

(...) diceva di aver scelto storia perché non abbiamo nessuna possibilità di capire il presente senza capire il passato. E' uno degli irritanti luoghi comuni che tira fuori la gente durante i colloqui, ma può darsi che lui ci credesse. In realtà, ovviamente, è vero il contrario: noi interpretiamo il passato attraverso la nostra conoscenza del presente.

P. D. James, *Un lavoro inadatto a una donna*

*Caravaggio. Verso un ritratto somigliante.*

Sono le parole famose di Roger Fry che sintetizzano, all'inizio del Novecento, la ripresa di interesse per Caravaggio, il cui stile capace di catturare un frammento di una vicenda drammatica, di isolare l'azione e di concentrarla in poche figure e pochi gesti, lo fa considerare "il primo artista moderno, il primo a procedere non per evoluzioni ma per rivoluzioni. Sebbene la sua arte per molti versi sia molto convenzionale...egli fu anche il primo realista...la sua forza e la sua sincerità forzano la nostra ammirazione e il puro potere della sua originalità lo rende una delle figure più interessanti della storia dell'arte". Queste parole sono del 1905; nel 1922, vedendo alla mostra romana del Sei e del Settecento, la prima dedicata a quei secoli ancora sconosciuti, la Conversione di San Paolo della cappella Cerasi, Fry ne ammira "il talento essenzialmente giornalistico...che impresario per il cinema!!". Le stesse caratteristiche di fissità drammatica, di tensione all'essenzialità del gesto che attirarono quindi la definizione belloriana di "quadro senza azione" e le ripetute critiche negative alla mancanza di "moti", di rispetto della tradizione artistica, di strategie compositive, sono apprezzate all'inizio del Novecento e ancora adesso come elementi di straordinaria modernità di linguaggio.

Caravaggio era all'epoca uno dei protagonisti esemplari di un secolo che la storiografia italiana aveva difficoltà a recuperare anche da un punto di vista di storia politica e intellettuale e che dal pittore, con la sua vita violenta e, d'altra parte, con la convenzionale religiosità delle sue opere,

aggravate oltretutto, secondo alcuni giudizi, da qualche rozzezza nell'esecuzione, era ben rappresentato.

Il pregiudizio creato dai racconti sulla sua esistenza ai quali si aggiungeva la scarsa considerazione del periodo in cui era vissuto cominciarono a essere scalfiti dagli studi apparsi nella prima metà del Novecento, quando la figura di Caravaggio, grazie alle ricerche di Roberto Longhi, di Lionello Venturi, di Kallab, di Herman Voss cominciò a riacquistare una consistenza storiografica.

Nella straordinaria pagina di apertura al catalogo della mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi del 1951, Roberto Longhi metteva in guardia da un pericolo che, nei successivi quasi sessant'anni di studi, non mi pare completamente superato: quello di privilegiare, nella ricostruzione del percorso del pittore, la vita turbolenta e gli aspetti aneddotici della biografia, rispetto alla lettura complessiva dell'opera. Lo studioso era cosciente che il ritratto somigliante del Caravaggio si sarebbe potuto certamente ritrovare in effigi diverse, quello composto e pieno di "mortale tristezza" di Ottavio Leoni e quello, una testa "sanguinante nel buio", sfigurata dall'ultimo grido della sconfitta, di Golia nella stretta di Davide.

Non solo fra un'immagine umanamente triste e una truce e densa di violenti presagi è ancora tempo di scegliere, mi sembra, ma proprio fra l'immagine del pittore e del personaggio. Forse questo artista così noto e così studiato recentemente è da riportare, oggi più che mai, quando anche su una sola delle sue opere si è addensata una bibliografia quasi non più padroneggiabile, al suo contesto, al suo ambiente e al suo ruolo. Certamente Caravaggio non abbandonò la vita della strada e delle osterie neanche quando era un pittore ormai affermato, ospitato nei palazzi di cardinali e nelle case degli intellettuali. Faceva parte di un mondo in cui i pittori frequentavano i poeti anche se non si trovavano in cerchie particolarmente elevate, esprimevano in versi gli insulti reciproci, trafficavano in quadri, venivano coinvolti in truffe e furti, partecipavano, sia eseguendo opere modeste che grandi pale d'altare, della vita degli ordini religiosi; aspiravano talvolta a vivere come i loro committenti ma, più spesso, una parte di loro si ritrovava a comportarsi come i loro bravi.

