anello senza che l'uomo se ne accorga. Entrambe queste opere sono citate dai biografi ricordati in precedenza e in particolare risulta suggestivo, a questo riguardo, il commento dei *Bari* fornito dal Bellori nel 1672, che non solo coglie con grande attenzione la dinamica narrativa del dipinto, ma fornisce anche qualche prima indicazione di lettura stilistica che risulta particolarmente significativa. Ecco cosa scrive Bellori davanti ai *Bari*: "...finsevi un giovinetto semplice con le carte in mano, ed è una testa ben ritratta dal vivo in abito oscuro, e di rincontro a lui si volge in profilo un giovane fraudolente, appoggiato con una mano sulla tavola del gioco, e con l'altra dietro si cava una carta falsa dalla cinta, mentre il terzo vicino al giovinetto guarda li punti delle carte, e con tre dita della mano li palesa al compagno, il quale nel piegarsi sul tavolino espone la spalla al lume in giubbone giallo listato di fascie nere, né finto è il colore dell'imitazione. Sono questi li primi tratti del pennello di Michele...".

Riguardo alla storia di questi due dipinti c'è da ricordare che, poco dopo la loro esecuzione, entrambe le opere vennero acquistate da un collezionista di primissimo piano nella Roma del tempo, vale a dire il cardinale Francesco Maria del Monte: una circostanza di non poco conto in quanto, com'è ben noto, l'interessamento di del Monte per il giovane Caravaggio si rivelerà tutt'altro che occasionale. In tempi probabilmente molto vicini all'acquisto dei due dipinti, il cardinale decise infatti di prendere presso di sé il pittore, che poco dopo la metà del decennio, intorno al 1596, si trasferì pertanto nel palazzo di del Monte, l'attuale palazzo Madama, dove rimase almeno fino al 1600.

Si trattò indubbiamente di una tappa decisiva della storia giovanile di Caravaggio, che si trovò improvvisamente a essere protetto da una delle personalità più influenti della vita culturale e politica romana, con tutte le conseguenze che ciò comportava per il prestigio dell'artista e per la sicurezza della sua carriera. Oltre a ospitare il pittore, il del Monte, com'era nella logica delle cose, commissionò infatti a Caravaggio numerose opere, tutte collocabili nella seconda metà degli anni Novanta, tra le quali spiccano in particolare la tela con i *Musici* oggi al Metropolitan Museum di New York, nonché il *Bacco* e lo scudo con la *Medusa*, entrambi conservati agli Uffizi e donati dal cardinale a Ferdinando de' Medici, Granduca di Toscana, ragione per la quale i due dipinti si trovano oggi nelle gallerie fiorentine.

Al di là di questa diretta attività per il suo protettore, si ha comunque chiara la sensazione che l'approdo presso il del Monte abbia segnato un momento saliente nell'affermazione di Caravaggio che, proprio a partire dall'ultimo lustro del secolo, vide notevolmente accrescersi la schiera dei propri estimatori romani e dunque

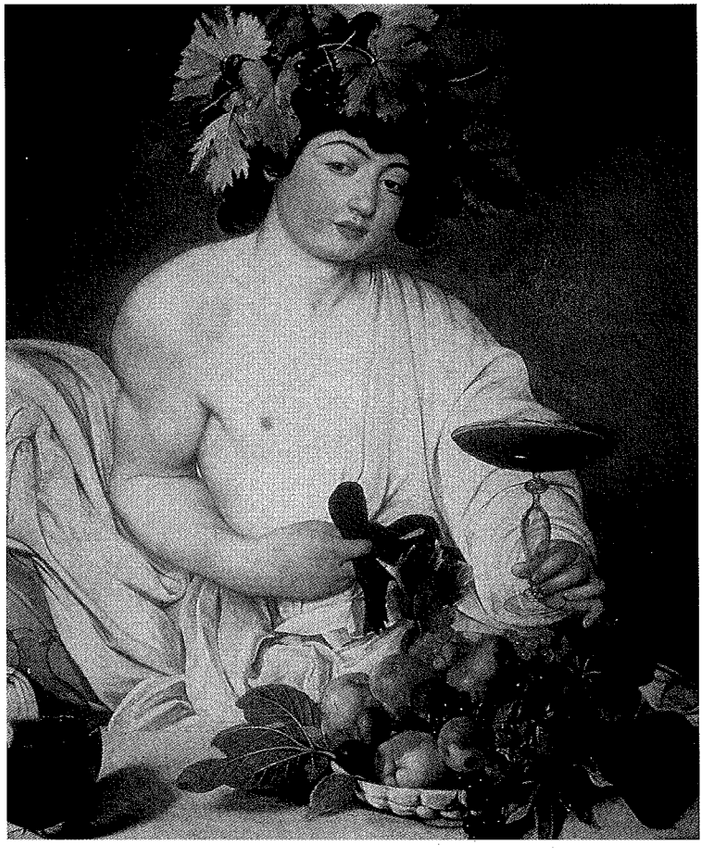
Caravaggio, Bari, *olio su tela, circa 1596. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum*

Caravaggio, Buona Ventura, *olio su tela, circa 1594. Parigi, Musée du Louvre*

Caravaggio, Suonatore di liuto, *olio su tela, circa 1594. San Pietroburgo, Ermitage*

anche le commissioni di rilievo, attestate per esempio dalla *Buona Ventura* oggi al Louvre, realizzata per Alessandro Vittrice, nella quale il pittore ripropose la composizione del dipinto di analogo soggetto acquisito in precedenza dal cardinal del Monte. Del tutto nuova si rivela invece l'immagine del *Suonatore di liuto* eseguito poco oltre la metà del decennio per il marchese Vincenzo Giustiniani e oggi all'Ermitage di San Pietroburgo: un dipinto che si ricollega alle tematiche musicali già affrontate dal pittore presso il del Monte il quale, non caso, chiederà al Merisi di ripetere quell'invenzione in una tela per la propria collezione. E se è del tutto certo che questo secondo esemplare sia da identificarsi con l'opera oggi in deposito presso il Metropolitan Museum di New York, è altrettanto evidente che al confronto col superbo prototipo russo la tela americana rivela, tuttavia, specie nel volto del giovane, una minore qualità d'esecuzione, cui non è facile dare spiegazione.

Come dimostrano questi ultimi episodi, tra le indicazioni offerte dall'attività precoce di Caravaggio, una delle più immediate ed evidenti riguarda senza dubbio la consuetudine da parte di Caravaggio di replicare le proprie opere con piccole varianti – una prassi che costituisce un prezioso indizio della grande e immediata fortuna ottenuta da questi dipinti di tema profano, che dovevano piacere molto non solo per le loro qualità di stile, ma anche per i



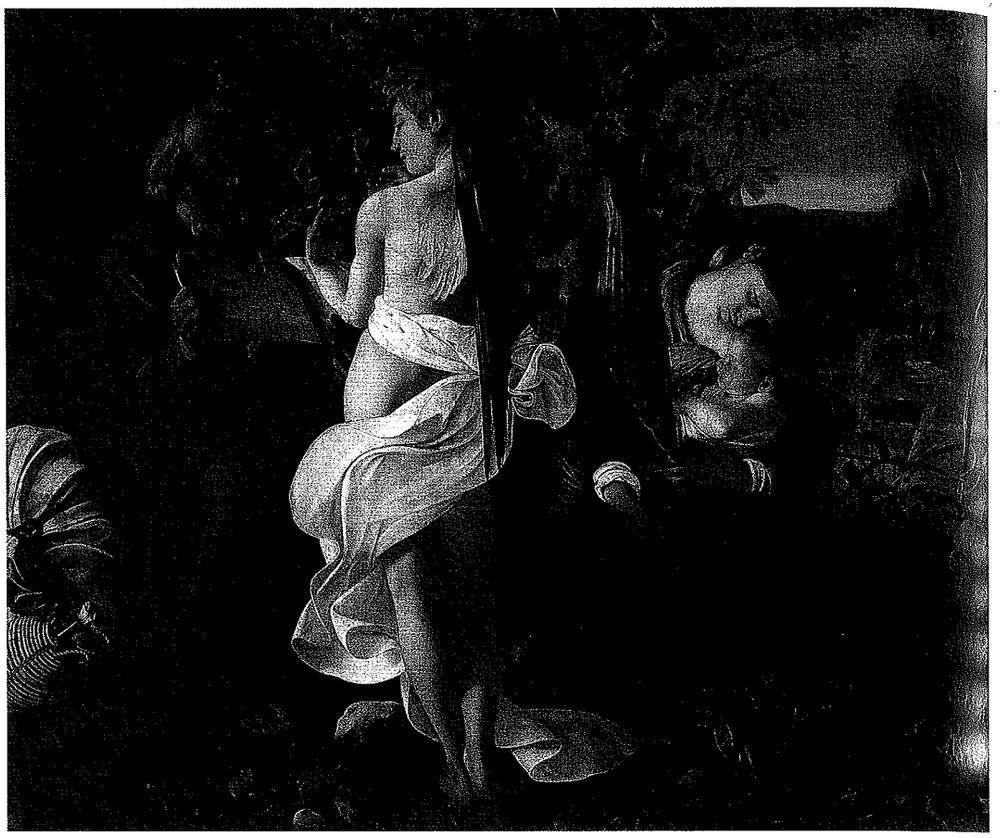
Caravaggio, Bacco, *olio su tela, 1593-1594. Firenze, Galleria degli Uffizi*

soggetti che trattavano, come rivela in controluce la lettura del commento della *Buona Ventura* oggi al Louvre, offerto a suo tempo da Giulio Mancini e da leggersi quasi in *pendant* con il passo dedicato ai *Bari* da Bellori. Dice infatti Mancini: "Non credo forse che se sia visto cosa con più grazia e affetto di quella zingara che da la buona ventura a quel gioveneto... la zingareta mostra la sua furbaria con un riso finto nel levar l'anello al giovanotto, et questo mostra la sua semplicità, et affetto di libidine verso la vaghezza della zingaretta, che le da la ventura et leva l'anello". Anche in questo caso, come nel brano di Bellori, la descrizione appare interamente incentrata sul tema rappresentato, facendoci capire la grande suggestione esercitata da queste scene, che in realtà non erano del tutto nuove, ma che per la prima volta Caravaggio affrontava come credibili episodi di vita quotidiana, con le figure grandi al naturale e una verità nell'aria che non s'era mai respirata prima.

