

CARAVAGGIO



l'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Caravaggio

Caravaggio

l'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Testi di Stefano Zuffi

l'Unità

Direttore Renzo Foa

Vicedirettore vicario Piero Sansonetti

Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice l'Unità S. p. A.

Emanuele Macaluso, presidente

Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,

Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,

Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,

Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,

Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura

Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori
e abbonati dell'Unità

© 1991 by **Arnoldo Mondadori Arte,**

Milano

Elemond Editori Associati

Tutti i diritti riservati

Nei tre secoli più celebri dell'arte italiana, fra il Trecento e il Seicento, sono vissuti alcuni uomini il cui nome è universalmente conosciuto. Giotto, Leonardo, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, sono figure che incarnano l'idea medesima della pittura. La storia dell'arte senza di loro non sarebbe stata la stessa. Ma neppure la storia dell'uomo. Ne ritroviamo la presenza non solo sui libri o nei musei ma nelle immagini e nei colori della nostra vita quotidiana, che dall'opera di quei maestri trae ancora oggi illuminazione e impulso. Riproporli oggi non significa ignorare l'importanza delle figure minori ma riconoscere semmai che in questi grandi pittori è sintetizzato al livello più alto un ampio tessuto di cultura e di civiltà. Divulgare non vuol dire soltanto presentare belle immagini, ma proporre un'avventura di conoscenza e di scoperta il cui fascino resta

intatto nel tempo. Per questo l'Unità offre ai suoi lettori, con la collaborazione dell'Arnoldo Mondadori Arte, una serie di volumi sui maestri dell'arte italiana. Ogni monografia, pur pensata per essere letta d'un fiato, contiene tutto ciò che è indispensabile alla conoscenza di un grande dell'arte italiana. A un profilo biografico che racconta l'intreccio della vita con le opere maggiori, nella cornice storica e sociale, segue una rassegna delle riflessioni critiche più significative. Le illustrazioni consentono di leggere le opere nell'insieme e nei dettagli, anche grazie al commento puntuale delle didascalie, che aiutano a collocarle lungo il percorso dell'artista. Ogni volume, infine, è corredato da una traccia bibliografica essenziale.

ottobre-dicembre 1991

l'Unità

Già usciti

Giotto

Leonardo

Tiziano

Michelangelo

Raffaello

I prossimi volumi

Mantegna

Piero della Francesca

Bellini

Giorgione

I volumi pubblicati

possono essere richiesti a

L'Unità / Ufficio arretrati

Via dei Taurini, 19

00185 Roma

Tel. (06) 444901 / 44490390

Caravaggio

Lo sviluppo dell'arte segue di solito un cammino paziente, progressivo. Solo in rarissimi casi un maestro propone, fin dalle sue prime opere, un rinnovamento sostanziale, interrompendo di colpo il susseguirsi concatenato delle espressioni figurative. Fra questi "rivoluzionari" Caravaggio occupa un ruolo eccezionale. Tra i suoi dipinti e quelli dei contemporanei c'è un'abissale differenza di concezione, come dimostrano l'acceso dibattito critico, il numero e la qualità dei seguaci, l'immediata risonanza e perfino le forzature, le conseguenze negative prodotte dai discussi capolavori del maestro.

Ai frenati, calligrafici esercizi del tardo manierismo romano e all'ecllettismo culturale degli accademici bolognesi Caravaggio oppone l'emozionante impatto di una visione tratta dal "naturale", ossia dalla diretta osservazione della realtà. Questo effetto è ottenuto grazie a due innovazioni: l'uso spregiudicato della luce e il ribaltamento del ruolo di chi osserva il quadro. Diagonali luminose, sempre più strette con l'avanzare dell'età, attraversano le tele e fanno affiorare solo una ridotta selezione di particolari, un'antologia asciutta e fortemente espressiva. Inoltre, di fronte a un'opera di Caravaggio il riguardante non è più "solo" uno spettatore esterno davanti a un'immagine dipinta, ma deve sentirsi testimone oculare di una vicenda reale che si svolge lì, sotto i suoi occhi, in quel preciso momento.

Malgrado le memorabili ricerche di Roberto Longhi sui "precedenti" di Caravaggio, queste radicali novità, tanto forti e urgenti da diventare subito "punti di non-ritorno" per l'arte, rimangono frutto autonomo e personalissimo di uno dei più imprevedibili talenti della pittura.

La storia umana di Caravaggio è raccolta nei due decenni a cavallo dell'anno 1600. Da un lato, la romanzesca biografia di un giovane pittore, ricca di episodi

drammatici o addirittura tragici, prototipo delle disgrazie dell'“artista maledetto”; dall'altro, il travagliato e ribollente ambiente romano, nel fermento della “Renovatio Urbis” voluta da papa Sisto V. Caravaggio vive e opera in una città che è appena tornata ad essere il punto di incontro e di scontro delle più diverse espressioni di cultura artistica. Poco dopo la conclusione del Concilio di Trento, nel febbraio del 1564 era morto Michelangelo: un mese prima, Daniele da Volterra aveva ricevuto l'incarico di mettere i “braghettoni” ai nudi del *Giudizio Universale*. I trent'anni successivi vedono gli architetti e gli artisti romani impegnati a trasferire in immagine i dettami tridentini e le indicazioni dei nuovi ordini religiosi, come i Gesuiti. Si impone così un modello culturale severo, bloccato; un'arte raffinata, impersonale, definita da Federico Zeri “senza tempo”. Accanto ai freddi saggi di Scipione Pulzone, dei fratelli Zuccari, di Gerolamo Muziano, del Cavalier d'Arpino (futuro maestro di Caravaggio) rimangono però i grandi esempi del classicismo antico e moderno: importanti statue e monumenti antichi di recente rinvenimento, gli affreschi dei primi vent'anni del secolo come le Stanze di Raffaello e la volta michelangiolesca della Sistina. A questi capolavori si ispira il bolognese Annibale Carracci, che lavora a Roma negli stessi anni di Caravaggio, indicando la strada del ritorno al classicismo attraverso l'insegnamento accademico. Annibale Carracci perviene a questo risultato a compimento di una ricca elaborazione personale, condotta attraverso un'appassionata rilettura in chiave naturalistica di Correggio e del Cinquecento veneto.

Caravaggio non è certo l'unico pittore del Nord a scendere verso Roma alle soglie del XVII secolo: maestri e apprendisti francesi, fiamminghi, spagnoli, olandesi, tedeschi, ciascuno portando con sé il baga-

glio della propria tradizione, fanno della Città Eterna il grande crocevia internazionale e il polo irrinunciabile dell'evoluzione della teoria e della tecnica artistica, sostenute dal collezionismo patrizio e dalla committenza religiosa. Accanto alla fastosa decorazione barocca prende inoltre avvio la pittura “di genere”: paesaggi, nature morte, scene di vita quotidiana.

Caravaggio entra in questo dibattito con polemica energia di protagonista e di inevitabile pietra dello scandalo. L'eco delle sue opere si diffonde presto in tutta Europa e diventa uno dei filoni principali del Seicento; ma il ruolo decisivo di Caravaggio non si ferma al XVII secolo. Arriva fino a noi (magari adottato da nuovi mezzi di riproduzione dell'immagine, come la fotografia o il cinema), inesauribile fonte di emozione, modernissima intuizione di un modo diverso di vedere e di “vivere” le opere d'arte: non più solo con la mente e con gli occhi, ma anche con la rapace, lacerante, dolcissima forza dei sentimenti.

La giovinezza milanese e i primi, difficili anni romani (circa 1571-1595)

Intorno alla vita di Caravaggio sono stati costruiti interi romanzi: almeno cinque sono le biografie scritte dai suoi contemporanei con una tale quantità di dettagli picareschi, da costituire autentici feuilleton di cappa e spada, e da ispirare, anche in tempi recentissimi, versioni televisive e cinematografiche. Vita sciagurata e opere straordinarie per un'affascinante figura di artista: eppure (forse appunto a causa delle forzature immaginarie) permangono alcuni interrogativi di carattere cronologico e attributivo.

Il primo riguarda proprio la data di nascita. Il vero nome del maestro è Michelangelo, figlio dell'architetto Fermo Merisi; il soprannome risale agli anni romani e deriva dalla cittadina di Caravaggio, tra Milano e Bergamo, di cui il pittore era origi-

nario, anche se nato a Milano (secondo le più recenti ricostruzioni) verso la fine del 1571.

Negli anni della sua adolescenza Michelangelo Merisi riceve la prima educazione artistica a Milano, presso il discreto pittore Simone Peterzano. Accanto al primo maestro (occupato in imprese impegnative e ambiziose, come gli affreschi in San Maurizio e nella Certosa di Garegnano) il promettente apprendista trascorre quattro o cinque anni, e si forma all'interno di una duplice tradizione. Da un lato, segue il filone del "realismo" lombardo, che poco prima della metà del Cinquecento aveva trovato nei bresciani Savoldo, Romanino e Moretto illustri esponenti; dall'altro, conosce i grandi maestri del Rinascimento veneto. A Milano Caravaggio può studiare un capolavoro di Tiziano, *l'Incoronazione di spine*, oggi al Louvre, destinato a lasciare un preciso influsso sul suo modo di intendere e rappresentare i drammatici momenti della Passione di Cristo o del martirio dei santi; inoltre, è probabile che il Peterzano abbia condotto con sé l'adolescente allievo durante qualche viaggio a Venezia, e magari gli abbia fatto conoscere il settantenne, attivissimo Tintoretto. Comprensibilmente, non ci sono pervenute opere risalenti al periodo milanese, tra i quattordici e i diciannove anni del Merisi; non possiamo dunque che ricostruire "a posteriori" le conoscenze e le esperienze artistiche acquisite dal pittore quando, circa ventenne, si trasferisce in modo permanente a Roma. I primi tempi sono difficili, se non drammatici: i mezzi limitatissimi, il carattere violento e la fragile salute non aiutano l'inserimento in un ambiente artistico esigente e altezzoso. In rapida sequenza, il giovane lombardo entra in rapporto con diversi pittori. Dopo un primo soggiorno presso l'oscuro e grossolano Lorenzo Siciliano, e un successivo contatto con l'elegante Antiveduto

Gramatica, il Caravaggio si ferma più a lungo presso Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino. Nella bottega di questo artista "alla moda" si segnala come specialista nel dipingere fiori e frutta.

Anni trascorsi in umili lavori da garzone e in povertà: ne resta una toccante testimonianza in uno dei più precoci dipinti a noi pervenuti, il *Bacchino malato* nella Galleria Borghese a Roma (tav. 1), del 1591 circa, autoritratto simbolico al tempo di un ricovero in ospedale per un attacco di malaria. Sfrondata da apocrifi e copie, alcune delle quali ci hanno peraltro conservato la memoria di originali perduti, l'attività dei primi anni romani segue soprattutto temi "di genere": non scene sacre, storiche o mitologiche, ma personaggi intenti in occupazioni quotidiane, spesso spunto per acute osservazioni psicologiche, come il *Ragazzo morso da un ramarro* della Fondazione Longhi a Firenze (tavv. 2, 3) o pretesto per stupendi brani di natura morta come il *Giovane con un cesto di frutta* della Galleria Borghese (tav. 5) e il *Bacco* degli Uffizi (tav. 4). Nei suoi primi dipinti Caravaggio dimostra il rapporto con la tradizione lombarda attraverso preziosi riferimenti al naturalismo del Savoldo; raggiunta faticosamente l'indipendenza, rivela poi una predilezione per soggetti popolareschi – espressa in tele come i *Bari* e *La buona ventura* (tav. 6), conosciute in numerose versioni – e musicali: il *Concerto di giovani* del Metropolitan Museum di New York e il finissimo *Suonatore di liuto* dell'Ermitage (tav. 7) sono il preludio per l'incantevole angelo violinista nel *Riposo durante la fuga in Egitto* della Galleria Doria Pamphilj di Roma (circa 1594; tavv. 9, 10). Come il coevo *Sacrificio di Isacco* degli Uffizi, è un limpido esempio della capacità di Caravaggio di tradurre in chiave di immediato realismo l'episodio sacro.

Questa intenzione è stata interpretata in modo perfino antitetico: è una prova di

profonda e “moderna” devozione post-tridentina o, viceversa, esprime la volontà di rendere volgari i temi sacri? Viste in questa luce, alcune opere di Caravaggio hanno suscitato gravi perplessità, tanto da essere rifiutate dai committenti. Tipico esempio del procedimento di Caravaggio è la *Maddalena* della Galleria Doria Pamphilj: una ragazza del popolo colta nell'intimità della sua stanza, trasformata con pochi tocchi nella meretrice evangelica nell'atto di pentirsi.

Grazie alla resa sottile della luce, ai particolari accuratamente descritti, alla finezza delle “nature morte” inserite quasi in ogni tela (con un virtuosistico riguardo verso trasparenti ampolle semipiene d'acqua), Caravaggio finalmente “si fa un nome”. Dopo un lustro di vita squallida, fatta di ristrettezze, amicizie bizzarre, sordide camere d'affitto, bettole ambigue, l'ancora giovane pittore lombardo incontra verso il 1595 il favore di un grande mecenate, il cardinale Francesco Del Monte, che lo ospita nel proprio palazzo e gli commissiona diverse tele, elevandolo, da una condizione di povertà, al rango di artista di spicco nel panorama romano. D'altra parte, pur fra gli onori e gli agi, Caravaggio non rinuncerà mai a una vita “esagerata”, violenta e scapestrata fino all'eccesso.

Gloria, caduta e fuga: dieci anni cruciali (1596-1606)

Il *Canestro di frutta* (tav. 12) fa parte della Pinacoteca Ambrosiana fin dalla sua fondazione, essendo stato donato dal cardinale Del Monte a Federico Borromeo: è l'unica vera e propria “natura morta” di Caravaggio riconosciuta da tutti gli studiosi (1596). Siamo agli esordi di un particolare genere di pittura, e Caravaggio vi pone un sigillo indelebile: il baco che perfora la mela, al centro della composizione, trasforma un saggio di abilità mimetica in un brano di emozionante realtà, in cui

s'insinua il senso del tempo che trascorre, e passando corrode le cose, le avvia all'inevitabile deperimento.

Con dipinti come questo, nei primi tempi della permanenza presso il cardinale Del Monte, Caravaggio sembra volersi fermare su momenti di meditazione raccolta, sempre intonata a una pensosa malinconia: risalgono a questo periodo tele nobili e austere come la *Santa Caterina* della collezione von Thyssen, il *Davide che taglia la testa a Golia* del Prado, il *Narciso* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma. Anche in dipinti di soggetto più dinamico i gesti e le espressioni sembrano raggelati: tipico è il caso della *Giuditta e Oloferne* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (tav. 8) e della *Testa della Medusa* degli Uffizi (tav. 11). Come si può notare, Caravaggio insiste sul tema della testa mozzata, che ricomparirà, sempre con effetti di alta tragedia, nelle opere più tarde.

La *Cena in Emmaus* della National Gallery di Londra (circa 1598, tav. 13), in cui il cesto di frutta in primo piano richiama esplicitamente il *Canestro* della Pinacoteca Ambrosiana (tav. 12), è l'opera che conclude questo periodo della produzione di Caravaggio. Anche nel dipinto londinese i gesti sono misurati, pacati, l'atmosfera come sospesa in un momento di profondo ma sereno lirismo; mentre si procede verso l'anno 1600 la luce si fa più fioca, o perlomeno più nettamente indirizzata. Il dionisiaco *Amore vincitore* dei musei di Berlino (tav. 14), non meno raffinato nei particolari, è già l'annuncio di un tempo nuovo, di scatti animati e di nuove tensioni.