Uno come Caravaggio, che senza troppi equilibrismi tiene insieme per tutto il periodo romano le cattive compagnie della gioventù e la frequentazione di importanti prelati attirati dalla sua fama di pittore egregio, che passa il suo tempo con dei barbieri litigiosi quanto con il marchese Giustiniani, in questa città non appare totalmente fuori luogo. Oggi siamo consapevoli che molte delle nostre informazioni sulle biografie degli artisti e sui rapporti con i loro committenti provengono, oltre che dai testi letterari, dai documenti giudiziari; sappiamo che in quei primi anni del secolo il rispettato cavalier d'Arpino, che aveva un modo di vivere e di lavorare più tradizionale e in un certo senso apparentemente più rispettabile di quello di Caravaggio, ordì un assalto sanguinoso ai danni del Pomarancio.

Le fonti antiche, che certamente vanno di volta in volta vagliate con attenzione, analizzando il punto di vista dal quale guardarono alle vicende dell'artista, sono certamente anche responsabili, a seconda della cronologia e dell'affidabilità, di alcune successive derive interpretative, narrando di atteggiamenti bizzarri e sprezzanti del pittore, di rifiuti di opere, di violenze, di attentati e di riesumazioni di cadaveri. Tuttavia non trascurano mai di inserire Caravaggio in meccanismi che lo oppongono, o quanto meno lo confrontano, con i pittori suoi contemporanei. La vita scritta da Giovanni Baglione e poi quella inclusa da Joachim von Sandrart nella sua *Teutsche Akademie*, per esempio, leggono le sue vicende in costante parallelismo con le fortune del cavalier d'Arpino; con Annibale Carracci come con Guido Reni lo confrontarono, in epoca molto precoce, non solo i biografi ma anche i suoi committenti e i primi collezionisti, Tiberio Cerasi, Giulio Mancini, Vincenzo Giustiniani, Orazio Costa e, in una sfortunata commissione che non ebbe mai luogo, il duca di Modena.

Addirittura Francesco Susinno, cui spetta la narrazione degli anni estremi e forse davvero dei più disperati dell'esistenza del Merisi, ogni volta che ne narra una stranezza, come per esempio l'aver fatto a pezzi una tela col pugnale o, appunto, l'aver preteso un cadavere per dipingere Lazzaro, si affretta a enumerare una serie di altri artisti famosi del passato, da Cimabue al Buonarroti, protagonisti di storie simili.

Il percorso stesso di Caravaggio, inoltre, dall'apprendistato in poi, appare quello piuttosto tradizionale di chi, arrivato a Roma, una grande città affollata da artisti e aspiranti tali, segue la carriera tipica del pittore che, forse non del tutto "senza ricapito e senza provvedimento", vagabondando nelle botteghe di artisti sia "ordinari" che "valenthuomini", cerca un mecenate che lo protegga e lavora all'inizio per committenti di rango medio, ma con palazzi e collezioni modeste. Il *cursus honorum* dell'artista, come lo delineò Francis Haskell nei suoi studi ormai classici, ebbe una svolta improvvisa grazie al talento e alla fortuna: grazie all'incontro con il cardinal Del Monte, Caravaggio riesce ad avvicinarsi a una cerchia più elevata e ristretta di personaggi della corte pontificia e a ricevere le prime commissioni pubbliche, per grandi quadri di storia, le uniche che potessero davvero sottrarre un giovane artista all'anonimato e al lavoro esclusivo per le botteghe e per i mercanti.