Tutte le opere che abbiamo passato in rassegna si collocano all'incirca tra il 1592-1593 e il 1597 e definiscono dunque la prima attività romana del pittore, che presenta, come si è potuto constatare, caratteri piuttosto omogenei: i dipinti mostrano una tavolozza piuttosto chiara, composizioni estremamente semplici e un'intonazione espressiva il più delle volte rasserenata, quasi idillica. Ma è indubbio che a caratterizzare in modo decisivo queste tele giovanili e a far sì che esse si pongano, nel contesto della pittura italiana del loro tempo, come un fatto straordinariamente nuovo, è soprattutto la loro stupefacente immediatezza naturalistica, vale a dire lo sguardo diretto, senza filtri accademici e senza complicazioni formali, con cui Caravaggio sa cogliere e restituire i protagonisti dei suoi dipinti, siano essi personaggi della mitologia o della storia sacra, semplici suonatori o gentiluomini eleganti alle prese con spiacevoli avventure.

Per rendersi conto del significato innovativo di queste opere può essere utile concentrare l'attenzione sulla tela forse più intensa e meditata di questi anni, e cioè il *Riposo durante la fuga in Egitto*, e porla a confronto con quelle che erano le linee dominanti della pittura religiosa in quegli anni a Roma, e quindi per esempio con un'opera come il rame di analogo soggetto del Cavalier d'Arpino (artista, come si è visto, ben noto a Caravaggio) conservato al Museum of Fine Arts di Boston e pressoché coevo all'esemplare caravaggesco. Un dipinto di notevole qualità, quello del Cavalier d'Arpino, che però, a confronto con la solare naturalezza e con la luce vera che inonda il *Riposo* del pittore lombardo, ci appare una recita elegante ma ancora completamente calata entro i virtuosismi formali del tardomanierismo. Le figure hanno una pelle che sembra di cera e si atteggiano un po' come marionette gesticolanti senza riuscire neanche per un attimo a fornire quel senso di verità che invece emerge dal dettaglio magnifico della Vergine e del Bambino del *Riposo* di Caravaggio, con la Madre che, sfinita per il viaggio, si è addormentata appoggiando la propria testa su quella del Bambino.

Il contrasto non appare meno evidente se al dipinto del Merisi si pone di fianco un'opera di quello che era il vero e proprio campione della pittura controriformata romana di quegli stessi anni,



Caravaggio,
Riposo durante la fuga in Egitto,
olio su tela, 1594-1596.
Roma, Galleria Doria Pamphilj

vale a dire Scipione Pulzone, che nel 1591, giusto un anno prima dell'arrivo di Caravaggio a Roma, aveva dipinto il grande *Compianto* per la chiesa del Gesù, anche in questo caso un dipinto di notevole livello, ma che confrontato con il *Riposo* Doria Pamphilj si palesa come una recita macchinosa e accademica, all'interno della quale le figure appaiono troppo disegnate e troppo rigide per essere vere, anche perché la luce che le bagna ha un tono freddo, metallico, in fondo astratto, nel quale mai si potrebbero trovare le variazioni chiaroscurali così mobili e i giochi di penombra così raffinati e reali della tela caravaggesca.

Approdato in una Roma incerta tra gli artifici del tardo Manierismo, cari al Cavalier d'Arpino, e l'algida severità della pittura di ispirazione controriformistica, di cui era interprete fra i più richiesti Scipione Pulzone, Caravaggio inaugura dunque una strada completamente nuova, che trova il proprio fondamento nell'esperienza visiva, nel confronto diretto con la realtà fenomenica. L'artista non deve più cercare nella propria mente delle forme idealizzate, non deve limitarsi a elaborare ciò che gli altri artisti prima di lui hanno fatto, ma deve partire dall'osservazione delle cose, dallo studio dell'incidenza della luce sulle forme, dall'analisi della diversa consistenza epidermica degli oggetti.

Ed è proprio questo quello che emerge da tutte le opere esaminate e da ogni loro dettaglio, come evidenzia, per esempio, la

Caravaggio, Ragazzo con la canestra di frutta, *particolare, olio su tela, 1593-1594.*
Roma, Galleria Borghese

magnifica canestra del *Fruttaiolo* della Galleria Borghese, analizzata con un'intensità quasi illusiva, che restituisce a pieno la pelle differente e la differente reazione alla luce dei vari frutti. Qualcosa del tutto simile avviene nel violino collocato sul tavolo del *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo, di cui ci pare quasi di percepire l'effetto luccicante del legno appena verniciato; oppure nel calice del *Bacco* degli Uffizi nel quale, oltre alle trasparenze del vetro, il pittore riesce a farci cogliere anche il tremolio impercettibile del vino rosso nella coppa. Ovunque, come aveva avuto modo di sottolineare il Bellori davanti ai *Bari*, "il colore dell'imitazione" non ci pare mai "finto", ma straordinariamente aderente alla percezione visiva, al punto che al cospetto del florido incarnato del *Bacco* si ha quasi l'impressione di toccare con mano la pelle liscia e soda di quel ragazzotto esuberante, dalle gote leggermente arrossate, vestito per l'occasione dei panni del dio pagano.

Che proprio questa passione per la verità delle cose fosse la novità clamorosa di Caravaggio, era già stato indicato a chiare lettere da Karel Van Mander, ben prima dello stesso Bellori: "Egli non traccia un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo". Non molto tempo dopo Giulio Mancini ripeterà lo stesso concetto: "In questo modo di operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre che opera". Si capisce chiaramente, dunque, da queste due testimonianze pressoché in presa diretta, che per Caravaggio era obbligatorio lavorare davanti al modello, e questo fatto appare tanto più significativo se si pensa che, con ogni probabilità, questa seduta con il modello davanti a sé era fin da subito finalizzata alla realizzazione del dipinto, senza passare cioè attraverso lo fase preliminare del disegno. In effetti, di disegni attribuibili con certezza a Caravaggio ancora non se ne sono trovati, e anche lo studio della sua tecnica pittorica sembra indicare chiaramente che l'artista dipingeva per lo più senza l'ausilio di disegni o cartoni preparatori. Dopo aver steso sulle tele uno strato di preparazione rosso-brunastra, il pittore, prima che questa si asciugasse, tracciava su di essa delle incisioni molto rapide col retro del pennello o con uno stilo, per definire l'ingombro

Caravaggio, Bacco, *particolare, olio su tela, 1593-1594.*
Firenze, Galleria degli Uffizi

delle figure. Quindi cominciava a definire le figure stesse con una stesura rapida, ad abbozzo, che progressivamente si precisava fino a raggiungere gli effetti naturalistici ricercati. D'altronde, a ben guardare, anche questa particolarità della tecnica di Caravaggio doveva essere nota a Van Mander che, poco dopo il passo sopra citato, aggiunge: "Questa non è d'altronde una cattiva strada per giungere alla meta. Infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguitar la natura nei diversi colori".

Quanto agli stimoli e alle suggestioni che poterono condurre Caravaggio sulla strada tracciata da queste opere giovanili, fondamentali risultano, ancora oggi, le indicazioni fornite – già a partire dai suoi studi più precoci – da Roberto Longhi che, fornendo prove visive inconfutabili, per primo individuò le radici del linguaggio caravaggesco nelle esperienze della pittura lombarda cinquecentesca, e in particolare nelle conquiste naturalistiche di cui si fecero interpreti, nel corso del secolo, Lorenzo Lotto, Giovan Gerolamo Savoldo, il Moretto, Antonio e Vincenzo Campi, lo stesso Simone Peterzano, e altri ancora.

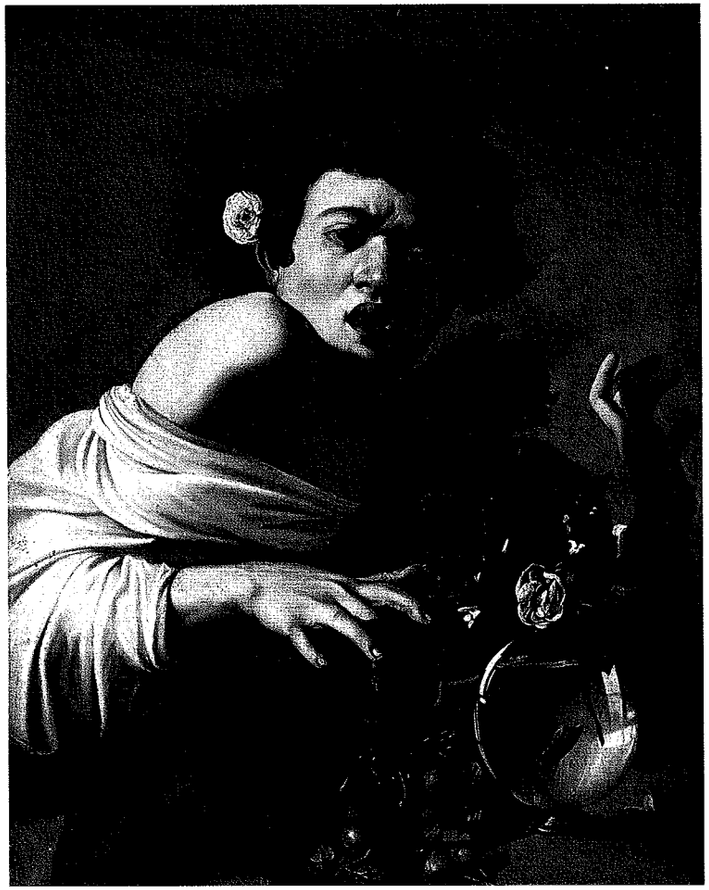
A ben guardare, proprio la messa a fuoco di questa diretta filiazione della pittura del Merisi dai fatti lombardi che l'avevano preceduta costituisce, a tutt'oggi, uno dei pochi punti fermi su cui la critica caravaggesca risulta pressoché concorde, laddove invece ancora vistose appaiono le divergenze d'opinione – esemplificate dalle interpretazioni quasi antitetiche fornite da Maurizio Calvesi e da Ferdinando Bologna – che caratterizzano la complessiva valutazione storico-culturale del fenomeno Caravaggio. Se dunque non è il caso di ribadire in quest'occasione le molte e ormai conclamate ragioni della proposta longhiana, non è forse inutile, sempre in tema di realismo, precisare una questione che può forse apparire banale, ma che riveste in realtà una certa importanza. È bene cioè chiarire che la categoria di realismo come poteva intenderla un pittore del Seicento è evidentemente qualcosa di molto diverso da come possiamo recepirla noi oggi. Dire che Caravaggio è un pittore realista non significa cioè pensare che egli potesse andare in giro per le strade di Roma, mettere in posa qualsiasi personaggio incontrasse e raffigurarlo in un dipinto senza preoccuparsi che l'opera che andava realizzando avesse un preciso significato. Tutto questo per un pittore della fine del Cinquecento non era possibile. Anche il più infervorato realista, a quell'epoca, doveva comunque adeguarsi alla consuetudine che prevedeva che le opere avessero un soggetto, che volessero dire qualcosa. Tutto ciò, davanti a questi quadri giovanili di Caravaggio, va evidentemente tenuto presente e non mi riferisco ovviamente ai dipinti religiosi o ai dipinti mitologici, nei quali il tema è a tutti evidente, ma penso piuttosto a quelle opere come i *Bari*, la *Buona Ventura* o il *Fanciullo morso dal ramarro* (un'altra delle invenzioni della stagione giovanile di Caravaggio) che oggi potrebbero magari essere intese come rappresentazioni di vita quotidiana *tout-court*, delle scene liberamente tratte dalla realtà di tutti giorni, prive di un significato specifico e svincolate da una precisa tradizione iconografica.