Incalzano ormai impegni e commissioni di grande importanza. Nel 1599, al termine di snervanti contese, Caravaggio ottiene l'incarico per i tre dipinti che ornano la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, dedicata a San Matteo. Il ciclo procede non senza difficoltà (le radiografie rivelano quanto Caravaggio abbia studiato

e modificato le composizioni dei due quadri laterali; la prima versione del dipinto sull'altare venne rifiutata dai canonici, ed è bruciata nell'incendio del museo di Berlino nel 1945), ma il risultato è decisivo per le sorti della storia dell'arte.

Il *Martirio di San Matteo* (tavv. 15, 16) ci presenta un Caravaggio ancora non del tutto liberato dalle esigenze della composizione tardomanieristica, come si può notare dall'inserimento dei grandiosi nudi in primo piano: d'altro canto, l'improvvisa e violenta irruzione degli scherani, il povero corpo di San Matteo sbattuto per terra in un impossibile tentativo di difesa, l'urlo di terrore del chierichetto che scappa sono tutte invenzioni di bruciante novità. Caravaggio domina la luce, imponendole lampi baluginanti, che scrutano i fedeli in fuga, fra i quali si riconosce l'autoritratto del pittore. In questi gruppi di personaggi si celano ricordi della *Trasfigurazione* di Raffaello e del *Cenacolo* di Leonardo, abilmente rimaneggiati e fatti propri dal maestro.

La *Vocazione di San Matteo* (tavv. 17, 18) è tutta impostata sullo scorrere di un attimo di tempo su un raggio di luce: alla figura di Cristo (seminascosto da San Pietro), che addita San Matteo al tavolo del gabelliere, si contrappone il gruppo dei giocatori seduti, imitatissimo ma insuperabile esempio di composizione di corpi affrontati, studiato nei dettagli e tuttavia naturalissimo, sostenuto da una tecnica impeccabile e da un vivo senso ritrattistico. Il pulviscolo luminoso e la presenza di giovani con cappelli piumati hanno fatto sì che i contemporanei abbiano paragonato quest'opera ai dipinti di Giorgione, parallelo senza particolare fondamento eppure a lungo resistente nella critica caravaggesca.

La prima redazione del *San Matteo e l'angelo* fu "tolta via dai preti, col dire che quella figura non aveva decoro né aspetto di Santo, stando a sedere con le gambe inca-

vallate e co' piedi rozzamente esposti al popolo. Si disperava Caravaggio per questo affronto" (Bellori). Quella attualmente sull'altare (tavv. 19, 20) risale al 1602 ed è sempre fondata sulla corrispondenza tra il gesto dell'angelo e quello di San Matteo, in precario equilibrio su uno sgabello dondolante: ancora un'immagine colta nella sua temporalità, attraverso il folgorare degli sguardi e il risponderci delle azioni. Prima di compiere quest'opera, Caravaggio si occupa di una seconda prestigiosa commissione, immediatamente successiva a quella dei dipinti Contarelli: due tele per il cardinale Cerasi in Santa Maria del Popolo. Nascono così, tra il 1600 e il 1601, la *Crocifissione di San Pietro* (tav. 21) e la *Caduta di San Paolo* (tav. 22). Entrambi gli episodi, carichi di pathos, si svolgono in un'atmosfera solitaria e silenziosa: Caravaggio, eliminando ogni richiamo agiografico, interpreta le vicende dei due santi come fatti semplicemente umani. I carnefici di San Pietro sono stanchi, segnati dalla fatica di un duro lavoro, e non appaiono brutali e violenti come nell'assassinio di San Matteo; San Paolo non cade lungo la via di Damasco, ma nella penombra della scuderia, avendo come unici e ignari testimoni lo stalliere e il grande cavallo pezzato, che diventa quasi il vero protagonista della scena.

La vita di Caravaggio, a partire dal 1601, è un susseguirsi di risse, di ferimenti, di schiamazzi notturni, di furti, di querele, di arresti, fino a culminare in un omicidio, forse preterintenzionale, durante una scazzottata a quattro contro quattro per motivi sportivi. Una vita sempre più sregolata, che sembrerebbe indurre a un'interpretazione caricata, espressionistica dei soggetti da dipingere. Eppure, superati i trent'anni, Caravaggio sente il desiderio di cimentarsi con una prova "classica", e dipinge per Santa Maria in Vallicella la *Deposizione* (tavv. 23, 24) oggi alla Pina-

coteca Vaticana, componendo un solido gruppo di figure, intonato a un composto dolore. La struttura piramidale e il forte nudo di Cristo hanno fatto pensare a una rilettura delle opere di Michelangelo, filtrata attraverso l'inconfondibile senso "lombardo" della luce, qui vista come un riflesso fermo e diffuso.

Un'eco classicheggiante sfiora anche la posa della *Madonna dei pellegrini*, o *Madonna di Loreto*, in Sant'Agostino (tavv. 25, 26), dipinta tra il 1603 e il 1605. Alla naturale eleganza delle popolana affacciata sulla soglia di casa, con il Bambino accarezzato da profonde ombre, Caravaggio contrappone le commosse figure dei due poveri viandanti inginocchiati, laceri, sporchi, in anticipo di oltre un secolo rispetto ai "pitocchi" del Ceruti. Intorno a Caravaggio, proprio mentre Annibale Carracci sta portando a compimento la volta della Galleria di Palazzo Farnese, spettacolare manifesto programmatico di rinnovato classicismo, si sviluppa un accessissimo dibattito. Le sue opere, certo, sono cariche di forza e di verità; ma mancano di "decoro", e non corrispondono alle regole della "grande pittura". Le perplessità crescono di fronte alla nudità di Gesù Bambino nella *Madonna dei palafrenieri*, già in San Pietro, poi rimossa e acquistata dal cardinale Scipione Borghese per la Galleria in cui tuttora si trova.

Durante i primi mesi del 1606 la fortuna di Caravaggio a Roma precipita. I carmelitani scalzi della chiesa di Santa Maria della Scala rifiutano la *Morte della Vergine* (comperata da Rubens per conto dei Gonzaga, attraverso varie vicissitudini è finita al Louvre; tav. 28). Questo estremo capolavoro di Caravaggio a Roma viene giudicato indecoroso, per la posa della Madonna e forse anche per la scelta della modella che, a quanto pare, era una nota prostituta. Rispetto alla *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana (tavv. 23, 24), dipinta circa tre

anni prima, Caravaggio abbandona ogni minimo accenno di retorica, per una scena struggente, di dignitosa povertà, dominata dal grande drappo rosso-sangue in alto.

Quasi contemporaneamente allo smacco professionale, un altro fatto interrompe bruscamente il soggiorno romano del pittore. Alla fine di maggio, durante una rissa scoppiata per futili motivi, il maestro viene ferito, ma uccide a sua volta uno dei contendenti. Ricercato dalla giustizia, scappa precipitosamente, protetto dai principi Colonna, che gli "coprono la fuga", accogliendolo nelle residenze di Palestrina e Zagarolo. Qui l'esule dipinge la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera (tav. 27). La tavola è stata sgombrata dalle vivande, presenti nel precedente dipinto di simile soggetto ora a Londra (tav. 13). Solo una brocchetta di terraglia ricorda l'abilità di Caravaggio nella "natura morta": ormai il pittore è del tutto concentrato sulle figure umane, che emergono dall'ombra con il sofferto carico interiore delle passioni e delle emozioni. L'identificazione della lama diagonale di luce è, in questo caso, evidentissima e prelude all'estrema fase di vita e di produzione di Caravaggio, trascorsa al Sud nell'ansia e nella speranza di poter tornare, un giorno, a Roma.

L'odissea sul mare e sulle spiagge degli ultimi anni (1606-1610)

Tra il 1606 e il 1607 Caravaggio vive a Napoli, la grande capitale mediterranea, vicina al culmine del suo contraddittorio splendore. Mentre amici e protettori brigano per ottenere la grazia, il pittore lavora alacremente. Non tutte le opere ricordate dalle fonti sono conservate, ma quelle tuttora esistenti mostrano la foga compositiva, l'animazione popolarasca del primo periodo partenopeo di Caravaggio. La *Madonna del Rosario* si trova a Vienna, al

Kunsthistorisches Museum (tav. 29), e ha conosciuto vicende curiose: non è da escludere, tra l'altro, la possibilità che si tratti di un dipinto iniziato a Roma e terminato a Napoli. Notabili e popolani si affollano e si confondono nella pala, mentre i domenicani fanno da intermediari verso la Madonna: a sinistra, il committente si rivolge verso di noi, ed è un saggio della complessa produzione ritrattistica di Caravaggio. Purtroppo l'unico ritratto certo è bruciato nel museo di Berlino, e le altre proposte, alcune delle quali molto interessanti, non incontrano l'unanimità degli studiosi.

La grande tela con *Le Sette Opere di Misericordia* conservata al Pio Monte della Misericordia (tavv. 30, 31) è la più complessa opera di Caravaggio a Napoli. Con un'idea efficace, il pittore accomoda la Madonna come su un palco di angeli: da qui, sporgendosi, può assistere a una scena tumultuosa ma reale, presa all'angolo dei vicoli dei Quartieri Spagnoli. I gesti di pietà sono rappresentati tutti insieme, senza soluzioni di continuità, con un'invenzione tecnica e compositiva spregiudicata.

La *Flagellazione di Cristo*, dipinta per la chiesa di San Domenico Maggiore e attualmente presso le Gallerie di Capodimonte (tavv. 32, 33), è probabilmente l'ultima pala d'altare napoletana di Caravaggio e il sigillo drammatico della sua produzione. Intorno al luminoso torso di Cristo legato alla colonna gli aguzzini, affiorando e immergendosi a turno nell'ombra, organizzano una girandola di tormenti che sembra non poter avere fine. Il modellato delle anatomiche è robusto e corposo, come in tutte le opere "meridionali" del maestro.

Nel 1608 Caravaggio si trasferisce a Malta, dove, il 14 luglio, il Gran Maestro Aloff de Wignacourt lo insignisce del cavalierato. È un grande onore, paragonabile a una sorta di "riabilitazione". Durante i mesi tra-

scorsi a Malta, il pittore lombardo compie altre opere di grande significato e, soprattutto, per la cattedrale di La Valletta, la sua tela più vasta e l'unica firmata (nel rivoltello di sangue che scorre dalla testa mozzata di San Giovanni): la *Decollazione del Battista* (tav. 34).

A meno di dieci anni dal vorticoso *Martirio di San Matteo* (tavv. 15, 16), Caravaggio imposta la scena in modo del tutto differente: un ambiente spoglio, squallido, il cortile di un carcere, accoglie le poche figure della decapitazione. Tra orrore, pietà e fredda esecuzione di una sentenza il dramma si compie in un gelido silenzio. Il colore brillante, usato per l'ultima volta nella *Madonna del Rosario* (tav. 29), è ormai del tutto spento. Quasi l'intera metà destra del dipinto è sostanzialmente vuota, e anticipa le soluzioni sperimentali sull'uso dello spazio delle opere siciliane.

La permanenza a Malta dura però poco: in ottobre si viene a conoscere il vero motivo della sua fuga da Roma e il pittore viene chiamato a comparire davanti al tribunale. Caravaggio, ancora una volta, scappa in Sicilia: vanamente inseguito sul mare, viene ignominiosamente espulso dai ranghi dell'ordine dei Cavalieri di San Giovanni.

Sbarcato a Siracusa, si dedica a passeggiate archeologiche (durante una delle quali battezza come "Orecchio di Dioniso" la celebre latomia nei pressi del Teatro Greco) e dipinge per la chiesa di Santa Lucia il *Seppellimento di Santa Lucia*. Come le altre opere siciliane, la tela non è in buono stato di conservazione e tuttavia mostra chiaramente la nuova direzione verso cui volge la ricerca del pittore. Tutte le figure, raccolte intorno al cadavere della santa, sono come oppresse da un'incombente muraglia alle loro spalle, uno spazio enorme e vuoto che torreggia sul gruppo. Trasferendosi a Messina all'inizio del 1609, Caravaggio conferma questa tendenza a lascia-

re vasti campi liberi nella composizione in due tele, entrambe oggi nel Museo Nazionale: la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori* (tav. 35). Il tema del Presepio ritorna nella *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, già nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo (tav. 36), da cui è stata trafugata nel 1969, senza mai più essere ritrovata. Si teme, purtroppo, che la bella tela sia stata ridotta in frammenti per non essere identificata.

Il 20 ottobre 1609, un anno dopo la fuga da Malta, Caravaggio è di nuovo a Napoli. La grazia papale sembra prossima, in virtù dell'intervento del cardinale Gonzaga, ma le disavventure non sono finite: il pittore viene assalito e sfregiato sulla porta della locanda in cui alloggia. La ferita è tanto grave che si sparge la voce che il maestro sia morto. Invece, nei dieci mesi trascorsi a Napoli, ha l'energia per nuovi capolavori. Insiste sul tema ossessivo del capo mozzato, dipingendo due versioni della *Salomè con la testa del Battista* e un patetico *Davide con la testa di Golia* (Galleria Borghese; tav. 37), adombrando, nei lineamenti stravolti del gigante ucciso, un estremo autoritratto.

Estate 1610: la spiaggia di Port'Ercole, piazzaforte spagnola dello Stato dei Presidii, è il palcoscenico per l'ultimo atto della vita del pittore, che non ha ancora trentanove anni. Da qui, a bordo di una feluca, Caravaggio si aspetta di ripartire per Roma, confidando nell'ormai imminente grazia. Invece, forse a causa dello sfregio recente, viene scambiato per un'altra persona e incarcerato. Due giorni dopo, riconosciuta la vera identità, si precipita al porto, ma la nave, con tutti i suoi averi, è già ripartita. Ecco il racconto delle ultime ore nelle pagine del Bellori: "più la feluca non ritrovava, sì che postosi in furia, come disperato andava per quella spiaggia sotto la sferza del sol leone a veder se poteva in mar ravvisare il vascello che le sue robe

portava. Ultimamente arrivato in un luogo della spiaggia misesi in letto con la febbre maligna, e senza aiuto umano tra pochi giorni morì malamente, come appunto male aveva vissuto". È il 18 luglio 1610: il 31 dello stesso mese arriva, di un'inutilità beffarda, la grazia con il permesso di tornare a Roma.

L'eredità

Il Seicento si apre davvero nel segno di Caravaggio: mentre il pittore è ancora vivo, intorno alla sua attività fiorisce un accesissimo dibattito critico e si sviluppa il grande interesse, si può dire, di quasi tutti gli artisti d'Europa. E l'influsso di Caravaggio non si spegne, malgrado alcuni fatti che avrebbero potuto risultare decisamente negativi. In primo luogo, il pittore lombardo non ha creato una vera e propria scuola: a Roma ha vissuto da isolato, senza garzoni o collaboratori. In seconda istanza, diverse sue opere sono state rifiutate dai committenti; infine, intorno al 1620 il classicismo raffinato dei maestri bolognesi si impone definitivamente come la principale corrente artistica romana. Non va peraltro dimenticato che pittori destinati a diventare interpreti del "bello ideale" come Guido Reni e il Guercino attraversano a loro volta una fase "caravaggesca". Dagli eruditi e dai critici di gusto accademico Caravaggio viene additato a esempio di come "non" si debba dipingere, ispirandosi solo all'osservazione diretta della natura, senza un adeguato studio sul modello. E la ragione di questa riprovazione, oggi inconcepibile, è da ravvisare anche nella "degenerazione" dell'arte caravaggesca in una maniera, un autentico "metodo", elaborato dal cremonese Bartolomeo Manfredi, che effettivamente trasferisce le idee di Caravaggio in una prassi facile e ammiccante. I ripetitivi soggetti vengono così ingentiliti per il "mercato", con risultati che finiscono per esse-

re molto lontani dal presupposto caravaggesco: testoni calvi con fronti aggrottate, “ragazzi di vita” impennacchiati, riflessi di peltri e occhieggiare di frutti ritornano all’infinito, rimescolati in varie combinazioni. D’altra parte, alcuni pittori, come il ticinese Giuseppe Serodine e ancor più gli olandesi trapiantati a Roma, portano all’estremo opposto le indicazioni di Caravaggio, componendo dipinti in cui il sudicio, il deforme, l’eccesso espressivo sembra cercato a tutti i costi.