Le prime occupazioni di Caravaggio, nella bottega di Lorenzo Siciliano come in quella di Antiveduto Gramatica, erano state infatti le "capocce", cioè le teste, probabilmente ritratti, serie di uomini famosi, ma anche mezze figure di santi pronti per essere completati su richiesta, prodotte da questi due pittori certamente a un livello qualitativo differente. Anche "la frutta e i fiori", soggetti in cui lo impiega poi il cavalier d'Arpino, e i quadri di devozione eseguiti per Pandolfo Pucci,

sembrano lavori in sintonia con l'attività quotidiana, oscura ma intensa, della maggior parte dei pittori a Roma.

Da queste premesse, che lo accomunarono a molti esordienti, Caravaggio elaborò uno stile pieno di novità (parola che ricorre nelle sue prime biografie) la cui portata fragorosa sui pittori contemporanei viene come tale registrata fin dai primi anni del secolo: specialmente i giovani si stupiscono e si incantano davanti a un modo di dipingere che privilegia l'imitazione del naturale piuttosto che la composizione dell'opera, che si serve di una illuminazione inventata e fortemente chiaroscurale, di una tecnica veloce e di impatto potente, che poteva essere, e infatti fu, definita "furbesca". Per dipingere in maniera seducente e originale non c'era bisogno di esercitarsi così tanto nel disegno e nella prospettiva, di faticare sulle statue e sui maestri del Rinascimento. E i quadri, grazie anche a volte ai loro originali soggetti, avevano successo. Di qui la grande produzione di copie, di cui emergono testimonianze documentate sempre più precoci. Della *Zingara* e della *Musica* che si trovavano nella collezione Del Monte, per esempio, Giulio Mancini riuscì a far eseguire delle repliche nel 1615 (della *Zingara*, forse della versione Vittrice, ne possedeva già una); nel 1621 una colorita vicenda giudiziaria ha come oggetto del contendere una ennesima versione dei *Bari*, di proprietà del cardinal Sannesio, sottratta dalla bottega di un pittore che ne stava eseguendo una copia e giudicata lei medesima copia da quell'intenditore che doveva essere Giulio Mancini, consultato all'uopo.

Già il cardinal Barberini prestava il suo *Abramo e Isacco* nel 1610 all'ambasciatore di Francia per farlo copiare; nell'inventario del duca di Altemps del 1620 abbondano le copie da Caravaggio, accanto a un *Ragazzo morso dal ramarro* dato come originale. Per non parlare poi del successo di alcune opere di soggetto sacro: Ottavio Costa faceva copiare le sue, prometteva in omaggio originali di Caravaggio e regalava le copie, già fra il primo e il secondo decennio; il marchese Giustiniani si stupisce di vedere la sua *Incredulità di San Tommaso* copiata nella collezione Del Negro nel 1606; probabilmente in un momento non distante l'aveva copiata già Prospero Orsi per i Mattei, nei cui palazzi viene ricordata.

Così tante copie, e in così poco tempo, da perdere il conto e da far girare la testa... e forse anche delle quali ricordarsi, davanti a molte ripetizioni di composizioni caravaggesche che affollano di recente le mostre e gli studi. Se copiare era considerato parte dell'apprendistato dell'artista e del suo percorso di costruzione del mestiere e dello stile, nel caso delle copie caravaggesche si assiste a un incremento del fenomeno: da una parte i pittori, che volevano seguire quello stile attraente e nuovo, come ci ricorda van Mander nel 1604, non avevano molti altri modi di impadronirsene, considerando la scarsa propensione di Caravaggio ad organizzare il suo lavoro con una scuola e con degli allievi in senso tradizionale; dall'altro c'era la grande richiesta del mercato e delle collezioni,

due ambiti che non sono così distanti nella Roma di primo Seicento, come ci hanno mostrato anche di recente gli studi di Patrizia Cavazzini, e che nel caso della richiesta di quadri caravaggeschi tendono ad avvicinarsi ancora di più.