In realtà intendere quelle opere in questi termini appare fuorviante, in quanto esse possedevano un significato, il più delle volte di tipo allegorico o moralistico, che i più avveduti tra gli osservatori del tempo dovevano avere ben presente. Per quanto riguarda i *Bari* e la *Buona Ventura*, entrambe le scene avevano, infatti, il senso di ammonimenti morali (e dunque di avvertimenti verso le insidie sottese alle basse frequentazioni), e come tali erano già state rappresentate e codificate non solo dagli artisti nordici del Rinascimento, ma anche dalla letteratura di stampo furfantesco, quella che cioè descriveva e commentava, sempre in chiave comica e grottesca, le azioni compiute dalle zingare e i vari raggiri di cui erano maestri i personaggi che vivevano ai confini della società. Qualcosa di simile avviene anche con il *Fanciullo morso del ramarro*, la cui immagine va senz'altro intesa come un monito contro le seduzioni, le tentazioni dei piaceri, come già s'era accorto nel 1960 Eugenio Battisti, che aveva messo in relazione col dipinto un madrigale cinquecentesco di tema affine, dal titolo *Puer et scorpio*, che sembra quasi fornire un equivalente letterario del dipinto, confermando come il significato dell'opera di Caravaggio sia proprio fondamentalmente moralistico: nel madrigale, come nel quadro, il ragazzo non riesce a resistere al piacere dei sensi, cerca di avvicinare con la mano i fiori profumati (nel madrigale, invece, smuove con le dita i sassi freschi), ma il ramarro lo morde e in tal modo lo punisce.

Meno esplicito risulta invece il senso sotteso alla rappresentazione del suonatore, la cui immagine, come del resto era avvenuto nei numerosi suonatori cinquecenteschi, dipinti soprattutto in area veneta, doveva quasi certamente avere a che fare con il tema dell'amore. Cosicché non è un caso se nel suonatore di San Pietroburgo compaiono degli spartiti sui quali sono state individuate le note di quattro madrigali del grande musicista franco-fiammingo Jakob Archadelt, tutti di tema strettamente amoroso, a cominciare da quello collocato in posizione di maggior risalto sullo spartito, dal titolo *Voi sapete ch'io v'amo*, che ci aiuta in qualche modo a intendere il contenuto intrinseco del quadro.

Appare tuttavia chiaro che in tutte le opere precoci di Caravaggio questi significati traslati sono calati in un contesto dove alla fine quello che prevale è proprio l'umanità sincera, perfettamente credibile dei personaggi. L'allegoria e l'allusione moralistica vengono spogliate di tutte le loro componenti concettuose e delle loro inflessioni comiche e grottesche e si tramutano in scene quotidiane, di straordinaria immediatezza, e non è certo un caso che leggendo i commenti di Mancini e di Bellori prima riportati a proposito dei *Bari* e della *Buona Ventura*, si abbia chiara l'impressione che le ragioni dell'ammirazione dei due eruditi risiedano proprio nell'inedita verità narrativa di quei dipinti: un carattere che ci colpisce e affascina ancora oggi e al cospetto del quale la ricerca dei significati intrinseci di quelle tele rischia quasi di apparire un mero esercizio di erudizione.

Queste ultime considerazioni appaiono di una certa rilevanza perché, in effetti, qualcosa di molto simile avviene anche nelle opere religiose di Caravaggio, nelle quali, come nei dipinti profani, ciò che appare più sorprendente è proprio la capacità di trasferire una



Caravaggio,
Fanciullo morso dal ramarro,
olio su tela, circa 1593. Firenze,
Fondazione Roberto Longhi

rappresentazione che quasi sempre era fortemente idealizzata, in una dimensione profondamente reale e quotidiana – un atteggiamento che trova la più eclatante dimostrazione, almeno in questo nucleo di opere giovanili, nella *Maddalena penitente* Doria Pamphilj, nella quale l'immagine della santa appare completamente reinventata. Maddalena è presentata come una donna qualsiasi, vestita in abiti contemporanei, sorpresa nella solitudine della propria stanza col capo chino solcato dalle lacrime. A terra giacciono i gioielli che la donna si è tolta di dosso e che alludono alla sua volontà di abbandonare le vanità terrene per scegliere la strada della penitenza e della santità, cui si riferisce evidentemente il vasetto dell'unguento in primo piano. Se pensiamo a come la figura della Maddalena era rappresentata, all'incirca negli stessi anni, dal Cavalier d'Arpino, ci rendiamo conto dello scarto strepitoso che divide Caravaggio dai pittori contemporanei anche proprio sul piano dell'approccio al tema sacro. Di tutto questo si era reso conto ancora una volta con grande intelligenza il classicista Bellori, che diede del dipinto Doria Pamphilj una descrizione penetrante, ancora oggi validissima: "Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola, con le mani in seno, in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, e aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti

con monili e gemme, la finse per Maddalena": un commento che certo non va inteso alla lettera, ma che già rappresenta una vera e propria lettura critica, capace di cogliere magnificamente la propensione di Caravaggio a prendere ogni volta le mosse dalla realtà che aveva sotto gli occhi, e dunque a condurre anche l'iconografia sacra sul terreno di una verità umana fino ad allora rimasta estranea alle rappresentazioni religiose.

Come abbiamo detto, le opere fin qui esaminate si scalano nei primi anni romani dell'artista, fino circa al 1597-1598. Dopo questa fase per così dire "in chiaro", di grande suggestione poetica, la pittura di Caravaggio mostra una progressiva trasformazione di cui si cominciano ad avvertire chiaramente le tracce nelle opere collocabili sullo scorcio del secolo, in particolare a partire dalla *Giuditta e Oloferne* della Galleria nazionale di Roma, databile appunto negli ultimissimi anni del secolo.

Con la *Giuditta* Caravaggio decide di affrontare per la prima volta la grande pittura di storia, di storia sacra per la precisione, che costituirà il tema principale delle sue opere successive. Non si trattò di un passo di poco conto. Affrontare la pittura di storia significava elaborare un linguaggio nuovo, che fosse adatto agli effetti drammatici e alle esigenze teatrali richieste da quel tipo di rappresentazioni, e non è probabilmente un caso se proprio attorno a questi anni, e in coincidenza con questo nuovo orientamento tematico, il pittore mutò sensibilmente il proprio linguaggio. Confrontata con le opere che la precedono, la *Giuditta* mostra, infatti, caratteri fortemente peculiari: il fondo del quadro si è fatto completamente scuro, la luce batte con grande violenza sulle figure, i contrasti chiaroscurali sono diventati più intensi e drammatici. È il momento in cui Caravaggio, come racconta sempre Bellori, comincia a "ingagliardire gli scuri" e a cercare nuovi effetti scenografici proprio tramite l'utilizzo della luce, che non è più la luce schiarita e diffusa dei dipinti precoci, ma diviene un fascio preciso, che investe le figure contribuendo in modo decisivo all'effetto espressivo dell'opera.

Di fronte a questa nuova strategia luministica, che è stata più

Caravaggio,
Giuditta e Oloferne,
olio su tela, 1595-1596.
Roma, Galleria nazionale
di palazzo Barberini

volte interpretata come una sorta di anticipazione di quella dei moderni fari cinematografici, si sarebbe tentati di pensare che simili effetti di luce "direzionata" Caravaggio li creasse un po' di fantasia, se li inventasse sulla tela. In realtà come si è visto, ciò appare poco verosimile: Caravaggio aveva sempre bisogno di basare la propria pittura sull'osservazione, non poteva dipingere senza un modello e senza una luce reali, e a fornire una conferma straordinariamente precisa in tal senso contribuiscono proprio le testimonianze delle fonti, che ci chiariscono come il pittore avesse risolto questo problema. Racconta infatti Mancini: "Per riuscire a esprimere in modo completo il rilievo e lo stacco naturale aveva cura di servirsi di locali a volta scuri o di altre stanze senza lume che ricevevano un piccola luce dall'alto, in modo che tale luce non venisse dispersa da altre sorgenti luminose e che le ombre risultassero più vigorose". Lo stesso concetto sarà ribadito qualche decennio più tardi dal Bellori, che così si esprime, al riguardo: "S'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa; pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro".