Mentre a Roma l’eredità di Caravaggio viene raccolta con fatica, a lungo osteggiata dalla critica (fino a produrre equivoci attributivi di difficile soluzione), altre città vedono nascere precoci scuole “caravaggesche”; prima fra tutte Napoli, dove il maestro si ferma in due distinti periodi: Battistello Caracciolo, lo spagnolo Jusepe de Ribera, Massimo Stanzione sono fra i principali esponenti di un ambiente vivacissimo, ricco di personalità di spicco.

Orazio Gentileschi e Antiveduto Gramatica, toscani d’origine, offrono un’interpretazione sottile del caravaggismo, con una patina di nobile malinconia, mentre il veneziano Carlo Saraceni e il veronese Marcantonio Bassetti cercano, senza incontrare particolare successo, di trapiantare nel Veneto idee caravaggesche conosciute ed elaborate in prima persona.

La scuola genovese è una delle più pronte a intendere la carica naturalistica e la tecnica pittorica di Caravaggio: in questo campo i genovesi sono favoriti dai soggiorni nella Superba di grandi maestri fiamminghi, come Rubens e van Dyck, che possono essere considerati i primi interpreti internazionali di Caravaggio ad altissimo livello.

Durante la lunga permanenza in Italia, Rubens conosce il Merisi, ne copia le opere, acquista la *Morte della Vergine* (tav. 28) per il duca di Mantova: tornato ad Anversa, applica le soluzioni caravaggesche alla

sua propria personalissima poetica. Si sviluppa così una linea fiamminga, presto affiancata da un’interpretazione olandese, in parte sorretta da pittori scesi in Italia, in parte affidata a maestri locali. I temi popolari, cari alla tradizione nordica, vengono trattati con una nuova dignità e una intima poesia: sono debitori di Caravaggio Vermeer, Frans Hals e lo stesso Rembrandt.

Ancor più diretto è il rapporto tra l’Italia, in gran parte soggetta al dominio spagnolo, e i pittori della penisola iberica. A parte il caso di Ribera, che prende cittadinanza a Napoli, grandi artisti come Velasquez e Zurbarán studiano con attenzione e intelligenza la produzione romana e napoletana del pittore lombardo.

Quanto ai francesi, i “romanisti” Valentin de Boulogne e Simon Vouet sono a loro volta eredi diretti dell’esperienza caravaggesca. In sostanza, dunque, si può affermare che la più forte eco della rivoluzione operata dal lombardo risuoni all’estero piuttosto che in Italia.

Sul versante della storia della critica, mentre per tutto il Seicento il Caravaggio è al centro di un continuo scontro di pareri favorevoli o contrari, il Settecento pare ignorarlo. L’estetica idealistica e neoclassica negano spazio al caldo realismo del Merisi, che viene interpretato per lo più alla luce delle presunte “aberrazioni” dei successori meno abili. Nemmeno nell’Ottocento si assiste al vero recupero critico, anche se parecchi artisti (come Cézanne) riprendono concetti caravaggeschi, e lo sviluppo della fotografia si ispira in parte all’antica lezione del luminismo.

D’altra parte, per molto tempo è gravato sul XVII secolo e in generale sul termine “barocco” un pesantissimo pregiudizio, tanto cieco da trascinare in una generica sottovalutazione tutte le espressioni artistiche successive al mitizzato Rinascimento. È merito preciso e altissimo della critica

italiana la revisione puntuale del catalogo di Caravaggio e l'indicazione della sua importanza alle soglie del Seicento. Grandi studiosi, come Roberto Longhi, Matteo Marangoni e Lionello Venturi, pur con metodi e risultati fra loro in contrasto, sono i protagonisti di un trentennio di studi, culminato in una memorabile mostra antologica a Milano, nel 1951. Da quella data prende origine una nuova epoca della critica. Assodato il ruolo fondamentale svolto da Caravaggio nella storia dell'arte, si è passati alla sottile interpretazione dei suoi temi religiosi, alla acquisizione (non senza discussioni) di nuovi dipinti ritenuti origi-

nali, al riassetto della cronologia. Fra l'altro, solo di recente la data di nascita è stata spostata indietro di circa due anni rispetto alla non documentabile tradizione, accettata dallo stesso Longhi, che la fissava al 1573. Uno spazio particolare è stato dedicato alle proposte di attribuzione di ritratti e nature morte.

Attraverso ricerche, convegni ed esposizioni internazionali si continua a definire con sempre maggior chiarezza il debito che tutta la pittura del Seicento ha nei confronti di quel grande maestro lombardo dalla vita tanto drammaticamente singolare.

Antologia di scritti

Quella parola valenthuomo appresso di me vuol dire che sappi far bene dell'arte sua, così un pittore valenthuomo che sappi depingere bene et imitar bene le cose naturali.

(Dal verbale dell'interrogatorio di Caravaggio in occasione della querela per diffamazione sporta contro di lui dal pittore Giovanni Baglione, 28 agosto 1603)

C'è anche un Michelangelo da Caravaggio che fa a Roma cose meravigliose. [...] È faticosamente uscito dalla povertà mediante il lavoro assiduo, tutto afferrando e accettando, con accorgimento e ardire, come fanno quelli che non vogliono rimanere sotto per timidezza e pusillanimità. [...] Per giunta, accanto al buon grano c'è l'erbaccia: infatti, egli 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 la spada al fianco e un servo dietro a sé, e gira da un gioco di palla all'altro, sempre pronto ad attaccare briga e ad azzuffarsi, tanto che è raro che lo si possa frequentare. Tutto ciò non assomiglia troppo alla nostra professione, che Marte e Minerva non sono mai stati troppo amici. Nonostante questo, la sua pittura è fuori discussione: essa è condotta con grande eleganza, piace molto, ed è meravigliosamente adatta a costituire un esempio per i giovani pittori.

(K. van Mander, *Het Schilderboek*, 1604)

Proprio di questa schola [di Caravaggio] è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una finestra con le pareti colorite di negro, havendo i chiari e l'ombre molto chiari e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura. [...] Questa schola in questo 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'historia et esplicar affetto, pendendo questo dall'immaginazione e non dall'osservanza della cosa, per ritrar il vero che tengono sempre avanti, non mi par che vi vagliano, essendo impossibil di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che reppresentin l'historia con quel lume d'una finestra sola, e haver un che rida o pianga o faccia atto di camminare o stia fermo per lasciarsi copiare, e così poi le lor figure, ancorché habbin forza, mancano di moto e d'affetti, di gratia, che sta in quell'atto di operare come si dirà.

(G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 1619-21)

Nella prima cappella della chiesa di Sant'Agostino alla man manca, fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi e l'altra con una cuffia sdrucita e sudicia; e per queste leggierezze in riguardo delle parti che una gran pittura aver dee, da' popolani ne fu fatto estremo schiamazzo.

(G. Baglione, *Le vite de' pittori*, 1642)

Provvisto di particolar genio [il Caravaggio], privo però della necessaria base di un buon disegno, si palesò poscia d'invenzione mancante, e come del tutto ignudo di bella idea, grazia, decoro, architettura, prospettiva, ed altri simili convenevoli fondamenti, i quali rendono unitamente sufficienti e degni i veri principali e maggiori maestri.

(F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, 1657)

Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno, in atto di asciugarsi li capelli; la ritrasse in una camera, aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti con monili e gemme la finse per Maddalena. Posa alquanto da un lato

la faccia, e s'imprime la guancia, il collo e il petto in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia e la vesta gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorito. Questa figura abbiamo descritto particolarmente per indicare li suoi modi naturali e l'imitazione in poche tinte sino alla verità del colore. [...] Invaghiti della sua maniera [molti] l'abbracciavano volentieri, poiché senz'altro studio e fatica si facilitavano la via al copiare il naturale, seguitando li corpi vulgari e senza bellezza. [...] Allora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente: se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sbeccato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni, e così nell'imitare li corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le rughe e i difetti della pelle e dintorni, formano le dita nodose, le membra alterate da morbi.

(G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672)

Sorretto dal suo naturale torbido e tetro, diedesi a rappresentare gli oggetti con pochissima luce, caricando fieramente gli scuri. Sembra che le figure abitino in un carcere illuminato da scarso lume e preso da alto. Così i fondi son sempre tetri, e gli attori posano in un sol piano, né v'è quasi degradazione ne' suoi dipinti: e nondimeno essi incantano pel grand'effetto che risulta da quel contrasto di luce e d'ombra. Non è da cercare in lui correzione di disegno né elezione di bellezza. Egli ridevasi delle altrui specolazioni per nobilitare un'aria di volto, o per rintracciare un bel panneggiato, o per imitare una statua greca: il suo bello era qualunque vero.

(L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, I, 1795-96)

L'opera più celebre del pittore è il Seppellimento di Cristo in Vaticano; in cui, è vero, manca ogni traccia d'una superiore espressione sacra, eppure solenne; soltanto, troppo simile ai funerali di un capo di zingari. C'è posto, tuttavia, anche entro questi limiti, per la più alta maestria di rappresentazione e per la espressione più calzante. Una figura che esprime un dolore naturale come questa Vergine sfinita e con le mani tremanti e tese è stata dipinta di rado. Anche come madre di un capotribù, essa è di un'austerità commovente.

(F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 1837)

Caravaggio stesso ci mostra in una sola testa tutto il falso calcolo del naturalismo: si tratta della "Medusa" agli Uffizi. Sempre desideroso di esprimere l'attimo e perciò indifferente all'espressione profonda e immanente (che egli raggiunge così bene nella "Sepoltura"), egli dipinge una testa di donna nel momento della decapitazione: ma non avrebbe potuto la stessa tela rappresentare anche l'estrazione di un dente?

(J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855)

Quanto al gruppo di destra del *Martirio di San Matteo*, conosco poche opere d'arte che come questa affermino così chiaramente e prepotentemente la loro intenzione stilistica: dove lo stile sia, quasi direi, ridotto a cosa concreta e palpabile. Io ricordo poche altre figure in cui l'exasperata dinamica di un corpo umano sia ottenuta con mezzi più semplici che il nudo del carnefice, dove la originalissima impostatura della spalla che soverchia il corpo intero divenendone "testa" e chiave, dà, in maniera così nuova e convincente, l'impressione più efficace e chiara dell'atto. [...] Ma la figura più nuova e che più respira l'aria dei nuovi tempi è quella del fanciullo che fugge urlando: nuova la mossa,

anzi unica al suo tempo, come espressione di *istantaneità*, benché ferma e definita nell'assolutezza del nuovo stile, già completamente indipendente e raggiunto nella stupenda testa del ragazzo. Quel nuovo stile che, per non dire degli italiani, Velazques stesso coglierà a volo, e, attraverso lui, ricomparirà fatalmente anche nella pittura più vicina ai nostri tempi.

(M. Marangoni, *Esperienze della mostra seicentesca*, in "Bollettino d'arte", 1922)

Di fronte alla soluzione grandiosa ed ottimistica, ma provvisoria, del barocco cui già il classicismo aveva dato l'avvio, la soluzione del Caravaggio trova [...] nell'accordo deciso e perentorio fra il fisico e il metafisico, il segno del proprio valore, amaramente vero e perenne. Ed ogni stile autentico contiene in sé – o ha contenuto almeno fino al principio di questo secolo – la dialettica del dualismo tra natura e visione: naturalezza somma e somma astrazione s'invertono fra sé. Così nella macchia astratta e dirupata del chiaroscuro caravaggesco, dove alla prima nulla s'avvisa se non un collasso tragico e primordiale di luce ed ombra, emerge subitamente, e come per fatale incidenza, l'avvenimento più vero, più tangibile, più naturale, insomma, che mai sia stato immaginato ed espresso. Qui è lo sbocco e la fine degli antichi fatti lombardi e insieme l'inizio di fatti nuovi, non tanto italiani, ma europei, che attraversando il sonno agitato e fumante del vecchio gigante barocco, e senza punto smarrirsi in quei vapori, vengono a riunirsi con i maggiori raggiungimenti moderni.

(R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in "Me Pinxit", 1927)

Si va notevolmente attenuando il mito del pittore anticlassico, senza maestri, sprezzante dello studio della maniera altrui. Esso nacque dall'accento polemico dello

stesso Caravaggio; ma se il Caravaggio voleva far credere di non aver altri maestri che la natura, guardò tuttavia con occhi penetranti e capaci di ricordare a distanza di anni opere del Correggio, di Raffaello, di Michelangelo, di Lorenzo Lotto. Guardò all'opera contemporanea di Annibale Carracci e guardò alle sculture antiche. Ma solo analisi assai particolari potevano rivelare il bagaglio della cultura caravaggesca, smentendo il tono di leggenda del pittore incolto, primitivo, romantico.

D'altra parte è anche vero che questo bagaglio della cultura caravaggesca era messo in opera da una tempra personalissima d'artista, che non solo sceglieva con forza istintiva gli spunti delle sue composizioni, ma spesso li assumeva con timbro polemico, annullandone il significato che avevano nell'opera degli altri artisti, come è evidente nei frequenti richiami a Michelangelo, attuati in senso opposto.

La mancanza di disegni originali di mano dell'artista, pur significando, in senso lato, che egli non dava eccessiva importanza al disegno in sé, non esclude che egli possedesse quaderni di appunti (uso diffusissimo tra gli artisti) nei quali andasse annotando, oltre alle "prime idee", anche rapidi ricordi di opere altrui, ciò che spiegherebbe meglio i richiami a movenze di figure e andamenti compositivi, piuttosto che a determinati particolari pittorici.

(V. Mariani, *Caravaggio*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, 1958)

Caravaggio abbandona le grandi macchine compositive cresciute sugli schemi rinascimentali; abbandona le convenienze della "pittura di istoria" allora in voga, elude le impalcature ideologiche di ogni accademia, e presenta nelle sue opere brani di vita quotidiana, colti nella verità schietta e semplice del loro farsi.

Un fanciullo che monda una pera, un fan-

ciullo morso da un ramarro, una coppia di bari, una ragazza intenta ad asciugarsi i capelli..., ecco quello che oppone Caravaggio alle pompose macchine accademiche, motivi semplici realizzati in forme altrettanto semplici e vere; motivi immediati senza l'appoggio di disegni preparatori, senza la complessa elaborazione dei quadri di storie, senza avanti e senza indietro: una pittura in presa diretta, interessata solo a se stessa, ai suoi interni valori, alla sua verità più intima e segreta.