Muoversi con maestria fra i generi delle pitture, come suggerisce Vincenzo Giustiniani con le sue citazioni dal Caravaggio nella sua *Lettera sulla pittura*, stare “in mezzo fra il sacro e il profano”, come scrive il cardinal Paravicino, suscitare nei suoi stessi estimatori disprezzo per i costumi e ammirazione per l’arte, fanno di Caravaggio un artista con una vocazione a unire l’alto e il basso, uno che si presta, ben prima e ben dopo il Romanticismo, a interpretazioni che ne legano l’aspetto, la vita e persino la morte al modo di dipingere. Il ritratto che precede la sua biografia in una delle edizioni delle *Vite* del Bellori lo raffigura, oltre che con l’aria torva e disperata, con la croce di Malta e con l’elsa della spada che sorge dall’ovale dell’inquadratura; gli altri artisti, generalmente più dignitosi nel mostrare se stessi, impugnano tavolozze, un bulino, o appoggiano la mano su un libro.

I suoi quadri e le fonti che li riguardano sono stati oggetto negli ultimi decenni di studi approfonditi che hanno cercato di ricostruire la cultura del pittore, il suo ambiente, la sua tecnica e che hanno dato un contributo fondamentale alla sua conoscenza, approdando talvolta a interpretazioni del singolo dipinto e in generale dell’intenzionalità dell’artista molto distanti tra loro. Anche se non ogni volta per ogni singola opera-sarebbe stato impossibile- tutti gli studi monografici sono ovviamente citati nelle note al testo che segue, ma nel loro complesso vorrei ricordare, in ordine cronologico, la monografia di Mia Cinotti del 1983, gli scritti nel catalogo della fondamentale mostra di Napoli e New York del 1985, di Mina Gregori e Keith Christiansen, il libro di Maurizio Marini del 1987, con i successivi aggiornamenti, la mostra *Caravaggio. Come nascono i capolavori*, curata da Mina Gregori, con la quale la studiosa apriva coraggiosamente gli studi ai contributi delle analisi scientifiche della tecnica del pittore, un ampliamento di metodo di cui non smettiamo di vedere i frutti. Negli anni successivi hanno visto la luce *Il paradosso di Caravaggio* di Marco Bona Castellotti e le più recenti, ogni volta più aggiornate, monografie di Catherine Puglisi, di John Spike e la biografia di Helen Langdon, che è stata per me, quando ho scritto questa, un modello prezioso di equilibrio storiografico. *Le realtà del Caravaggio*, di Maurizio Calvesi, nel 1990, che ricostruisce le forme e i protagonisti del dibattito religioso a Roma fra la fine del Cinquecento e l’inizio del Seicento, un approccio che era stato tentato, prima, solo da W. Friedlaender nel 1955, dotando la produzione di Caravaggio dei suoi punti di riferimento, è un saggio insostituibile per affrontare il pittore. Ho dovuto compararne le conclusioni ben presto con quelle, diverse, del denso volume *L’incredulità del Caravaggio* di Ferdinando Bologna del 1992, che si concentra sugli interessi scientifici degli intellettuali di primo Seicento, le cui strade si sono

intrecciate con quelle di Caravaggio e che mi ha aiutato moltissimo nella definizione del concetto di naturale, un termine spesso usato in contesti diversi e con significati poco specifici negli scritti di primo Seicento.

Questo libro è essenzialmente una biografia che riparte da una rilettura delle opere e dei documenti, che, per quanto paradossale possa sembrare, ha riservato ancora delle sorprese; e dal desiderio di una sintesi degli studi su singole opere e personalità in rapporto con Caravaggio comparsi negli ultimi anni. Un tentativo di rimettere nel suo ritratto, nelle sue mani, il pennello vicino alla spada; di riflettere, con l'aiuto dei documenti, su un catalogo di opere che possano essere considerate una base realistica per ulteriori proposte attributive.

*Il libro è dedicato agli allievi  
vittime dei corsi seicenteschi delle otto  
del mattino e a alle allieve del giovedì,  
che spesso al Seicento, ma non a  
Caravaggio, si sono ribellate.*