Caravaggio aveva dunque creato nel proprio studio una sorta di camera oscura nella quale faceva entrare solo un raggio di luce che andava a colpire i protagonisti, ed evidentemente è anche tenendo presente di questo stratagemma che occorre esaminare le opere dipinte dal pittore da qui in avanti, nelle quali la svolta stilistica visibile nella *Giuditta e Oloferne* risulta confermata e rafforzata. Indicazioni assai significative in tal senso sono fornite dalle due *Storie di san Matteo* della cappella Contarelli, che segnano, attorno al 1599-1600, l'esordio in pubblico del pittore. Tanto nella *Vocazione di Matteo* quanto nel *Martirio*, la nuova tecnica luministica adottata da Caravaggio appare immediatamente apprezzabile: un fascio di luce direzionata piove sulle figure rivelandole allo spettatore, e soprattutto guardando la *Vocazione*, con quel raggio magnifico che corre lungo la parete, raggiungendo l'incredulo Matteo (raffigurato ancora nei panni di esattore delle imposte), risulta quasi inevitabile rievocare le parole di Mancini e Bellori e percepire, in tutte le loro implicazioni, il senso e le modalità degli esperimenti condotti dal pittore nella sua camera oscura.

Chiamato a fare i conti con la pittura di storia, Caravaggio usa la luce come un grande regista, per caratterizzare in senso drammatico la composizione, e ciò appare molto chiaro anche nel *Martirio di san Matteo*, nel quale proprio il fascio luminoso serve al pittore per enfatizzare il nucleo drammatico dell'episodio, condensato attorno alle figure del carnefice e del santo sdraiato.

Proprio a proposito del *Martirio di san Matteo* occorre tra l'altro sottolineare un'altra particolarità interessante, e cioè il fatto che, se si considera il carattere più statico della *Vocazione di san Matteo*, questo dipinto rappresenta la prima vera grande scena d'azione con molte figure che l'artista si trovò a concepire nel corso della sua carriera, e non è un caso che proprio questa sia, tra tutte le

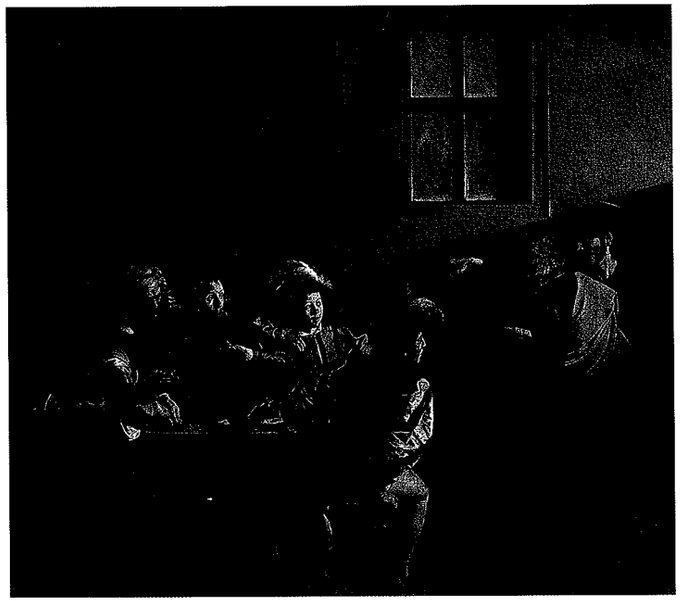
opere del pittore, quella che sembra aver avuto l'elaborazione più complessa, come si può desumere dalle radiografie della tela, dalle quali emerge chiaramente che Caravaggio aveva inizialmente concepito la scena in modo del tutto diverso. Alla fine l'artista approdò alla versione attuale, in cui il gruppo centrale sembra trovare una fonte di ispirazione piuttosto precisa in un modello di Tiziano che il pittore poteva conoscere attraverso le incisioni, e cioè il *Martirio di san Pietro Martire* eseguito per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e oggi perduto: un'opera dalla quale Caravaggio trasse ispirazione non solo per la figura del santo steso a terra, ma anche per quella del fanciullo spaventato sulla destra, che riprende fedelmente la posa del frate domenicano di Tiziano.

Indubbiamente una simile, puntuale desunzione, consente di dare ulteriore sostanza alle considerazioni prima espresse e di comprendere come il realismo di Caravaggio non possa essere inteso alla stregua di un procedere da parte dell'artista in assoluta libertà. Anche Caravaggio aveva una cultura figurativa che sfruttava quando gli tornava utile, estraendo dal proprio selezionato repertorio figurativo quelle immagini che potevano aiutarlo a risolvere soprattutto le composizioni di grande impegno, come appunto la scena del *Martirio di san Matteo*.

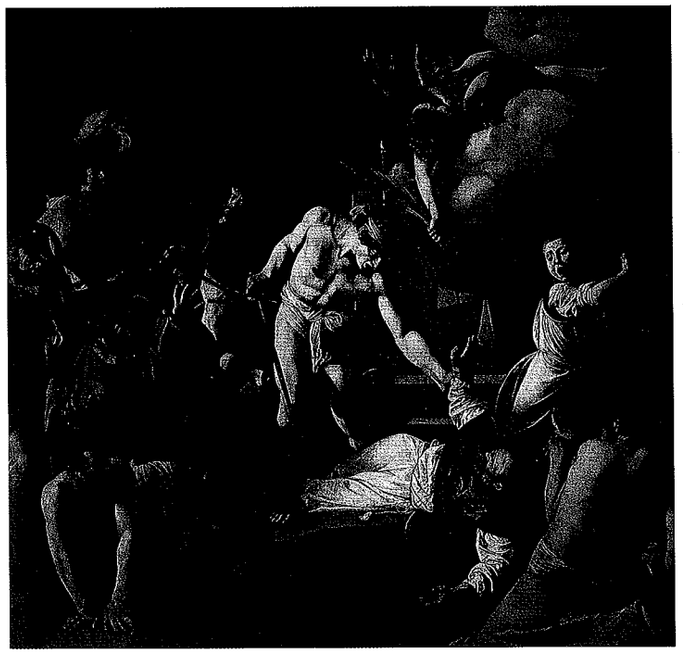
È però altrettanto evidente che questo ricorso a precise fonti figurative del passato non intaccò in alcun modo quell'ostinata ricerca di verità che scandisce, anche in questi anni, l'opera dell'artista, e che trova una delle più alte testimonianze nell'impresa che segue immediatamente la cappella Contarelli, da individuare nelle due tele con la *Caduta di san Paolo* e la *Crocefissione di san Pietro* eseguite tra il 1600 e il 1601 per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. Davanti a queste opere appare, infatti, del tutto evidente che l'approdo di Caravaggio alla pittura di storia nulla toglie all'intensità realistica delle scene, percepibile in tutta la sua evidenza nella *Crocefissione di san Pietro*, dove il personaggio di spalle in primo piano, con la pala in mano, i piedi sporchi di terra e i muscoli della gamba in tensione, appare restituito con una fisicità e una verità che hanno pochi confronti anche all'interno della vicenda di Caravaggio stesso.

La tela della cappella Contarelli e della cappella Cerasi segnano, come s'è detto, la grande affermazione dell'artista nel contesto romano e aprono la strada a un momento di straordinario successo di Caravaggio nell'ambito cittadino. A quell'epoca le disavventure giudiziarie dell'artista erano già cominciate (vale la pena di ricordare che il primo arresto è del 1598 e avvenne in quanto il pittore fu sorpreso mentre portava la spada senza licenza), ma esse non sembrano ostacolare, almeno in questi anni, l'ascesa di Caravaggio, la cui notorietà risulta confermata oltre che dalle importanti commissioni ecclesiastiche, anche dal consenso da lui ottenuto presso due dei più aggiornati collezionisti romani del tempo, e cioè Ciriaco Mattei e Vincenzo Giustiniani, che a partire proprio da questi primi anni del Seicento divengono i principali sostenitori dell'artista, subentrando in un certo senso al cardinal del Monte.

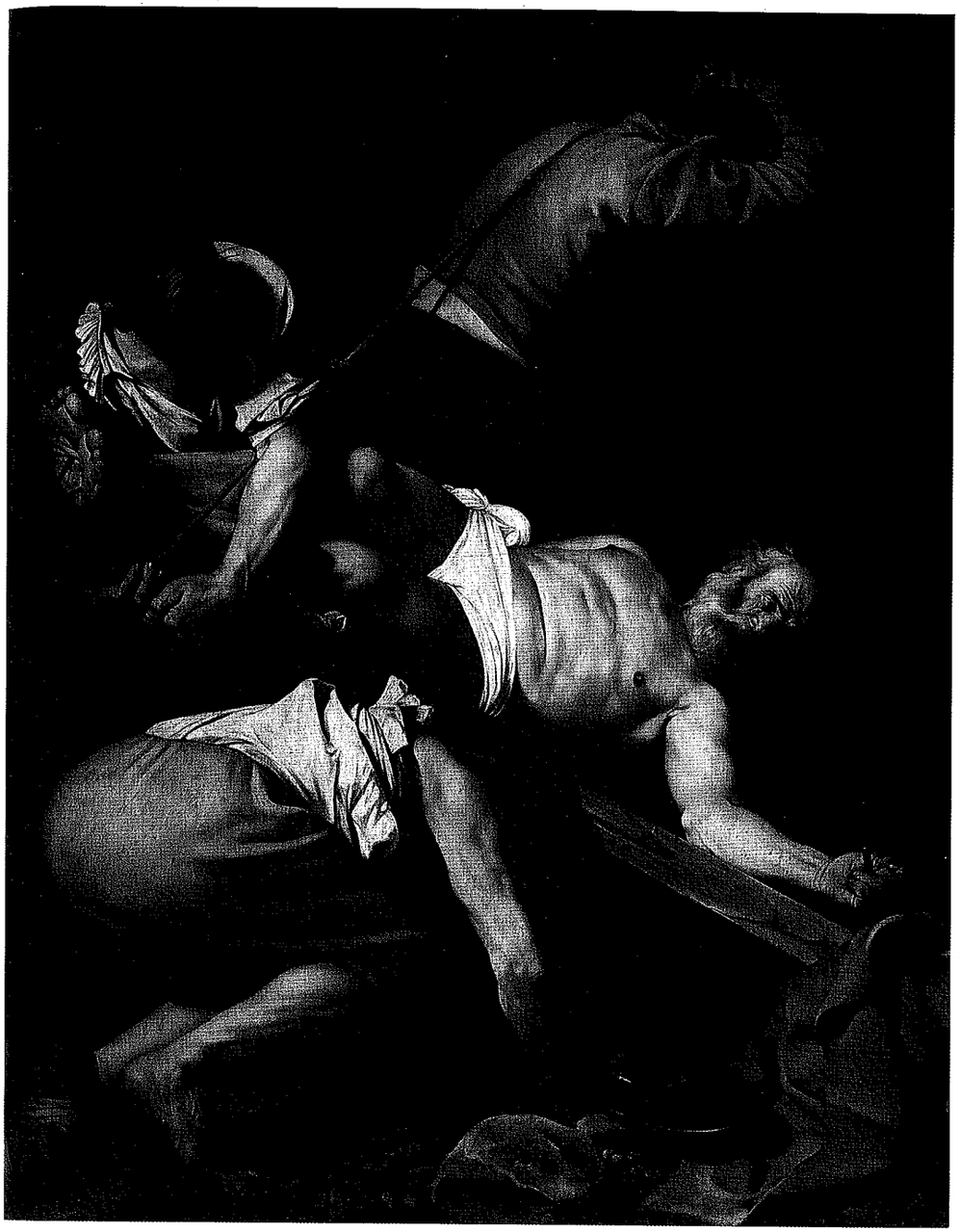
È proprio all'attività di Caravaggio per il primo di questi due committenti, Ciriaco Mattei, che ci riconduce la *Cattura di Cristo*