(S. Bottari, *Caravaggio*, 1966)

Come poté un ragazzo lombardo, apprendista pittore, arrivato a Roma all'età di circa diciotto anni, costruirsi, crescere, straripare dalle zone basse di piazza Navona, oltre Tevere, oltralpe, oltre il suo secolo e i secoli successivi, arrivare fino a noi quale uno dei più alti moniti [...], imporsi quale bandiera del moderno alle scelte più disparate, alle fazioni più contrastanti? Come è possibile che ancora oggi, dopo Kandinsky o Mondrian, il passante più casuale, o il patito di Pollock o di Rauschenberg, o il più condiscendente elettore dell'arte ludica, entri in San Luigi dei Francesi e senta riaprirsi in petto una piaga che credeva chiusa per sempre? Sono domande senza risposta, o la cui sola risposta possibile [...] è che la verità di una grande passione creativa si misura dalla sua durata, dalla sua capacità di riproporsi come fonte d'acqua viva alle ideologie, alle nuove convinzioni, ai nuovi gusti: mostrare una faccia nuova, mai vista prima.

(R. Guttuso, *Antiaccademia*, in *L'opera completa di Caravaggio*, a cura di A. Ottino Della Chiesa, 1967)

Oggi quasi non conta indagare sulle ragioni addotte per il rifiuto [della *Morte della Vergine*]. Perché vi aveva "ritratto in persona di nostra Donna una cortigiana da lui

amata”? “Perché aveva fatto con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte”? “per havervi troppo imitato una donna morta gonfia”? In realtà il quadro sembra raccontare in che modo, entro la stanzaccia d'affitto, spartita alla meglio dal tendone sanguigno che spenzola dalla volta a travicelli e senz'altre suppellettili che una branda, una scranna e la bacinella per le pezzuole bagnate, si lamenti la morte di una popolana del rione. Una scena, quasi, da asilo notturno. Ma l'angoscia di questi astanti sembra prender senso e autorità infinita dal chiarore devastante che, irrompendo da sinistra nella cerchia di colori già stranamente fiammanti e pur combattendo con tutte le specie dell'ombra, sosta per un attimo sul viso arrovesciato della Madonna morta, sulle calvizie lunate, sui colli pulsanti, sulle mani disfatte degli apostoli; fende di traverso il viso dolente di Giovanni; fa della Maddalena seduta in pianto un solo massello luminoso; della sua mano sul ginocchio un grumo solo di luce rappresa.

(R. Longhi, *Caravaggio*, ed. 1968).

Non è improbabile che l'ambiente napoletano fosse già stato informato per tempo degli esiti dell'attività recente del Caravaggio a Roma, specie in occasione dei frequenti viaggi di studio che gli artisti locali erano soliti compiere nella città vicina. [...] Ma altre e ben più decisive conseguenze in ambiente locale, e in primo luogo sui pittori della più giovane generazione stanchi di piacevolezze e facilonerie tardomanieriste, potevano avere la presenza dello stesso Caravaggio in città e l'impatto continuo, immediato e diretto, che era offerto ai napoletani dalla esposizione di tanti suoi dipinti realizzati a Napoli in così breve arco di tempo. Anche perché, e non è un dato di poco conto, questi due soggiorni coincidono con due momenti di gran rilievo e drammatica-

mente definitivi degli ultimi anni di attività del pittore lombardo. Il primo, dominato dalla realizzazione di opere di dilatata e monumentale verità umana e quotidiana, come la pala con la *Madonna della Misericordia* per il Pio Monte, straordinaria e sconvolgente antologia, in un unico frammento di vita, di episodi tratti dalla soffocante e affollata realtà d'ogni giorno dei vicoli stretti e bui della Napoli viceregnale e spagnola, o come la *Flagellazione* già de Franchis a San Domenico e ora a Capodimonte, immagine solenne e possente, senza alcuna concessione pietistica o di devozione corsiva e corrente, del dramma umano tradotto in pittura. Il secondo, fitto di tele [...] nelle quali, spingendo a limiti estremi il processo di esasperazione luministica e di stravolgimento della forma e dello spazio già avviato tra Malta e la Sicilia, il Caravaggio è ormai giunto al culmine della sua drammatica e complessa esperienza di uomo e d'artista, dolorosamente consumata nell'appassionata partecipazione ad ogni aspetto della realtà della vita e nella sofferta meditazione, spietatamente trasferita in pittura, sui contrapposti valori di “essere e non essere”, di natura e storia, di progetto e destino.

(N. Spinosa, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia*, 1988)

Un dipinto di Caravaggio è composto in modo diverso rispetto a quelli degli altri pittori del suo tempo, per i quali l'opera non è che lo svolgimento di una azione teatrale, o di un pensiero, ciò che implica che tutti i loro componenti siano sotto i nostri occhi, nello spazio delimitato dalla cornice. Caravaggio taglia un personaggio a metà, come gli rimprovera l'Albani, il suo San Paolo trova appena posto nella *Vocazione* di Santa Maria del Popolo, tutta occupata dal grande cavallo bagnato di luna, e questi spostamenti, questi *close-up*,

fanno sì che non si vedano più queste figure come momenti di una storia, ma come esseri concreti, pronti a uscire dai quadri per riprendere dei luoghi che saranno, al tempo stesso, dell'esistenza sulla terra e della trascendenza di cui sono dotate ai nostri occhi le figure intense dei grandi artisti. C'è qualcosa, nello stile di Caravaggio, che suggerisce sempre questi "fuori dal quadro", nella stessa notte ambigua, insieme deprimente ed esaltante, che il suo chiaroscuro propone alla nostra attenzione.

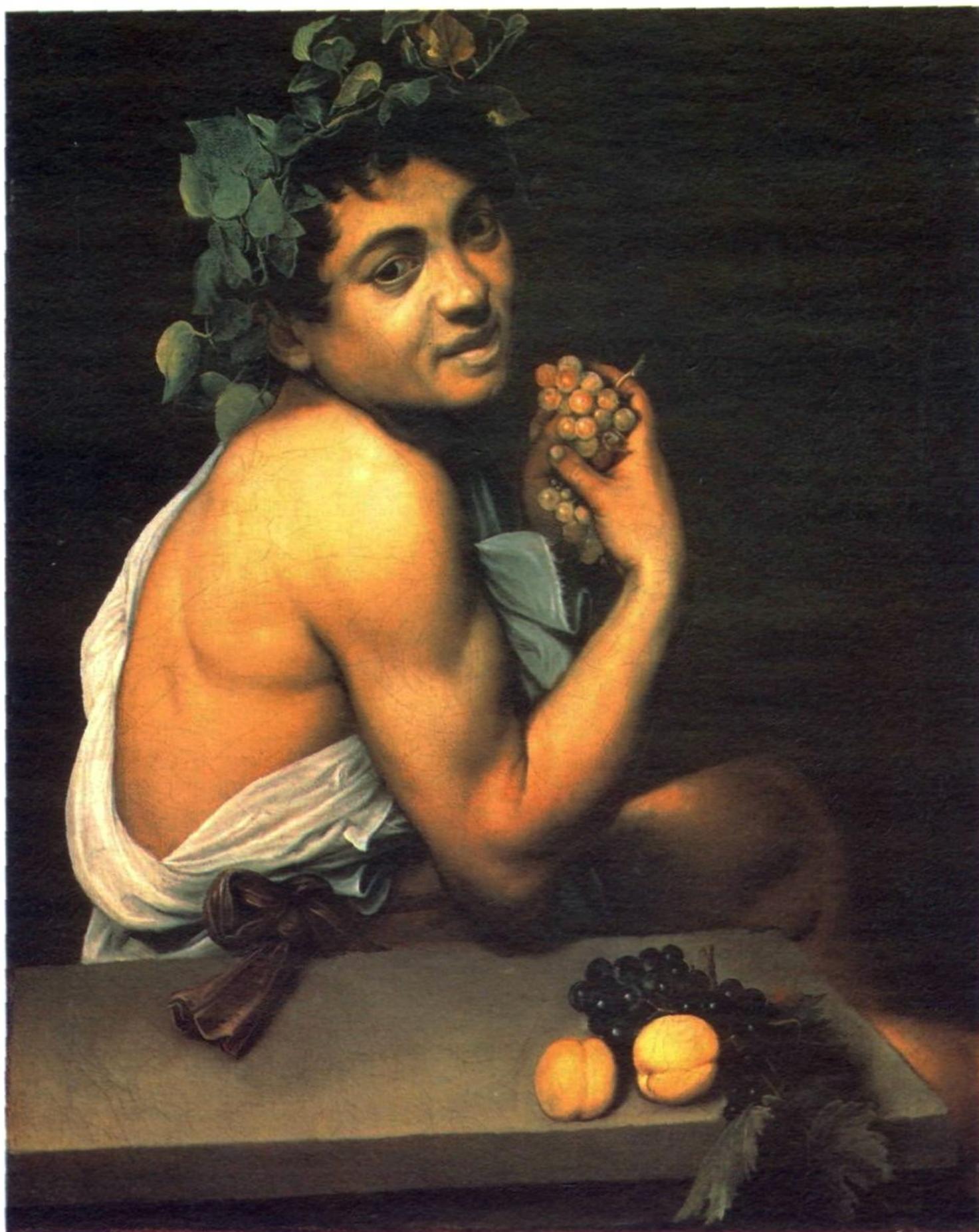
(Y. Bonnefoy, *L'image et le tableau, dans la peinture du Seicento*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 1988-89)

Quanto alla *Decollazione del Battista*, la tragica identificazione del Caravaggio con il Santo decapitato, già indiziata dal nome segnato con il rosso del sangue, si comprende meglio ora, alla luce di quel "bandito capitale" di cui il pittore si portava appresso l'angoscioso segreto [...]. La luce, come sobbalzante, evoca l'ultimo palpito

di vita nel corpo del martire che è caduto bocconi, con le mani legate dietro la schiena. L'azione è colta al suo culmine. Il carnefice, che ha inferto il taglio di spada, si appresta ora a trarre la lama con cui finirà di recidere il collo, portando il "colpo di grazia". La giovane donna (Salomè) porge impaziente il vassoio in cui la testa sarà collocata come ordina il gesto del carceriere, mentre la vecchia ha un moto di orrore e di pietà. La corda che pende abbandonata dall'anello murato, sul lato destro, lascia intuire quanto può essere avvenuto appena prima, quando il Santo è stato slegato da quell'angolo e trascinato in avanti. Il rapporto tra spazio e figura è modificato rispetto ai dipinti dei precedenti anni ampliando il vuoto, immerso in una muta penombra, che drammatizza le stesure tonali di Tiziano in una modulazione sospesa e rientrante.

I corpi hanno perso del tutto il loro plasticismo, per vibrare con filamenti di una luce che non si ordina più in grandi registri, ma rompe in accensioni che sono come fremiti, smangiando le forme.

(M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, 1990)



1

1. Bacchino malato, 1591-1593, tela, 66x53 cm. Roma, Galleria Borghese. In assenza di dipinti riferibili alla fase adolescenziale dell'alunnato milanese, questa tela viene ritenuta la più antica opera di Caravaggio a noi nota. Per l'aspetto emaciato e debole, nella figura di Bacco

viene spesso riconosciuto un patetico autoritratto ai tempi del ricovero in ospedale per un attacco di malaria; d'altro canto, la leggera torsione del personaggio e la tonalità argentata sono forse una reminescenza dell'apprendistato compiuto presso Simone Peterzano.



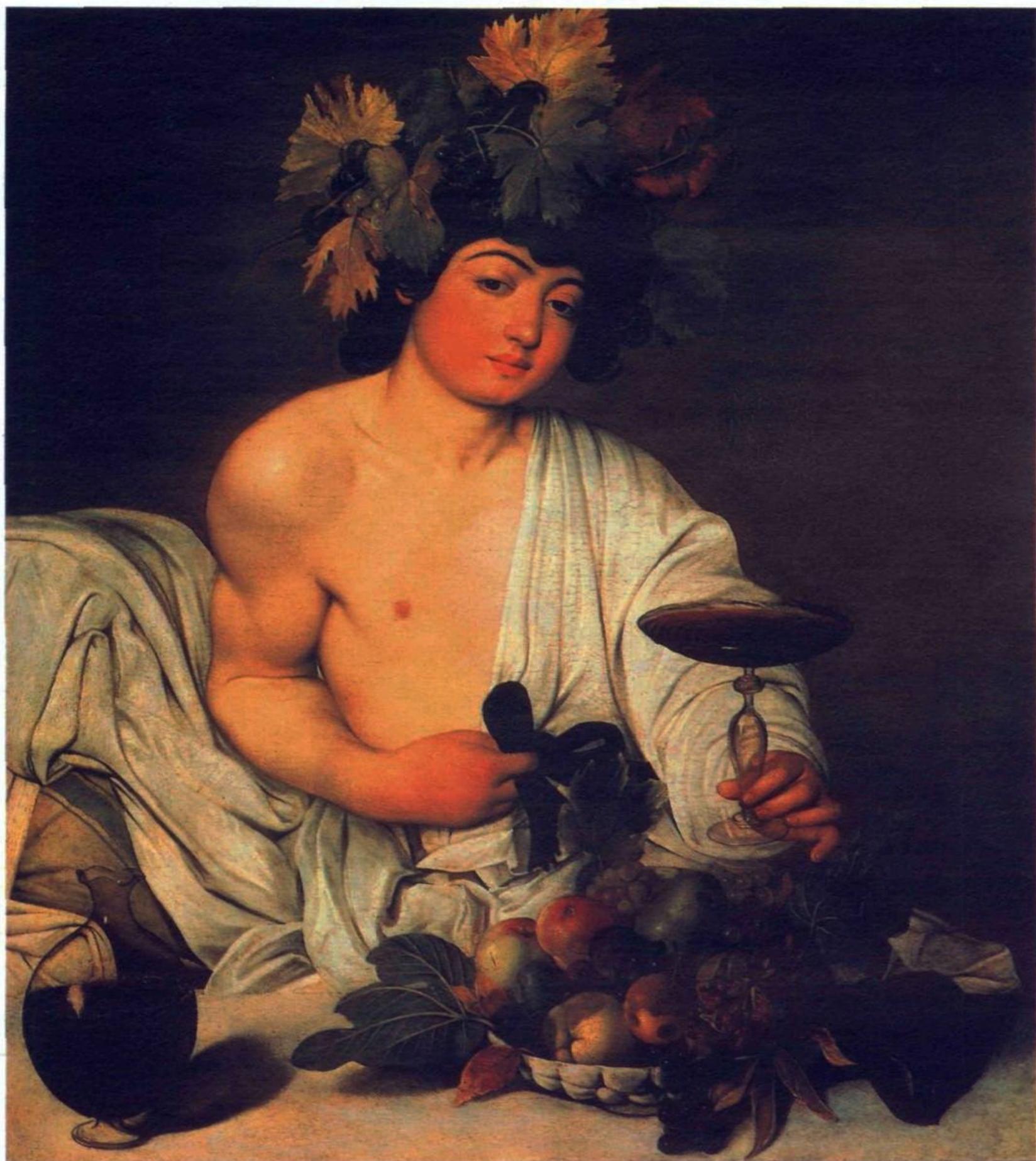
2

2, 3. Ragazzo morso da un ramarro, c. 1593, tela, 66×39 cm. Firenze, Fondazione Longhi.

“Parea quella testa veramente stridere e il tutto con diligenza era-lavorato”. Le parole del Baglione mettono l’accento su due caratteristiche di questa opera giovanile, una delle prime

a noi note: la guizzante presa realistica dell’espressione di dolore e di stupore (collegabile alla ricerca di Leonardo sui “moti dell’animo”) e l’impeccabile precisione della natura morta, in cui spicca l’ampolla di vetro spesso riprodotta da Caravaggio agli inizi del periodo romano.





4

4. Bacco, c. 1593, tela,
95×85 cm. Firenze, Uffizi.
Riscoperta in modo rocambolesco
e in precarie condizioni da
Longhi e Marangoni nei
depositi degli Uffizi, la tela
è un punto fermo della prima
produzione di Caravaggio,

*sempre attento ai particolari
di fiori e frutta ma già in grado
di insinuare una vaga aria
di ambiguità sotto le palpebre
pesanti e le labbra carnose di
questo Bacco che, seppur
giovane, è già reso torpido e
torbido dal vino.*



5

5. Giovane con un cesto di frutta, 1593-1594, tela, 70×67 cm. Roma, Galleria Borghese.

Sarebbe riduttivo considerare il "Fruttarolo" semplicemente come l'ultima tappa prima di giungere al Canestro di frutta della Pinacoteca Ambrosiana (tav. 12): si tratta in realtà di un'opera autonoma, che fa parte dell'importante gruppo di dipinti della giovinezza di Caravaggio

con figure di popolani tratte dalle stradine e dalle osterie della zona di piazza Navona.

6. La buona ventura, c. 1594, tela, 99×131 cm. Parigi, Louvre.

La tela segna il passaggio di Caravaggio dai personaggi colti dalla strada all'immagine di scene di vita quotidiana. In questo caso, una giovane e graziosa zingara, con il pretesto

di leggere la mano a un ingenuo ragazzotto, gli sfilò abilmente un anello dal dito. Secondo il biografo seicentesco Bellori, per realizzare il dipinto Caravaggio "chiamò una zingara che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo la ritrasse in atto di predire l'avventura". Della composizione esiste un'altra versione, probabilmente a sua volta autografa, nella Pinacoteca Capitolina di Roma.







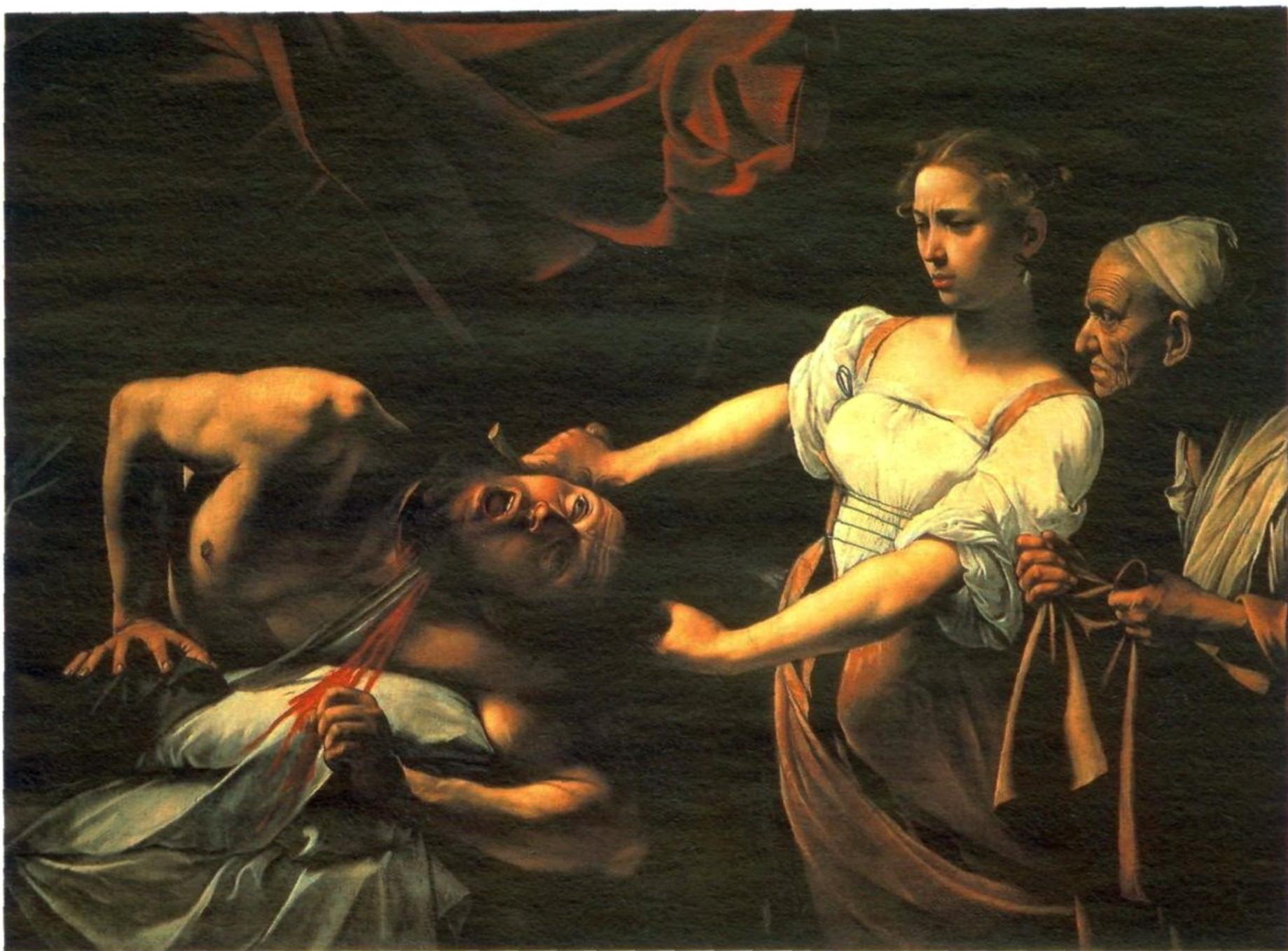
7

7. Suonatore di liuto, 1794, tela, 94×119 cm. Leningrado, Ermitage.

Numerose opere dei primi anni romani sono dedicate a soggetti musicali, e talvolta, come in questo caso, la notazione è perfettamente leggibile; è stato perfino possibile organizzare

concerti con musiche tratte dalle composizioni caravaggesche.

Inoltre, il solista di liuto dell'Ermitage è un ulteriore saggio della maniera giovanile di Caravaggio, riconducibile al prezioso luminismo dei maestri bresciani del Cinquecento e, in particolare, al Savoldo.



8

8. *Giuditta e Oloferne*, 1595-1596, tela, 144×195 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

La spettacolare e drammatica scena fa parte di un gruppo ben distinto di dipinti, eseguiti all'inizio del rapporto con il cardinale Del Monte, in cui le figure vengono trattate con insolito nitore, quasi con

durezza (si noti, ad esempio, il volto dell'anziana ancella che accompagna Giuditta).

Una luce precisa e ferma mette in inequivocabile evidenza i particolari più macabri: il tema della testa mozzata e del sangue che scorre è uno dei più tipici della produzione caravaggesca, e costituisce quasi un leit-motiv della sua carriera.



9

9, 10. Riposo durante la fuga in Egitto, 1594-1596, tela, 130×160 cm.

Roma, Galleria Doria Pamphilj. È il dipinto culminante della giovinezza del pittore, che sembra rivolgere un conclusivo omaggio alla tradizione del realismo lombardo. La luminosità diffusa, la presenza del paesaggio (che di qui a poco

scomparirà dalla pittura di Caravaggio), l'elegantissimo angelo violista rendono un'atmosfera di quiete agreste. Anche nei confronti del soggetto sacro, affrontato per la prima volta in modo complesso, Caravaggio adotta lo stesso atteggiamento di aderenza al vero naturale che caratterizza i suoi dipinti profani.





11

11. La testa della Medusa,
c. 1596, tela su scudo ovale,
diametri 60×55 cm. Firenze,
Uffizi.

*Eseguito su commissione del
cardinale Del Monte, e da questi
inviato in dono al granduca di
Toscana come sontuoso scudo
per l'armatura di gala, è un
curioso lavoro di Caravaggio
che, pur potendo lavorare sul
prediletto tema della testa
tagliata, inserisce qui una
insolita forzatura retorica.*



12

12. Canestro di frutta, 1596, tela, 46×64 cm. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Il cestino è noto anche come "Fiscella": così la definisce il cardinale Federico Borromeo, a cui il Del Monte la inviò in dono. Si è detto che con quest'opera Caravaggio apre e chiude il genere della natura morta: e, in effetti, per la prima

volta un canestro di pochi frutti, dimesso e spoglio, viene elevato al rango di assoluto protagonista dell'arte, non più come "oggetto" ma come "soggetto". D'altra parte, nonostante la successiva fortuna della pittura di nature morte, in Italia e all'estero, la suggestione profonda raggiunta da Caravaggio non è stata mai più

ritrovata. Il baco che perfora la mela al centro della composizione ci offre la precisa nozione del tempo che passa, e scava nel profondo delle cose, corrodendone l'essenza. A Caravaggio sono state attribuite numerose altre nature morte, ma nessuna ha incontrato la definitiva unanimità dei critici.



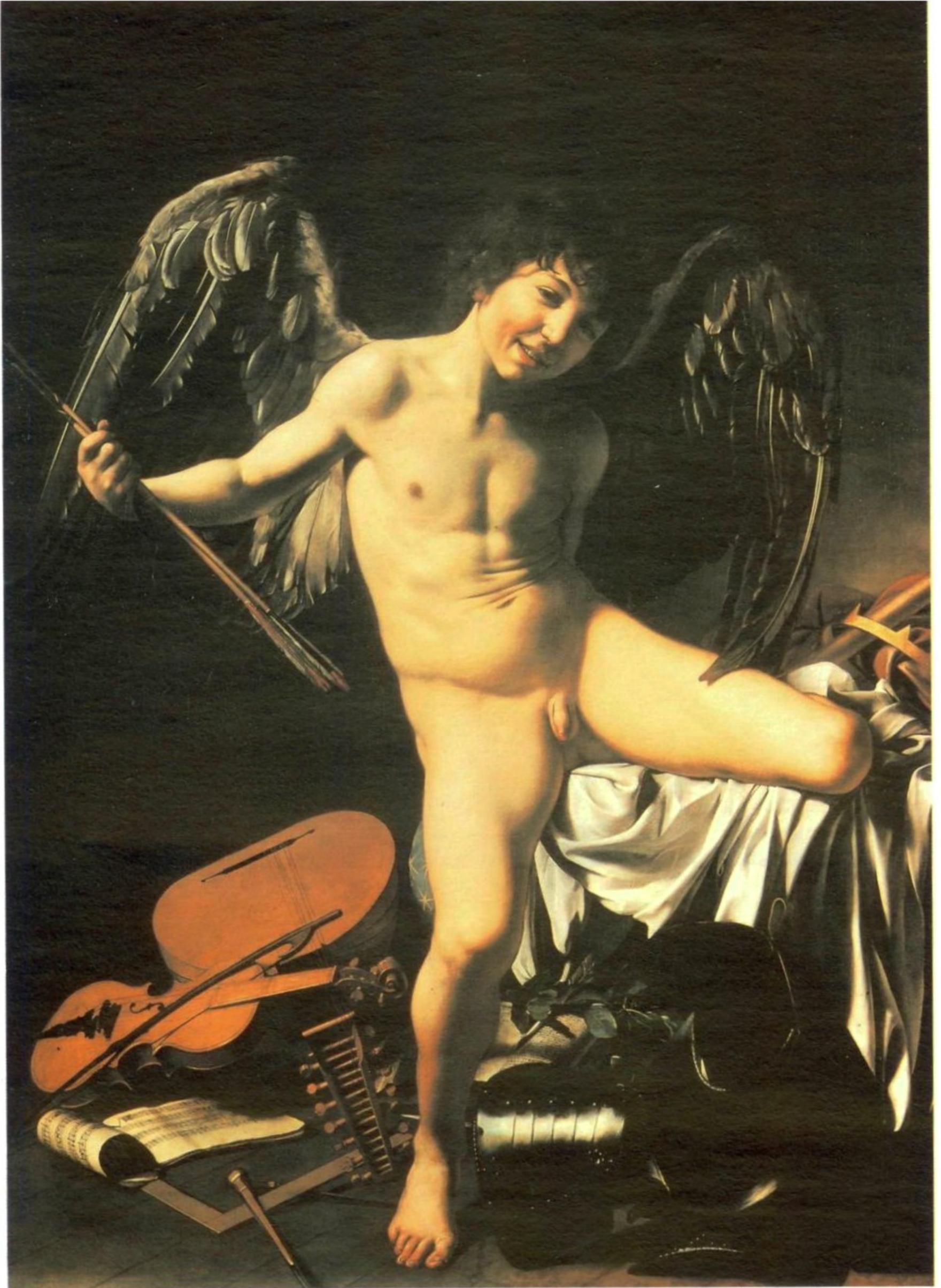
13

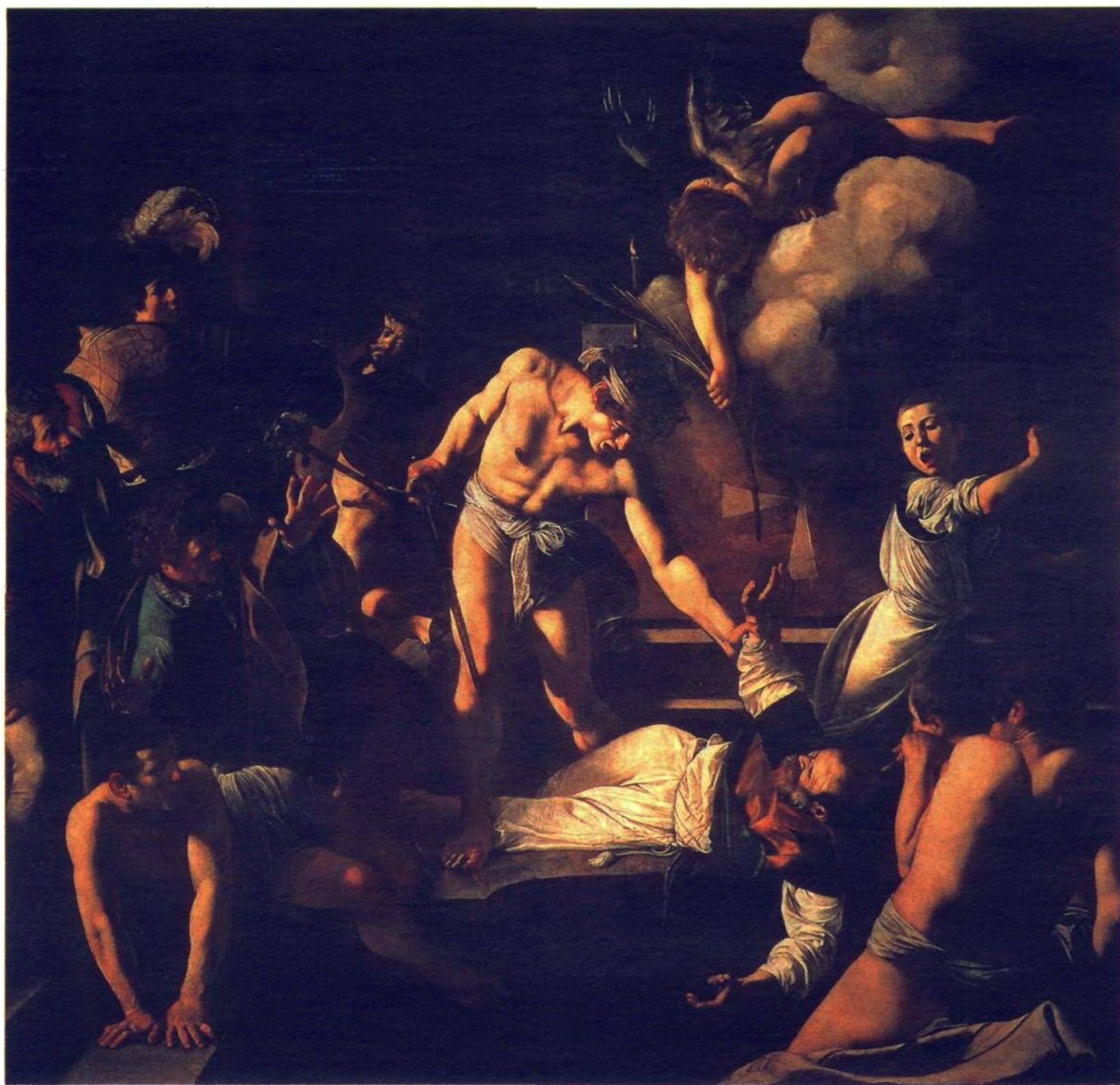
13. *Cena in Emmaus*, 1596-1598, tela, 139×195 cm. Londra, National Gallery. È la prima versione del soggetto evangelico dipinto due volte da Caravaggio, in momenti differenti della sua carriera. Qui, ai limiti del periodo giovanile, la natura morta sulla tavola ha ancora un notevole risalto (ritorna, fra l'altro, un cestino di frutta molto simile a

quello dell'Ambrosiana). D'altra parte, la luce comincia ad assumere una provenienza, un taglio ben preciso, con un coinvolgente effetto di presenza fisica, reale dei personaggi davanti a chi guarda il quadro.