Caravaggio,
Vocazione di san Matteo,
olio su tela, 1599-1600.
Roma, San Luigi dei Francesi



Caravaggio,
Martirio di san Matteo.
olio su tela, 1599-1600.
Roma, San Luigi dei Francesi



Caravaggio,
Crocifissione di san Pietro,
olio su tela, 1600-1601.
Roma, Santa Maria del Popolo

Caravaggio, Cattura di Cristo, *olio su tela, 1593-1594. Dublino, National Gallery of Ireland*

della National Gallery di Dublino, un dipinto eseguito nel 1602 che costituisce quasi un manifesto delle nuove tendenze della pittura di Caravaggio, del suo stile fortemente drammatizzato di questi anni di inizio secolo. Memorabile, osservando la tela, risulta soprattutto la resa quasi brutale del bacio e dell'abbraccio fatale di Giuda, colto col viso schiacciato contro Cristo e la mano che stringe con violenza il suo braccio, quasi anticipando il gesto di cattura dei soldati che stanno sopravvenendo: tutti dettagli che sembrano suggerire una conoscenza, da parte dell'artista, della vibrante e simile messa in scena dello stesso episodio realizzata oltre un secolo prima da Albrecht Dürer, all'interno della *Piccola Passione*. Ma non meno sorprendente appare l'idea di collocare in secondo piano l'immagine di un personaggio con la lanterna in mano che cerca di capire cosa stia succedendo e il cui volto è quello di Caravaggio stesso, il quale, secondo una scelta adottata altre volte del pittore, si pone quindi quale testimone oculare della storia, proprio nel desiderio di accrescere il senso di verità oggettiva e indiscutibile dell'avvenimento. E certo davanti a opere come questa di Dublino risulta di particolare significato la frase pronunciata ancora in pieno Seicento da Joachim von Sandrart, importante pittore e storiografico tedesco a lungo residente in Italia nella prima metà del secolo, agli occhi del quale le opere degli altri pittori del tempo, confrontate con quelle di Caravaggio, sembravano nulla più che "miniature su carta".

Indagando tra i quadri eseguiti negli stessi anni per Vincenzo Giustiniani troviamo invece un'immagine di carattere ben diverso: l'*Amore vincitore* della Pinacoteca di Berlino, eseguito probabilmente intorno al 1601, nel quale cogliamo Caravaggio nuovamente intento a meditare su un altro importantissimo modello cinquecentesco, il San Bartolomeo del *Giudizio Universale* di Michelangelo alla Sistina, che il pittore utilizza come fonte di ispirazione per escogitare la posa singolare e articolata della figura. È però evidente che il risultato finale dell'opera non ha nulla a che

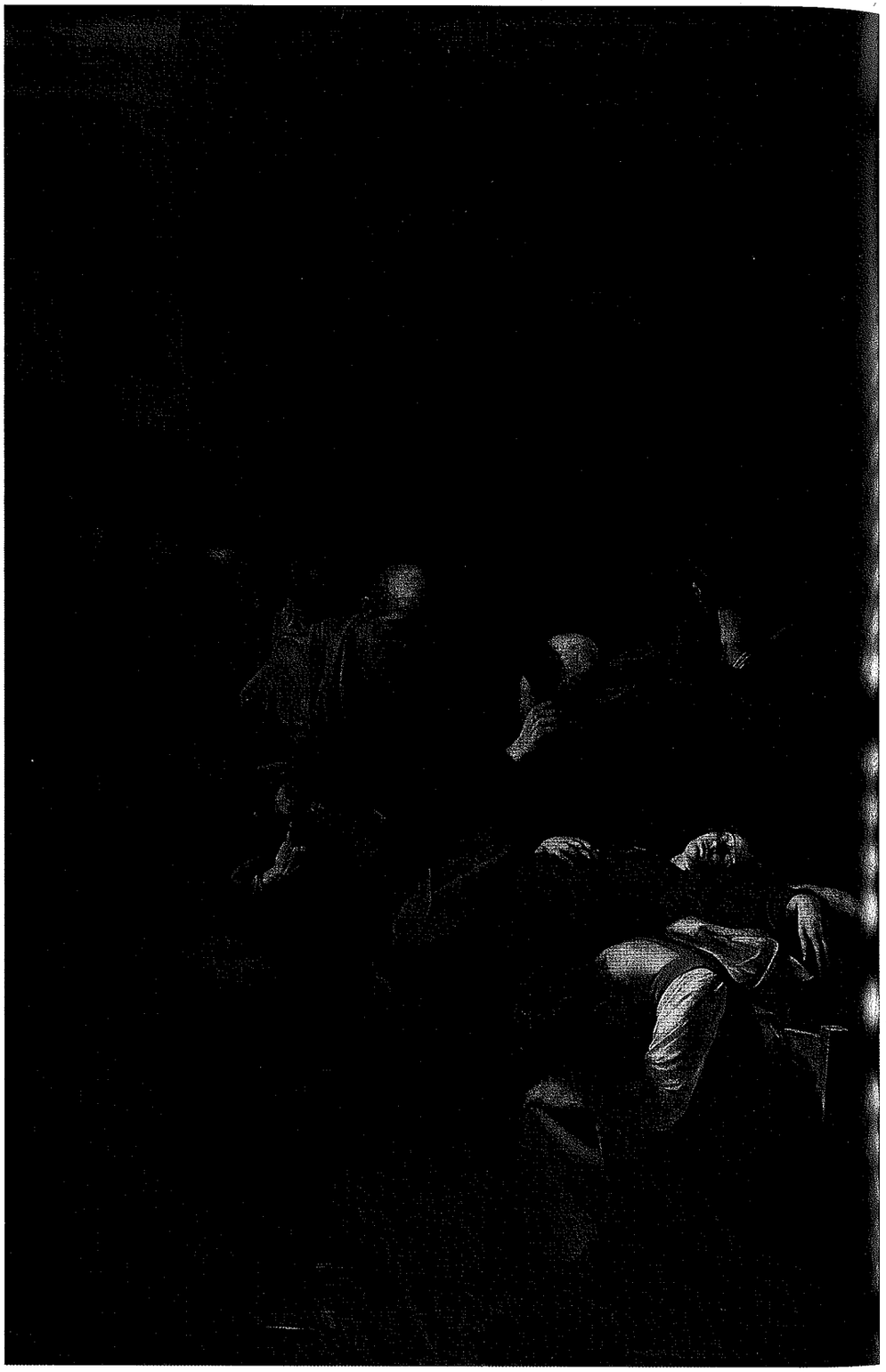
Caravaggio, Omnia Vincit Amor, *olio su tela, 1598-1599. Berlino, Gemäldegalerie*

fare con l'invenzione michelangiolesca: tutta l'attenzione del pittore si concentra nella resa bellissima della natura morta in basso a sinistra e del corpo florido di Amore, che esibisce provocatoriamente le proprie nudità; ed è ancora Joachim von Sandrart a raccontare come il marchese Giustiniani avesse collocato il quadro in una posizione privilegiata all'interno della sua galleria, tenendolo coperto con una tendina che levava solo quando il visitatore arrivava davanti al quadro e aveva così di colpo la rivelazione di quell'immagine sfrontata e vitalissima.

Scandita sia dal consenso dei collezionisti che dalle importanti commissioni religiose, l'ascesa romana di Caravaggio trova probabilmente il suo culmine negli anni centrali del primo decennio del Seicento, momento in cui il pittore risulta impegnato in due imprese chiesastiche di grandissima rilevanza, e cioè la *Morte della Vergine* commissionatagli all'aprirsi del secolo per la chiesa di Santa Maria della Scala, e la *Madonna col Bambino e sant'Anna* destinata niente di meno che alla basilica di San Pietro in Vaticano. In realtà quella che doveva essere la somma consacrazione dell'artista si trasformò in una bruciante sconfitta, in quanto entrambe le opere vennero rifiutate e tolte dagli altari che dovevano ospitarle, perché ritenute indecorose. Non quindi per una loro inadeguatezza in termini di qualità formale, ma per il modo in cui il pittore aveva rappresentato quelle scene e in particolare la *Morte della Vergine*, per la quale Caravaggio venne rimproverato, come attesta Baglione, di aver raffigurato, "...con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte", mentre secondo Mancini, al pittore sarebbe stato addirittura rinfacciato di aver scelto come modella "...qualche meretrice sozza degli ortacci o qualche sua bagascia".