14. *Amore vincitore*, 1598-1599, tela, 154×110 cm. Berlino, Staatliche Museen. La scattante e ambigua figura

del ragazzino è un esempio del mondo dei vicoli da cui Caravaggio attinge modelli e spunti. L'immagine simboleggia la vittoria dell'amore sulle arti, qui rappresentate da libri e strumenti disposti in pittoresco disordine, a ennesima conferma della minuziosa cura di Caravaggio nella pittura di nature morte e della sua predilezione per i soggetti musicali.





15

15, 16. Martirio di San Matteo, 1599-1600, tela, 323×343 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli. Il ciclo di tre dipinti di San Luigi dei Francesi costituisce la più vasta e organica commissione affrontata da Caravaggio: le soluzioni proposte (compresa la prima versione del San Matteo e l'angelo e i pentimenti evidenziati dalle radiografie)

costituiscono un autentico palinsesto, un "work in progress" attraverso il quale il pittore abbandona gli ultimi retaggi tardocinquecenteschi (ancora presenti nel Martirio) per giungere a un'espressione del tutto nuova, caratterizzata dalla sottile definizione della luce. Il Martirio è la scena più affollata e dinamica, incentrata sull'irruzione del carnefice e sul santo ferito: nei gruppi di

personaggi che si ritraggono sconvolti, Caravaggio trova una sequenza di espressioni di grande umanità, culminanti nell'immagine famosa del chierichetto che scappa urlando. Fra abili reminiscenze di Raffaello e di Leonardo, Caravaggio ha lasciato anche il proprio autoritratto nell'uomo con la corta barba seminascosto sullo sfondo, subito a sinistra dello sgherro uccisore.







18

17, 18. Vocazione di San Matteo, 1599-1600, tela, 320×340 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli.

Impreziosito da acuti richiami alla pittura veneta, il dipinto è il più eloquente esempio dell'uso nuovo ed emozionante della luce, ormai non più diffusa ma direzionale e orientata. Cristo, a destra, seminascosto da San Pietro, si rivolge a San Matteo, seduto al tavolo di gabelliere:

intorno, altri personaggi fanno corona, in un gioco di pose contrapposte e di dettagli finissimi. La composizione, che comunica una fortissima tensione morale, è all'origine di una lunga serie di riprese da parte dei "caravaggeschi", che ne imitano però soprattutto le caratteristiche formali: così, il gruppo di soldati impennacchiati che giocano a dadi diventerà un tema caratteristico, inserito in contesti diversi.

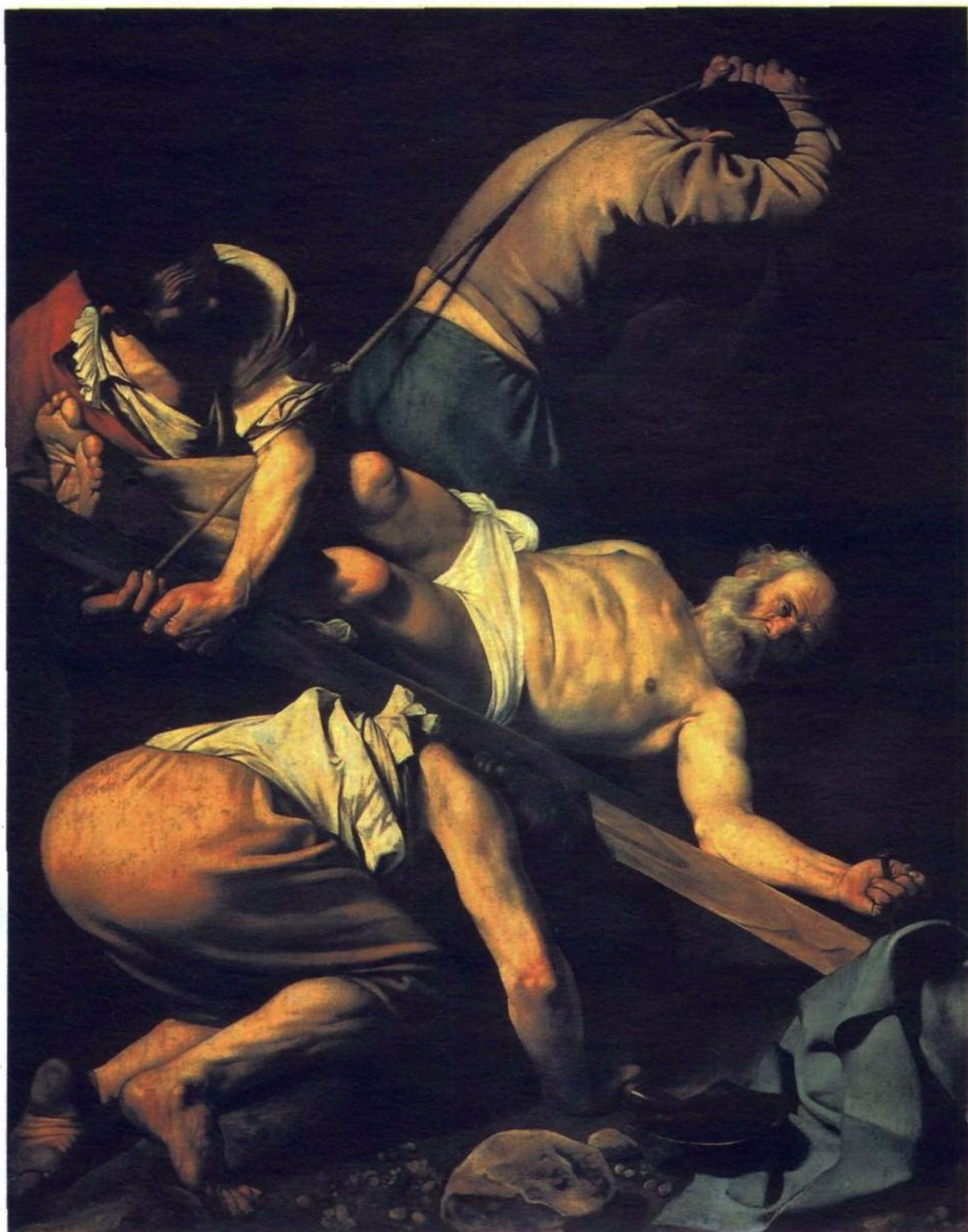


19

19, 20. San Matteo e l'angelo, 1602, tela, 232×183 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli. È la seconda e definitiva versione del soggetto: la prima fu rifiutata, poiché l'immagine di San Matteo era priva di "decoro", ed è bruciata nell'incendio del museo di Berlino nel 1945. Nella attuale

redazione, comunque, il rapporto fra San Matteo e l'angelo che detta il Vangelo rimane intensissimo e diretto: un lampeggiare di sguardi, un corrispondersi di gesti senza intermediari. La posa disinvolta del santo è indice di una spregiudicatezza che i rifiuti dei committenti non possono piegare.





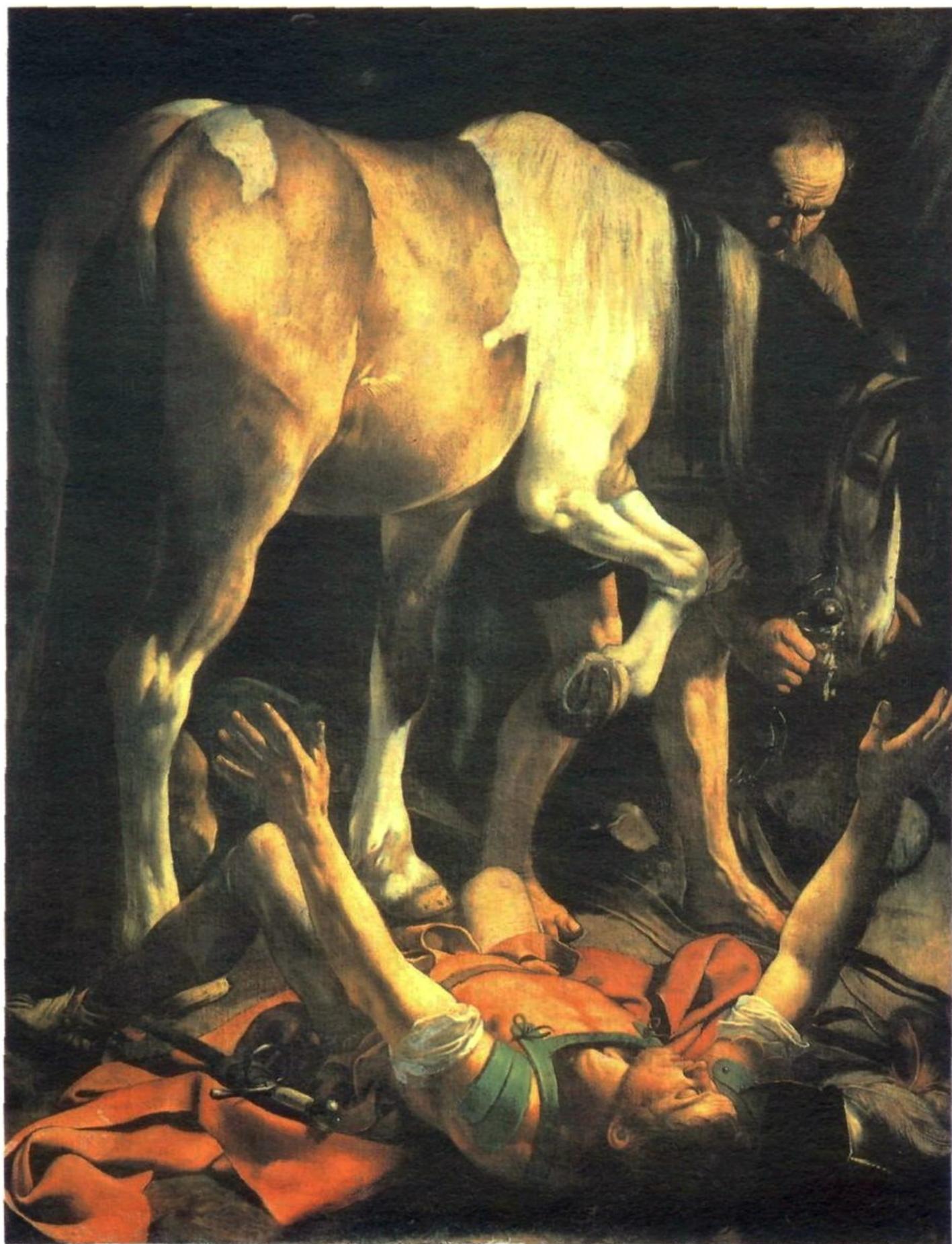
21

21. Crocifissione di San Pietro, 1600-1601, tela, 230×175 cm. Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Cerasi.

Le due tele della cappella Cerasi seguono immediatamente il ciclo di San Luigi dei Francesi e ne costituiscono un ideale proseguimento. Come si può vedere in questo dipinto, Caravaggio usa ormai la luce

per concentrare lo sguardo di chi osserva il quadro su poche figure, i veri protagonisti dell'azione.

Il senso di umanità, di intensa partecipazione, si estende anche agli aguzzini, che non vengono presentati come personaggi che agiscono in modo brutale e crudele, ma sono piuttosto uomini semplici, costretti a un lavoro faticoso.



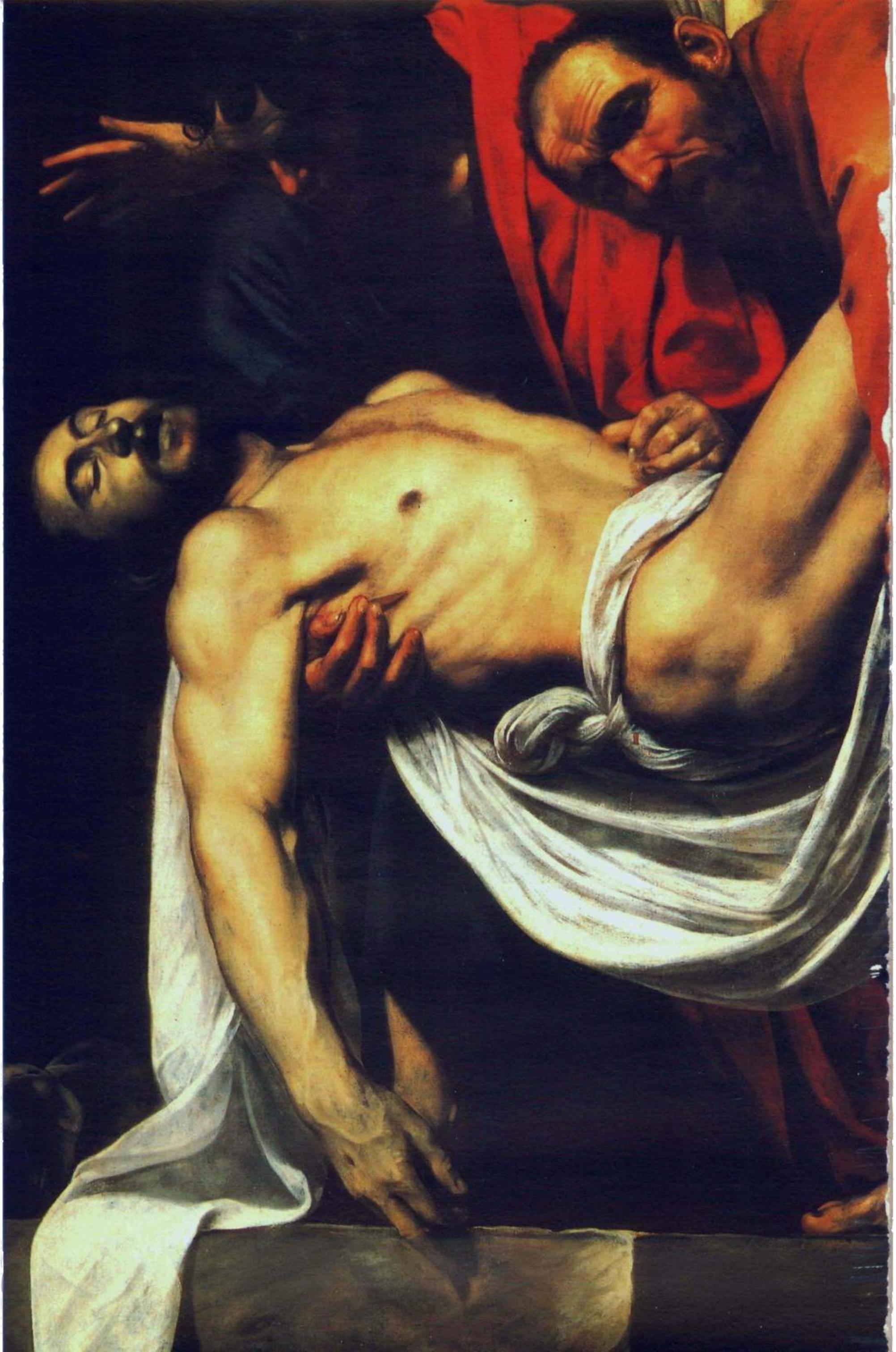
22

22. Vocazione di San Paolo (Caduta di San Paolo, Conversione di San Paolo), 1600-1601, tela, 230×175 cm. Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Cerasi.

La assoluta libertà d'interpretazione dei temi religiosi da parte di Caravaggio

tocca qui uno dei vertici: la folgorazione di Saulo non avviene lungo la via di Damasco, ma all'interno di una stalla semibuia, dominata dalla massa pezzata del grande cavallo, alla presenza del solo stalliere, che emerge dalla penombra. Il silenzio e la

solitudine aumentano il fascino della scena. Nel contratto per l'esecuzione dei due quadri della cappella Cerasi, Caravaggio viene definito "egregius in Urbe pictor": nonostante le frequenti disavventure l'artista, non ancora trentenne, ha raggiunto il vertice della sua fama.





24

23, 24. *Deposizione*, 1602-1604, tela, 300×203 cm. Roma, Pinacoteca Vaticana. Destinata a Santa Maria in Vallicella, la tela viene spesso considerata una sorta di "intermezzo classico" negli ultimi anni romani di Caravaggio. La ricerca

di una massa plastica, degna di Michelangelo, appare qui evidente: i gesti sono bloccati in modo espressivo e la luce tornisce le figure. D'altra parte, non viene meno la forza realistica, di intensa suggestione nell'angolo di pietra che sporge e nelle gambe di Nicodemo.

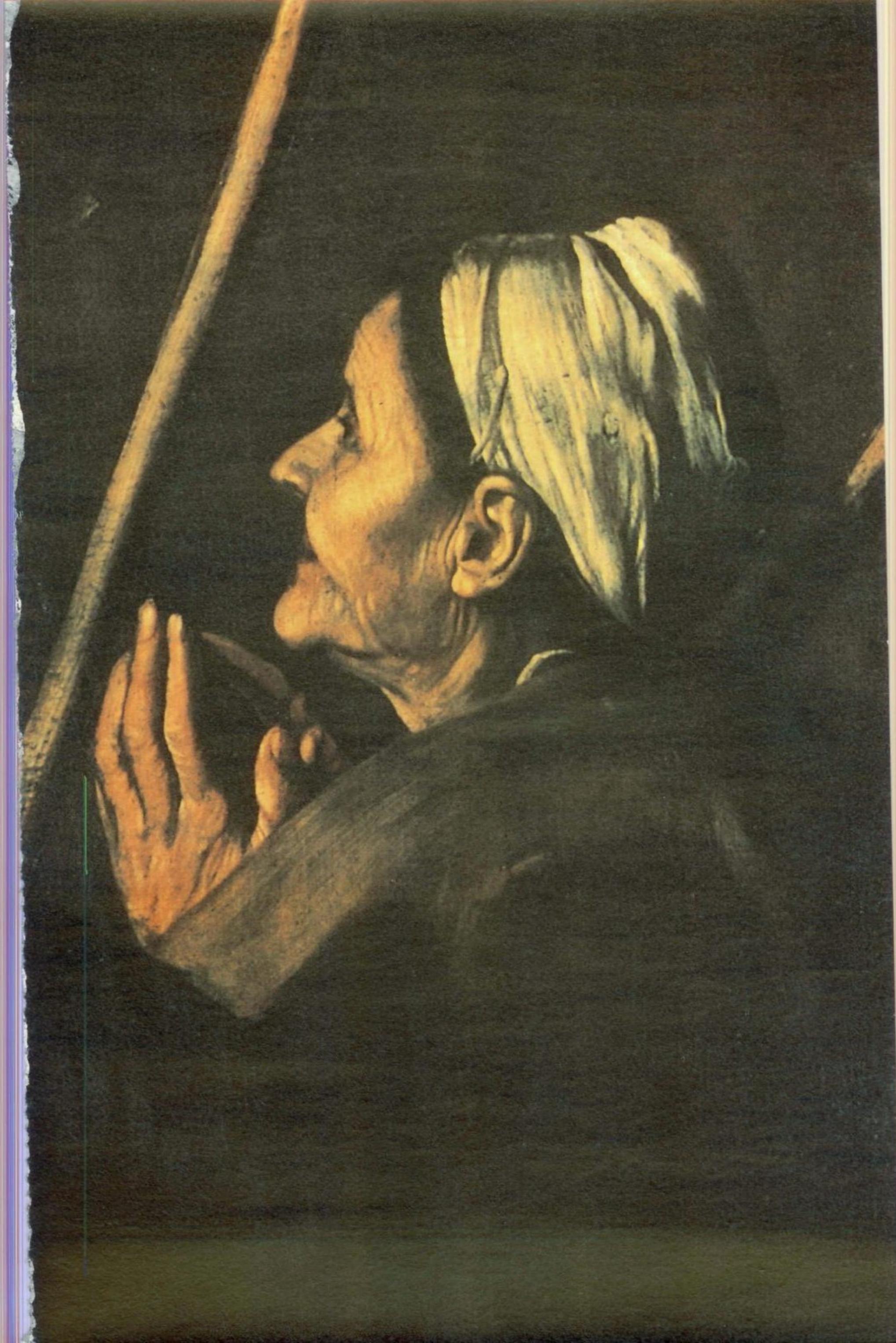


25

25, 26. *Madonna dei pellegrini (Madonna di Loreto), 1603-1605, tela, 250×150 cm. Roma, Sant'Agostino. L'altare è dedicato alla Madonna di Loreto, ma Caravaggio offre solo un accenno alla devozione relativa*

alla Santa Casa, ponendo la sua Madonna su una soglia domestica. La scena si svolge in un clima dimesso ma di intensa commozione: Maria stessa è una donna semplice, lontana dall'iconografia tradizionale. Di fronte, i due personaggi che

sono diventati quasi i veri protagonisti del dipinto, i poveri pellegrini sbrindellati e sudici che offrono allo spettatore il "primo piano" dei loro piedi piagati e sporchi, un particolare di grande realismo che fece gridare allo scandalo ai contemporanei di Caravaggio.

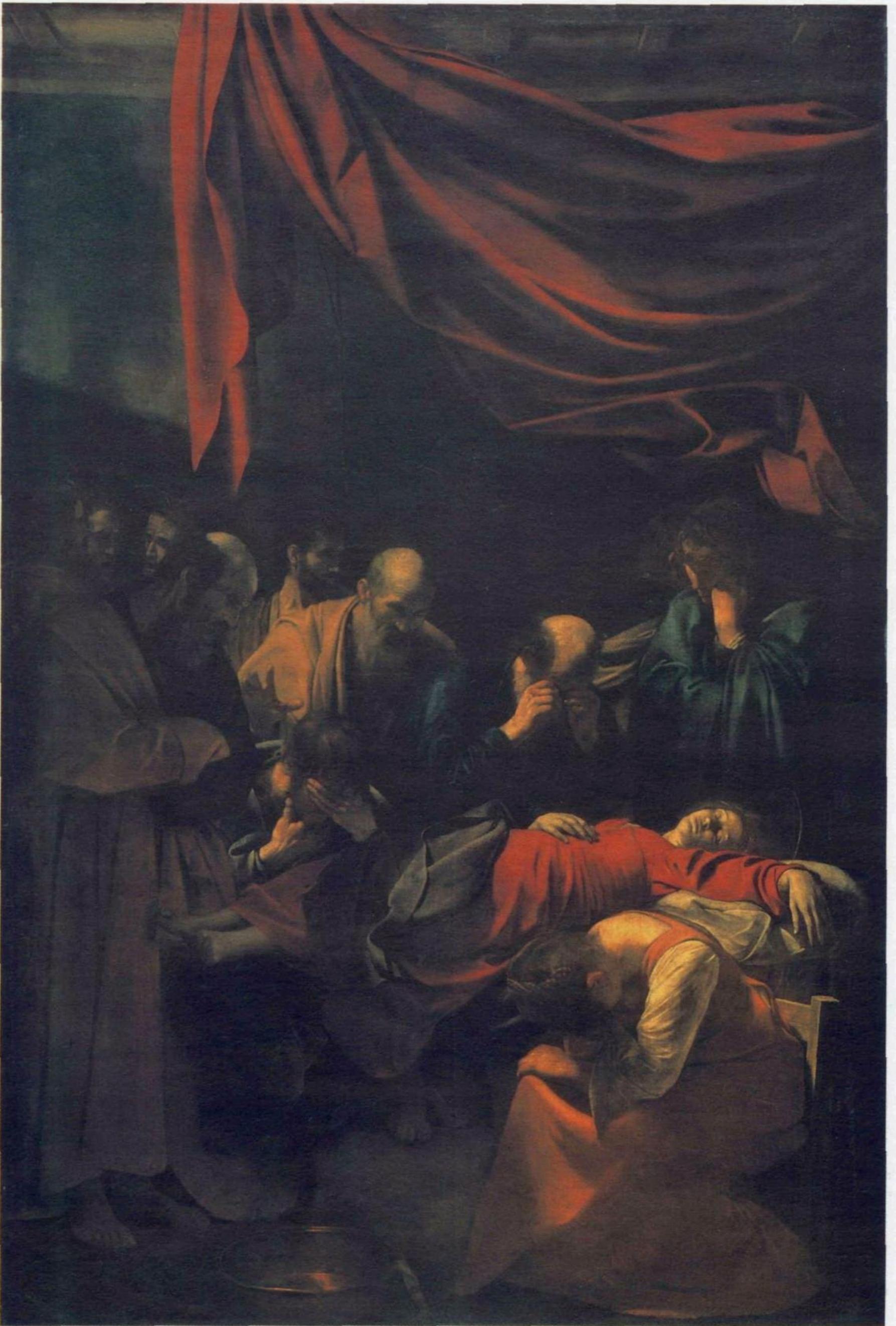


27. *Cena in Emmaus*, 1606, tela, 141×175 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

È credibile l'ipotesi che la tela sia stata eseguita nei possedimenti dei principi Colonna, che proteggevano la fuga di Caravaggio da Roma verso Napoli. La scansione dello spazio attraverso la luce asseconda la sospensione mistica dei gesti e l'immediato, commovente realismo dell'immagine. Rispetto alla tela giovanile del medesimo soggetto, oggi a Londra, si nota la scomparsa della ricca e preziosa natura morta: la tavola è adesso spoglia, silenziosa, con pochi oggetti che gettano profonde ombre.









28. Morte della Vergine, 1606, tela, 369×245 cm.

Parigi, Louvre.

È l'ultimo dipinto eseguito da Caravaggio a Roma. Destinato a Santa Maria della Scala, fu rifiutato dai carmelitani per la mancanza di "decoro" e per il sospetto che la modella usata da Caravaggio per la Vergine fosse una prostituta annegata nel Tevere. Acquistato dai Gonzaga dietro consiglio di Rubens, è passato poi nelle raccolte di re Carlo I d'Inghilterra e infine in Francia. La scena, dominata

da un drappeggio rosso-sangue, suscita un'impressione di estrema miseria e di toccante commozione. Gli apostoli piangenti si stringono intorno al lettuccio di Maria, assecondando la diagonale di luce che filtra da sinistra verso destra, conclusa con la figura rannicchiata della Maddalena.

29. Madonna del Rosario, 1606-1607, tela, 364×249 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Dipinta probabilmente per San

Domenico Maggiore, è forse la prima grande tela eseguita a Napoli. La composizione, insolitamente affollata, rivela un gusto per scene ricche di figure e di complessa struttura, confermato dalle Sette Opere di Misericordia (tavv. 30, 31). Rispetto alle opere romane (per esempio la Madonna dei pellegrini, tavv. 25, 26), i fedeli non si rivolgono alla Vergine, ma ai domenicani, che diventano intermediari. Il personaggio sulla sinistra è il committente.

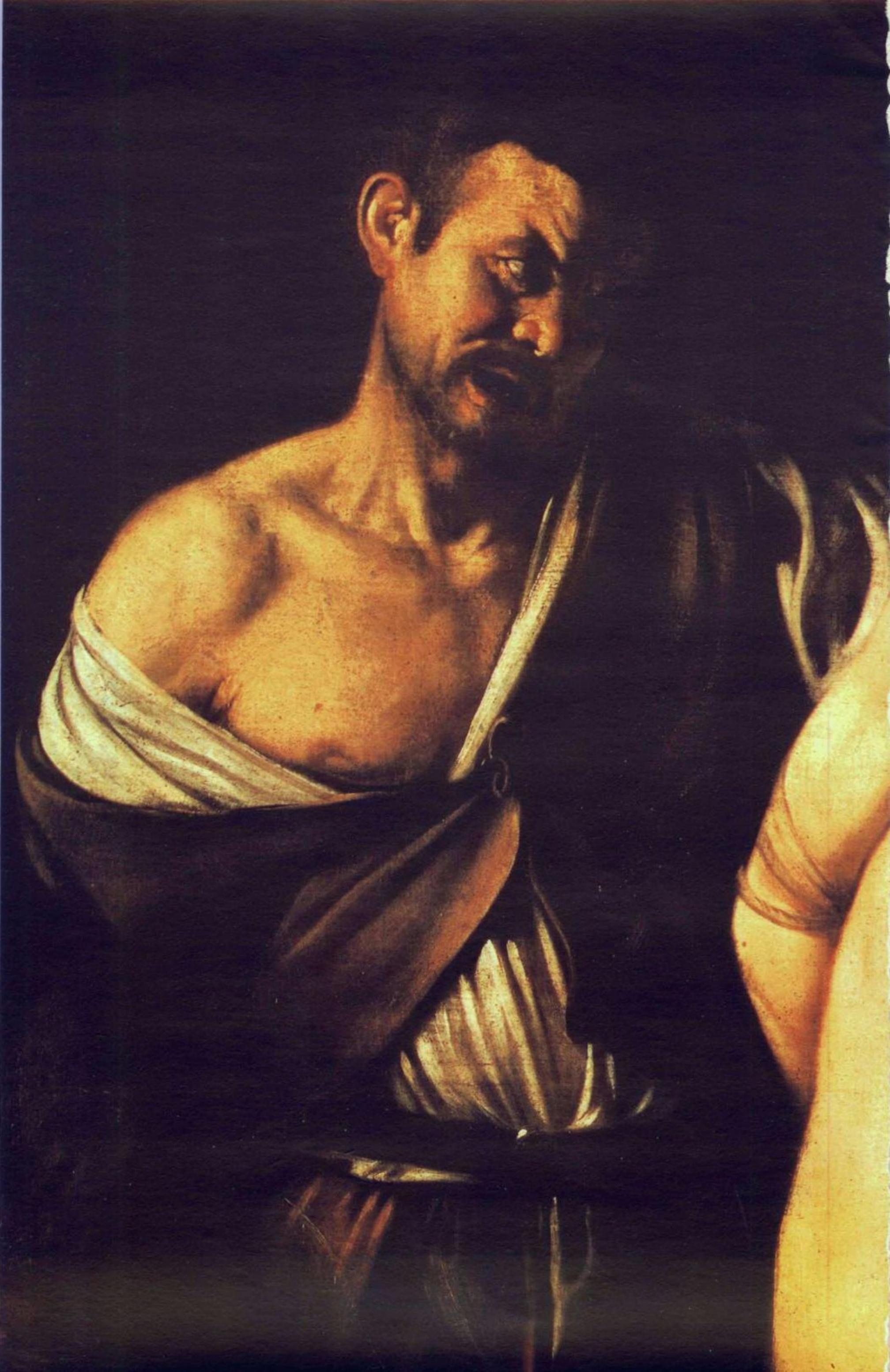


30

30, 31. Le Sette Opere di Misericordia, 1607, tela, 390×260 cm. Napoli, Pio Monte della Misericordia. Dalla "balconata" formata dagli angeli, la Madonna e il Bambino assistono a una scena di brulicante vivacità. Con un'intuizione spettacolare, Caravaggio ha ambientato gli

episodi che alludono alle opere di misericordia corporale (dar da mangiare agli affamati e da bere agli assetati, vestire gli ignudi, alloggiare i pellegrini, curare gli infermi, visitare i carcerati, seppellire i morti) nelle strade di Napoli, utilizzando la luce per evidenziare i nuclei devozionali.