Non era la prima volta che il nuovo approccio così intenso e umanizzato alla pittura religiosa, aveva creato dei problemi al pittore, ma questa volta le cose erano diverse. Mentre in precedenza, come era avvenuto per esempio nella cappella Contarelli, egli stesso era stato chiamato a rifare le proprie opere, ora il rifiuto era totale e il pittore veniva esautorato completamente delle commissioni ricevute. Benché, ai nostri occhi, la *Morte della Vergine* appaia uno dei quadri di più commovente intensità religiosa del suo secolo, evidentemente agli occhi dei committenti Caravaggio era andato troppo oltre i limiti del decoro, le sue opere apparivano come immagini impresentabili, che rischiavano di disorientare la devozione dei fedeli e dunque erano da bandire. Non così però la pensavano i collezionisti dell'epoca, che difatti fecero a gara per acquistare i due dipinti, e mentre la *Madonna col Bambino e sant'Anna* finì nella collezione del cardinale Scipione Borghese, la *Morte della Vergine* approdò presso il marchese Vincenzo I Gonzaga a Mantova, al quale l'aveva fortemente consigliata Rubens, a quel tempo massimo pittore della corte mantovana.

La vicenda romana dell'artista si chiudeva così in modo drammatico, e ad accentuare drasticamente le difficoltà di Caravaggio contribuì l'omicidio di Ranuccio Tomassoni avvenuto subito dopo, nel 1606, che costrinse il pittore a scappare da Roma inseguito dal bando capitale. Inizia così l'ultima, travagliatissima stagione dell'artista, trascorsa tra Napoli, Malta, la Sicilia e ancora a Na-



Caravaggio,
Morte della Vergine,
olio su tela, 1605-1606.
Parigi, Musée du Louvre

poli, in un crescendo di difficoltà, di eventi traumatici e di vera e propria disperazione esistenziale, che si concluderà con la morte nel 1610. Una stagione scandita peraltro, nonostante il suo turbinoso andamento, da altri ben noti capolavori (dalla *Flagellazione* di Napoli alla *Decollazione del Battista* di Malta, alle pale siciliane) nei quali il linguaggio dell'artista non sembra rivelare ulteriori mutamenti decisivi rispetto alle opere romane, eccezion fatta per il progressivo orientarsi verso una stesura disadorna e cupa, quasi sprezzante, oltre che verso un registro espressivo di straziata drammaticità. Tutti caratteri di cui fornisce un'estrema testimonianza il *Martirio di sant'Orsola,* eseguito giusto nel 1610, e oggi conservato presso le collezioni della Banca Commerciale Italiana a Napoli, nel quale l'artista sembra dar vita a una sorta di consapevole testamento spirituale, ritraendosi, come già era avvenuto nella tela di Dublino, quale spettatore atterrito e sconvolto del martirio della santa.

L'epilogo improvviso e sfortunato della vicenda romana di Caravaggio non deve tuttavia trarre in inganno. In realtà, anche dopo la fuga precipitosa del pittore dalla città nel 1606, la notorietà del pittore e il potere di attrazione delle opere che egli aveva lasciato a Roma rimasero altissimi, e non per pochi anni. Un indizio molto significativo in questo senso è fornito da un episodio relativo proprio a Giulio Mancini, il medico e storiografo senese che abbiamo più volte chiamato in causa. Dal suo epistolario recentemente pubblicato emerge infatti che nel 1613, tre anni dopo la morte del pittore, il Mancini si era rivolto al cardinal del Monte perché voleva una copia di un dipinto di Caravaggio di proprietà del porporato e oggi purtroppo perduto, raffigurante l'*Amor sacro e l'amor profano*. Il Mancini si rivolse più volte al del Monte per inviare un pittore a copiare quel quadro, ma il cardinale teneva in tale considerazione l'originale caravaggesco che non acconsentì mai alla richiesta, per paura che la realizzazione di una copia in qualche modo sminuisse il valore di quell'invenzione unica e straordinaria in suo possesso. Il Mancini alla fine dovette dunque abbandonare la speranza di avere una copia del Caravaggio e fece eseguire da uno dei più fedeli seguaci del pittore, il mantovano Bartolomeo Manfredi, un dipinto di analogo soggetto che va certamente riconosciuto in una notevole tela oggi conservata all'Art Institute di Chigaco e raffigurante appunto l'*Amor sacro che sottomette l'amor profano*.

Non meno significative, riguardo alla grande fortuna delle opere di Caravaggio presso i collezionisti, si rivelano peraltro anche altre indicazioni che emergono sempre dall'epistolario del Mancini e attraverso le quali si può seguire l'impressionante lievitazione subita dai prezzi delle opere del pittore nei primi anni del Seicento. Un fatto attestato per esempio dalla *Buona Ventura* del Louvre che, dopo essere stata eseguita dal Merisi per otto scudi poco oltre la metà degli anni Novanta del Cinquecento, nel 1613 passò di proprietà per ben trecento scudi, circa quaranta volte il suo valore originario. E lo stesso discorso vale per un'opera perduta di Caravaggio, raffigurante probabilmente *Cristo davanti a Caifa*, che nel 1617 il Mancini dichiara essere stata venduta per duecento scudi, quando chi l'aveva comprata non molti anni prima l'aveva pagata dieci volte meno.

Ciò che più conta sottolineare, tuttavia, è che questo grande successo collezionistico e commerciale dei dipinti caravaggeschi procedette in stretta sintonia con la notevolissima fortuna che il linguaggio dell'artista lombardo incontrò presso i pittori a lui contemporanei attivi a Roma, molti dei quali, già a partire dai primissimi anni del Seicento, tentarono di uniformare il loro stile a quello di Caravaggio, conquistati dalla novità e dalla naturalezza della sua pittura. Del resto, come abbiamo visto, già Van Mander, o meglio il suo corrispondente Floris Van Dyck, scrivendo tra il 1600 e il 1601, aveva intuito come non solo la maniera del pittore piacesse molto, ma anche come essa fosse "meravigliosamente adatta per essere seguita dai giovani pittori": una frase che, letta col senno di poi, sembra avere quasi un valore profetico.

Peraltro è del tutto probabile che l'indicazione fornita da Van Mander sia da interpretarsi anche come l'indizio del fatto che, a quell'epoca, i primi entusiasti seguaci della maniera di Caravaggio erano già in qualche modo venuti allo scoperto. E difatti, almeno per quanto oggi è dato capire, tutto fa supporre che la prima esplicita adesione alle idee caravaggesche da parte di alcuni artisti attivi a Roma si registri proprio intorno allo scoccare del secolo, immediatamente di seguito all'esordio pubblico del Merisi nella cappella Contarelli e nella cappella Cerasi: due imprese che evidentemente fecero lievitare la visibilità dell'artista presso i suoi colleghi, favorendo dunque la nascita, all'interno della pittura romana, di una vera e propria corrente caravaggesca. Usiamo il termine "corrente" non a caso in quanto, allorché ci si riferisce al caravaggismo, appare improprio parlare di scuola, giacché una vera e propria scuola caravaggesca non esistette, nel senso che, almeno a quanto è dato sapere, Caravaggio non tenne attorno a sé stabilmente degli allievi (fece probabilmente eccezione in tal senso Francesco Buoneri, ovvero Cecco del Caravaggio, legato però al Merisi da ragioni affettive), non organizzò mai una bottega nella quale fosse previsto un itinerario di apprendistato per i giovani pittori, sulla falsariga, per esempio, di quanto avveniva, all'incirca negli stessi anni, negli studi di Annibale Carracci o di Guido Reni.

Questa circostanza si rivela particolarmente significativa, poiché fa comprendere come la nascita del caravaggismo si configuri alla stregua di un evento del tutto spontaneo, come il frutto della libera e consapevole scelta degli artisti che vi aderirono, e la prova più eloquente di questa dinamica per così dire antiaccademica, è fornita dal fatto che i primi seguaci del Caravaggio furono, in buona parte, artisti più anziani di lui, che già avevano alle spalle una carriera di buoni pittori tardomanieristi e che, a un certo punto del loro percorso, confrontandosi con le opere dell'artista lombardo, non poterono fare a meno di avvertirne la suggestione e di operare una coraggiosa scelta culturale che rinnegava i fondamenti della loro educazione.

Fu proprio questo, per esempio, il percorso di una personalità ormai a noi familiare, quella di Giovanni Baglione, nato a Roma nel 1566, dunque di cinque anni più anziano di Caravaggio. Dopo aver esordito con successo sullo scorcio del Cinquecento, come pittore di cultura ancora tardomanierista, improvvisamente,

Orazio Gentileschi, San Michele che sconfigge il diavolo, *particolare, olio su tela, 1606-1607. Farnese, San Salvatore*

Giovanni Baglione, Amor sacro e amor profano, *olio su tela, 1601-1602. Berlino, Gemäldegalerie*

all'alba del nuovo secolo, Baglione impose infatti al suo linguaggio figurativo una svolta clamorosa, di cui fornisce una testimonianza eloquente, in particolare, il notevole *Amor sacro e amor profano* conservato alla Pinacoteca di Berlino e certamente databile tra il 1601 e il 1602. Le opere di Caravaggio erano state esposte pochi mesi prima in San Luigi dei Francesi e in Santa Maria del Popolo, e si vede chiaramente che Baglione ne era stato quasi travolto, come indica non solo l'esuberanza fisica delle figure, ma anche lo stesso uso della luce, perfettamente allineato allo stratagemma del fascio direzionato sul fondo completamente scuro, che Caravaggio aveva cominciato a utilizzare da poco.

Del resto, che il Baglione nell'eseguire quest'opera avesse più che mai negli occhi i dipinti di Caravaggio è confermato dalle stesse circostanze relative alla commissione della tela, che l'artista romano eseguì per il cardinale Benedetto Giustiniani, fratello di Vincenzo (il sostenitore del Merisi prima ricordato), all'interno di una sorta di gara messa in atto dai Giustiniani, nella quale il concorrente da battere era l'*Amore vincitore* eseguito poco tempo prima da Caravaggio e oggi anch'esso a Berlino. Sarà anche in seguito alle polemiche sorte in seno a questa gara che il rapporto tra i due artisti comincerà a incrinarsi, fino a giungere al clamoroso processo del 1603, indetto proprio dal Baglione contro Caravaggio e altri suoi amici, accusati di aver messo in circolazione dei sonetti diffamatori sul suo conto: un episodio che certo contribuirà a raffreddare l'adesione di Baglione al caravaggismo nel seguito del suo percorso. Ma evidentemente ciò nulla toglie al fatto che l'*Amor sacro e amor profano* di Berlino, replicato dal pittore in una tela conservata alla Galleria nazionale di palazzo Barberini e datata 1602, si pone a tutti gli effetti tra le primissime opere caravaggesche dipinte a Roma.

Gli atti del citato processo del 1603 costituiscono un fondamentale documento per esplorare la situazione dell'ambiente artistico attorno a Caravaggio in quegli anni romani, e tra le indicazioni più interessanti che emergono da quegli incartamenti va senz'altro annoverata anche la citazione, tra gli amici del Merisi, di Orazio Gentileschi, il grande pittore di origine pisana nato nel 1563, che per certi aspetti si contende col Baglione il ruolo di primo entusiasta seguace del Caravaggio, fermo restando il fatto che, a differenza del suo antagonista nel processo, la svolta in chiave caravaggesca di Orazio non sarà mai appannata da tentennamenti di sorta.

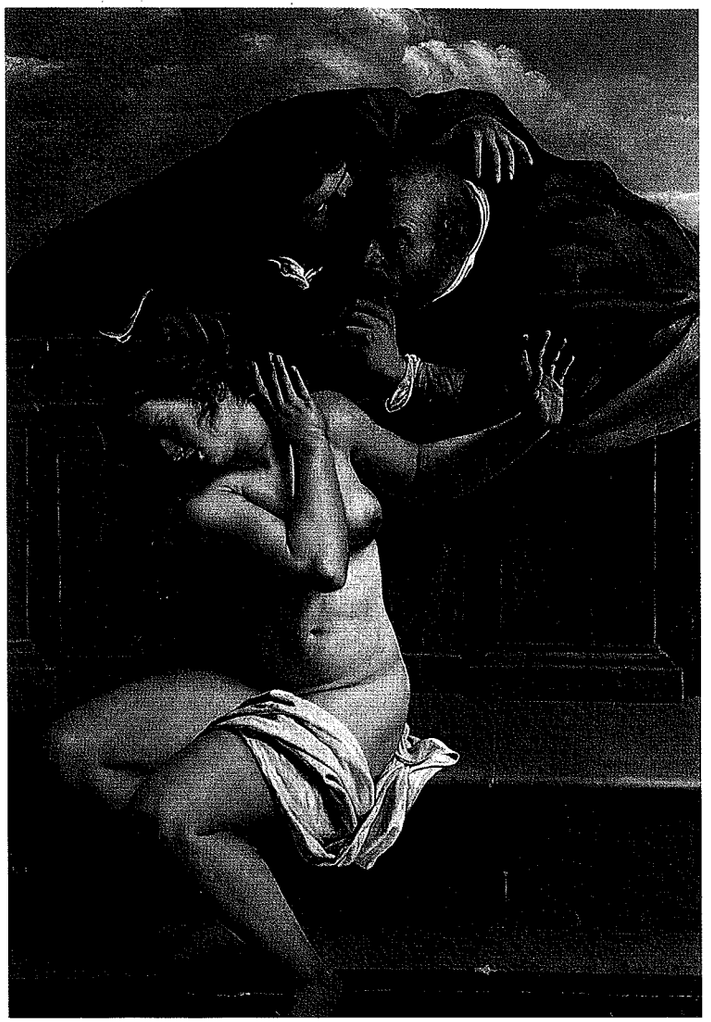
Il percorso di Gentileschi negli anni a cavallo tra Cinquecento e Seicento rispecchia in un certo senso quello di Baglione: Orazio, anch'egli più anziano di Caravaggio, si era infatti affacciato sulla scena artistica negli ultimi anni del secolo adeguandosi alle formule colte ed eleganti del tardo Manierismo. Attratto dalle conquiste naturalistiche dell'artista lombardo nei primissimi anni del Seicento, tuttavia, Gentileschi cambiò profondamente il registro espressivo e i riferimenti culturali del proprio linguaggio, e i risultati di questa svolta si colgono con clamorosa evidenza, per esempio, nel *San Michele che sconfigge il diavolo* conservato nella chiesa di San Salvatore a Farnese, un'opera di particolare rilevanza nella

comprensione di questi anni dell'artista, in quanto costituisce uno dei non molti riferimenti sicuri, dal punto di vista cronologico, all'interno della vicenda di Orazio nel primo decennio del Seicento. Certamente databile tra il 1607 e il 1608, il *San Michele* serve tra l'altro a intendere come le preferenze di Gentileschi non vadano tanto in direzione degli effetti di luce più contrastati delle opere della maturità di Caravaggio, quanto piuttosto verso i toni più schiariti delle opere precoci dell'artista, delle quali Gentileschi recepisce pienamente la solare naturalezza e la propensione a cogliere la vera sostanza delle cose. Emblematico in tal senso appare il dettaglio del bellissimo arcangelo Michele della pala di Farnese, da accostare idealmente all'angelo del *Riposo* Doria e, proprio come quello, raffigurato come una creatura elegante ma vera, in carne ossa, che getta un'ombra straordinariamente precisa sulle nuvole candide, fornendo la sensazione di una figura che sta camminando sulla neve in un'assolata mattina invernale.

La predilezione per la fase più precoce e più in chiaro, nonché meno drammatica, di Caravaggio, rimarrà una prerogativa di tutta la carriera di Gentileschi, e una dimostrazione eloquente in questo senso appare fornita dalla magnifica *Suonatrice di liuto* della National Gallery di Washington, un'opera databile intorno alla metà del secondo decennio del Seicento e nella quale Orazio rievoca esplicitamente, anche nella scelta iconografica, il clima delle composizioni di tema musicale eseguite da Caravaggio per il cardinal del Monte, delle quali riprende la definizione attentissima degli strumenti musicali deposti sul tavolo. Prerogativa esclusiva di Gentileschi risulta essere, invece, la resa sontuosa degli abiti e delle stoffe, giocata su effetti serici e su una tavolozza di grande raffinatezza che evidenziano il contributo del tutto personale offerto dal pittore alla cultura caravaggesca.

Il caravaggismo in chiaro e rasserenato di Orazio Gentileschi si ritrova anche nelle tele più precoci della figlia Artemisia, tra le quali spicca la *Susanna e i vecchioni* del museo di Pommersfelden: un'opera straordinariamente precoce che, come si evince dalla firma e dalla data, fu eseguita nel 1610, quando l'artista aveva appena diciassette anni. Che il riferimento primario sia costituito, anche in questo caso, dai dipinti giovanili di Caravaggio, è indicato non solo dal luminoso registro coloristico, ma anche dalla bellissima definizione delle carni candide e sode di Susanna, immediatamente accostabili, per esempio, a quelle del *Bacco* degli Uffizi; mentre se ci si sofferma sul volto reclinato della protagonista non si può fare a meno di osservare come esso trovi il suo più esplicito modello in quello della *Maddalena* Doria. È comunque evidente che, rispetto a questi capolavori del giovane Caravaggio, la tela di Artemisia rivela l'insinuarsi di un tono narrativo più aneddotico, di una gestualità più esplicita e teatrale, di cui dà conto in particolare il gesto di fastidio con cui Susanna si schermisce dalle *avances* dei due vegliardi: un dettaglio che fa un certo effetto vedere analizzato con tanta precisione psicologica, se si pensa alle ben note vicende che segneranno solo un anno dopo la biografia personale di Artemisia, allorché l'artista fu oggetto delle violenze dell'amico del padre, Agostino Tassi.

Artemisia Gentileschi, Susanna e i vecchioni, *olio su tela, 1610. Pommersfelden, collezione Graf von Schoenborn*



Se è probabile che Giovanni Baglione e Orazio Gentileschi siano state le prime personalità di grande rilievo a dichiarare, poco oltre lo scoccare del secolo, la propria adesione a Caravaggio, è comunque del tutto evidente che già nel corso del primo decennio del Seicento il numero dei seguaci del pittore si incrementò con tale intensità da rendere quasi impossibili il computo preciso e una credibile successione cronologica delle affiliazioni al caravaggismo. Puntando l'attenzione sulle personalità più significative, risulta comunque indubbio che nel novero dei seguaci più intelligenti e precoci del pittore vadano segnalati almeno altri due protagonisti, e cioè il romano Orazio Borgianni e il veneziano Carlo Saraceni, due artisti la cui famigliarità con Caravaggio appare tra l'altro attestata, verso il 1606, dagli atti relativi a un'ulteriore denuncia contro quest'ultimo sporta nuovamente dal Baglione. (La storia del caravaggismo è, in qualche modo, anche una storia giudiziaria.) Tralasciando l'oggetto del contendere, ciò che conta sottolineare è il fatto che, nella deposizione del Baglione, sia Saraceni che Borgianni

sono esplicitamente definiti "aderenti del Caravaggio": un'appellativo che fornisce la sensazione dell'esistenza, all'interno della cultura figurativa romana, di una vera e propria compagine caravaggesca, chiaramente identificabile anche dal punto di vista delle relazioni sociali.

L'indicazione fornita dal processo del 1606 trova una precisa conferma nelle vicende dei due pittori, e per rendersene conto si può innanzitutto osservare la *Madonna col Bambino e sant'Anna* della Galleria nazionale di palazzo Barberini a Roma, un dipinto di Carlo Saraceni probabilmente databile verso il 1610 e nel quale il pittore, nato a Venezia intorno al 1580 ma già trasferitosi a Roma nel 1598, dimostra chiaramente le proprie simpatie caravaggesche, evidenti in particolare nella resa notevole, di grande suggestione naturalistica, della culla disfatta in primo piano, e nella generale regia luministica della scena, caratterizzata da passaggi chiaroscurali molto delicati che, unitamente al raffinato registro cromatico dell'opera, contribuiscono a infondere nella rappresentazione una toccante verità atmosferica.

Da intendersi anche come retaggio dell'estrazione veneziana di Saraceni, proprio questa sensibilità atmosferica e coloristica delinea l'accezione del tutto peculiare con la quale l'artista seppe declinare la lezione caravaggesca, e fa capire come, almeno per tutti i suoi interpreti più raffinati, il caravaggismo non rappresentò un'adesione incondizionata ai modi, alle tipologie e alla tecnica di Caravaggio, ma si configurò piuttosto come una sorta di scelta di metodo, una svolta radicale nel modo di guardare e rappresentare la realtà, effettuata però senza tradire le propria autonoma sensibilità e le proprie vocazioni espressive.

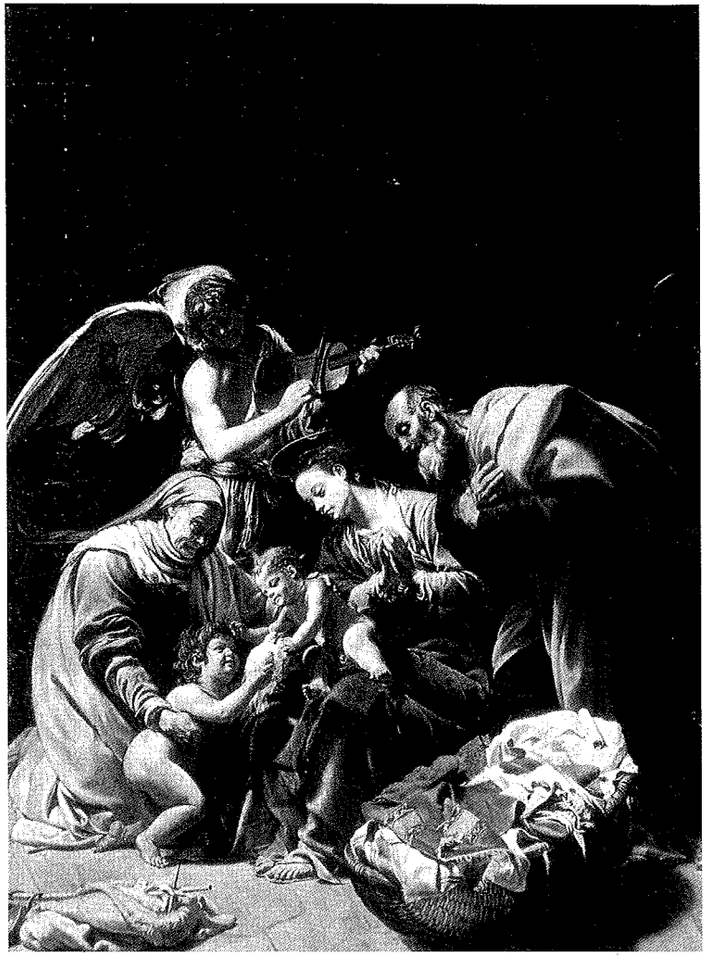
Tutto ciò emerge molto chiaramente osservando le opere del secondo degli artisti citati nella denuncia del 1606, il romano Orazio Borgianni, nato nel 1578 e dunque pressoché coetaneo del Saraceni. Come per quest'ultimo, anche l'interpretazione di Caravaggio fornita dal Borgianni fu infatti estremamente personale e per intendere i tratti di questa singolarità può essere utile analizzare la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e un angelo*, anch'essa conservata presso la Galleria Barberini: un'opera che, essendo databile verso la fine del primo decennio del secolo, dovrebbe cadere all'incirca negli stessi anni di quella di Saraceni, con la quale in effetti dialoga assai bene, come indica l'analoga insistenza su dettagli quotidiani e domestici, come la bellissima cesta di panni in primo piano. È però evidente che, confrontata con la stesura sfumata e quasi impalpabile di Saraceni, la pittura di Borgianni si distingue per una condotta più vibrante, caratterizzata da una pennellata densa e corposa, di cui è bellissimo esempio anche la *Natività della Vergine* del Santuario della Misericordia di Savona, certo uno dei capolavori dell'artista, realizzato sempre negli anni tra il primo e il secondo decennio del Seicento.

Occorre però tenere presente che, all'epoca di queste opere di Borgianni e Saraceni, era certamente già giunto a Roma un personaggio che giocò un ruolo fondamentale nella diffusione del linguaggio caravaggesco, vale a dire Bartolomeo Manfredi, un artista di origine mantovana approdato nella città papale nel primo decennio del Seicento e al quale si è già accennato in precedenza, a proposito del suo *Amor sacro e amor profano* eseguito per Giulio Mancini nel 1613. Contrariamente agli altri esponenti del caravaggismo fin qui ricordati, che alternarono la produzione ecclesiastica a quella indirizzata al collezionismo privato, Manfredi si dedicò per quasi tutta la sua carriera a dipinti di destinazione collezionistica, specializzandosi in particolare nella rappresentazione di alcune tematiche profane che traevano spunto dalle invenzioni di Caravaggio, come il concerto, i bari, la buona ventura. Partendo da questi temi reinventati dal pittore lombardo, Manfredi li arricchì e li diversificò, trasformandoli in scene vivaci e popolate da molte figure, ambientate spesso entro vere e proprie taverne, come si vede, tra gli altri, nel *Concerto* conservato agli Uffizi, probabilmente databile poco oltre l'inizio del secondo decennio del secolo.

Con questa sua particolare operazione Manfredi diede avvio a una produzione di quadri da stanza di tema per lo più profano che ottenne grandissima fortuna presso i collezionisti del tempo, al punto che molti dei pittori caravaggeschi del secondo e del terzo decennio del secolo si uniformarono a questa moda, ispirandosi spesso

Carlo Saraceni, Madonna col Bambino e sant'Anna, *olio su tela, circa 1610. Roma, Galleria nazionale di palazzo Barberini*

Orazio Borgianni, Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e un angelo, *olio su tela, circa 1615. Roma, Galleria nazionale di palazzo Barberini*



Bartolomeo Manfredi, Buona Ventura, *olio su tela, circa 1615. Detroit, Institute of Art*

direttamente ai modelli di Manfredi, e dunque leggendo e avvicinandosi a Caravaggio tramite le composizioni sapienti e accattivanti del pittore mantovano. Nacque così quella che poco dopo Joachim von Sandrart definirà esplicitamente la "Manfrediana Methodus", vale a dire una sorta di accademia caravaggesca (un'accademia informale, ovviamente senza regole e statuti precisi), che vide tra i suoi protagonisti soprattutto molti degli artisti che giungevano a Roma dal Nord Europa, e in particolare dalla Francia e dai Paesi Bassi, come Nicolas Regnier, Nicolas Tournier, Valentin de Boulogne, tutti inclini, in modo più o meno assiduo, a cimentarsi nelle fortunate tipologie di rappresentazione messe a punto da Manfredi. Una circostanza, quest'ultima, di cui dà conto in modo del tutto emblematico il caso della *Riunione di suonatori e bevitori* di Manfredi conservata al County Museum di Los Angeles: un'opera tra le più fortunate dell'artista mantovano, che sarà più volte copiata, con leggere varianti, dai pittori caravaggeschi attivi a Roma, tra cui Nicolas Tournier, che nel dipinto oggi conservato al Musée de Tessé di Le Mans diede vita a una composizione esemplata quasi alla lettera sul prototipo di Bartolomeo.

Scomparso Caravaggio, Manfredi seppe dunque imporsi agli occhi di molti collezionisti romani del tempo come il vero erede del pittore lombardo, come colui che poteva garantire, anche a chi non aveva la fortuna di possedere un Caravaggio vero, la possibilità di avere appeso alle pareti del proprio palazzo un dipinto che gli assomigliava molto (il caso relativo al quadro eseguito per Giulio Mancini risulta, in proposito, assai significativo) e che a volte poteva forse apparire perfino più suggestivo e piacevole, e dall'impatto scenografico più seducente. C'è da supporre, infatti, che proprio questo fosse l'atteggiamento di molti osservatori del tempo di fronte, per esempio, a un'opera come la *Buona Ventura* di Manfredi conservata all'Institute of Art di Detroit e databile intorno al 1615, nella quale la composizione caravaggesca risulta arricchita non solo dall'inserimento di altre due figure, ma anche dalla resa attentissima del variopinto costume della zingara, che colora la scena con una notazione di carattere quasi etnografico.

Simon Vouet, Buona Ventura, *olio su tela, 1617. Roma, Galleria nazionale di palazzo Barberini*

I temi di Caravaggio diventano così delle vivaci e disinvolte messe in scena, nelle quali prevale spesso la caratterizzazione in senso romanzesco dell'episodio, e sarà proprio da questa interpretazione un po' anedottica delle invenzioni caravaggesche che prenderà le mosse uno dei maggiori seguaci francesi del pittore lombardo, Simon Vouet, che nel 1617 eseguirà a Roma questa ulteriore variazione sul tema della *Buona Ventura*, oggi alla Galleria nazionale di palazzo Barberini, certamente più vicina al modello di Manfredi che a quello di Caravaggio; lo stesso farà, circa un decennio più tardi, un altro dei grandi caravaggisti francesi, Valentin de Boulogne, che in un suo dipinto oggi custodito al Louvre non si fece scrupolo di combinare il tema della buona ventura con quello dei musici.

Una simile ripetizione, quasi incessante, delle tematiche caravaggesche, può forse dare l'impressione di una sorta di tradimento di quello che fu il significato più intenso dell'esperienza del pittore lombardo, tanto più che il tenore di questa produzione non sempre rimase, com'era inevitabile, sul livello di eccellenza espresso dagli esemplari nominati. Ma questo, in fondo, fa un po' parte del gioco: anche nella storia dell'arte, quando si stravolge l'ordine delle cose, come appunto fece Caravaggio, non sempre si può avere il controllo di tutte le conseguenze.