33

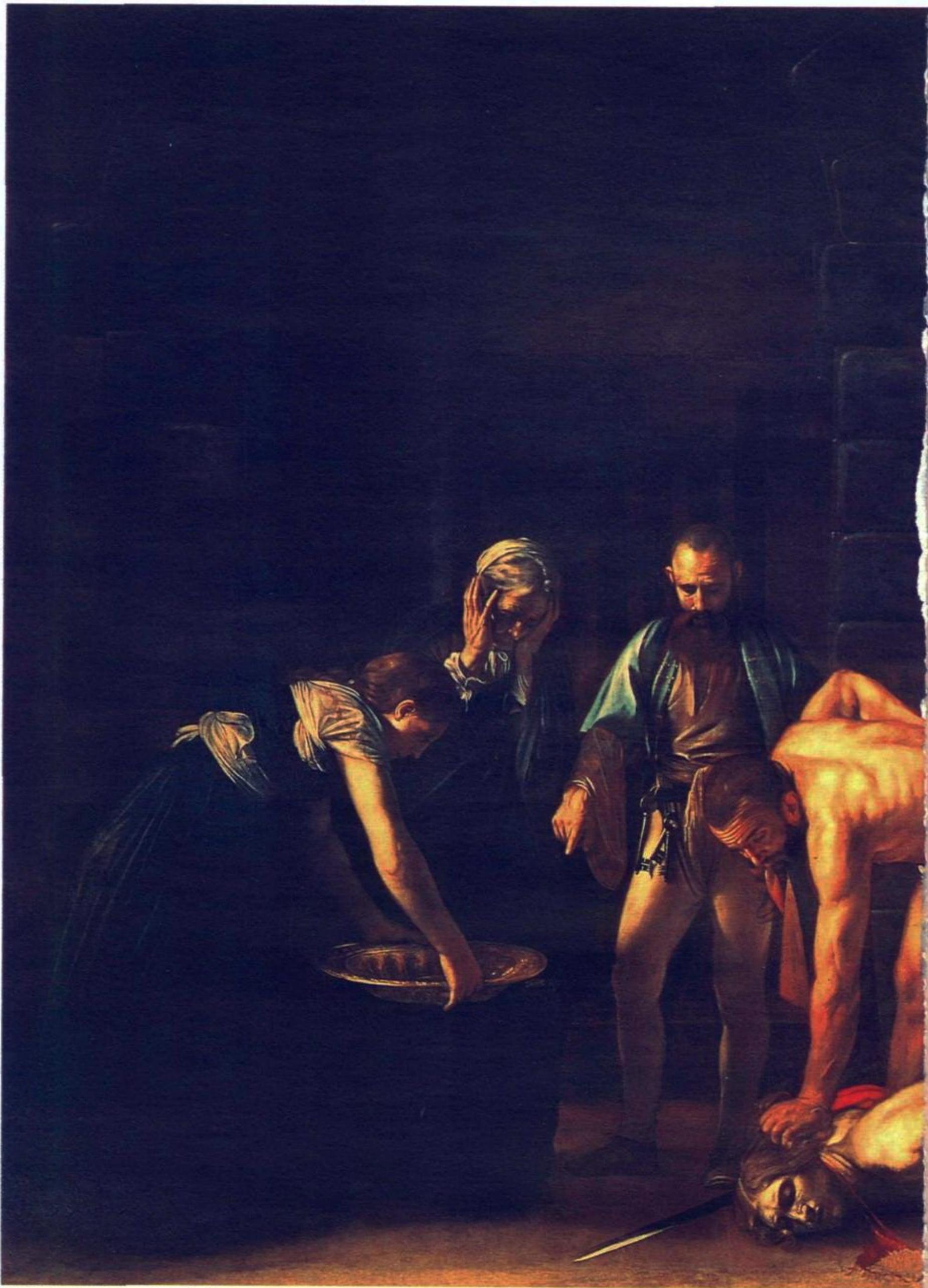
32, 33. Flagellazione di Cristo, 1606-1607, tela, 286×213 cm. Napoli, Gallerie di Capodimonte.

Il ritrovamento recente di alcuni documenti suggerisce di datare l'opera al primo periodo napoletano di Caravaggio. In effetti, l'amarezza tragica di questo girotondo di tormenti, le ombre avvolgenti che sfiorano le figure, il clima di tragedia sono elementi tipici dell'estrema fase espressiva del maestro.

34. Decollazione del Battista, 1608, tela, 361×520 cm. La Valletta (Malta), San Giovanni.

È il più grande dipinto di Caravaggio e l'unico firmato (il nome del maestro è tracciato con il sangue che esce dal collo mozzato di San Giovanni). L'evoluzione della poetica caravaggesca sta giungendo agli ultimi snodi: il Merisi, sempre fuggiasco e sempre animato dalla speranza di tornare a

Roma, ha ormai abbandonato del tutto i colori vividi e i particolari smaglianti della giovinezza. Ora la sua attenzione concentrata sull'uso dello spazio: nella grande tela maltese, tutti i protagonisti sono raggruppati nella parte sinistra, mentre l'intera metà di destra è occupata dal cieco muro di una prigione, che dà all'episodio la raggelante impressione di una spietata esecuzione, compiuta alle prime luci dell'alba.







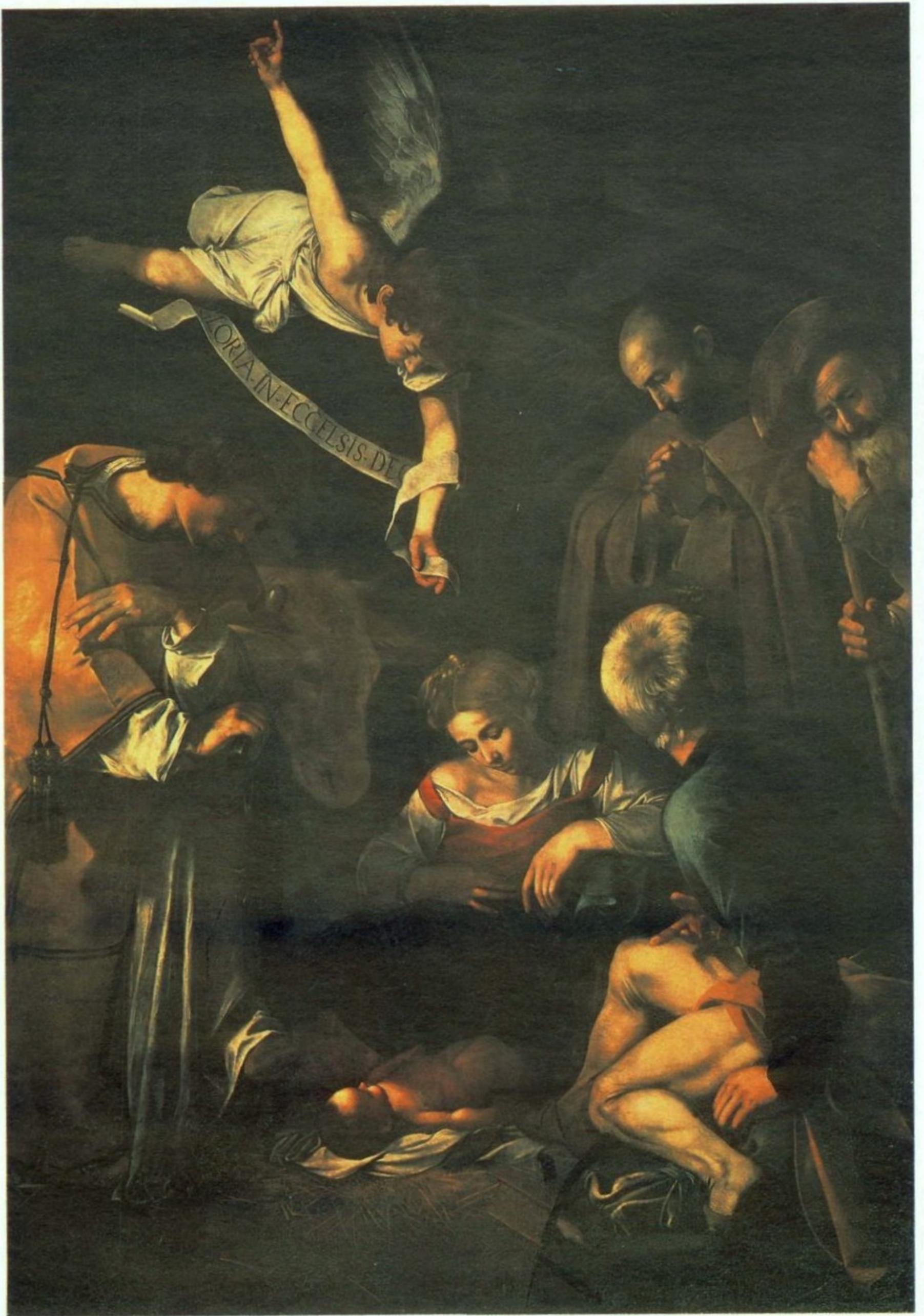
35

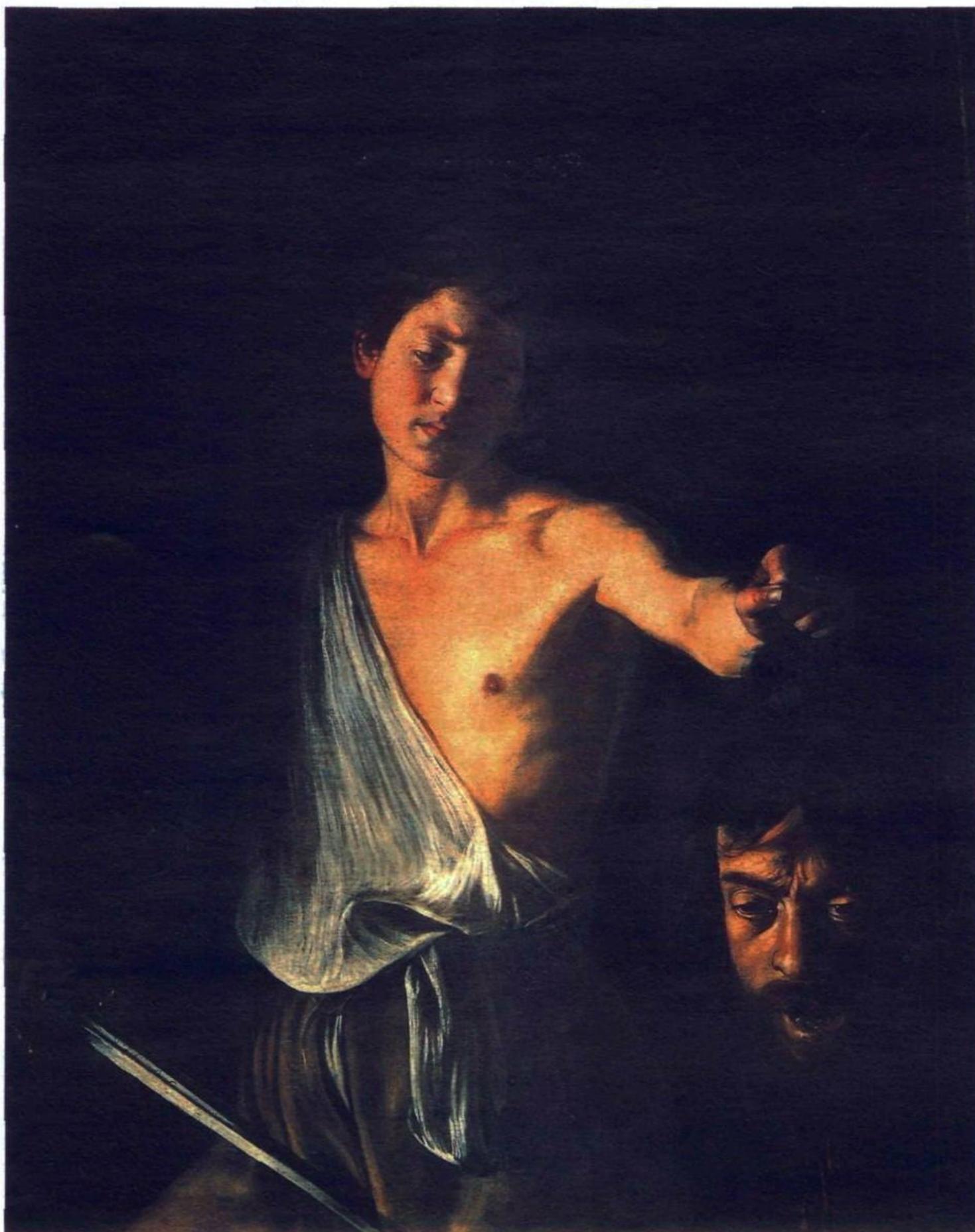
35. Adorazione dei pastori, 1609, tela, 314×211 cm. Messina, Museo Nazionale. Pur se non in buono stato di conservazione, la tela esprime la volontà di Caravaggio di usare lo spazio in modo del tutto nuovo. Durante il soggiorno in Sicilia il maestro abbandona definitivamente i colori luminosi della giovinezza per ricercare un dialogo più teso e espressivo tra le figure e l'ambiente vuoto che

le circonda. A una simile impostazione rispondono anche l'altro dipinto conservato a Messina, raffigurante la Resurrezione di Lazzaro, e quello con il Seppellimento di Santa Lucia, eseguito per l'omonima chiesa siracusana e attualmente in deposito presso il Museo Civico della stessa città.

36. Natività con i santi Lorenzo e Francesco, 1609,

tela, 268×197 cm. Già a Palermo, Oratorio di San Lorenzo. L'importante tela era la testimonianza meglio conservata del tortuoso itinerario siciliano di Caravaggio nel suo penultimo anno di vita in quanto le tele compiute a Messina e a Siracusa appaiono alquanto rovinate. La tela è stata rubata nel 1969 e mai più ritrovata.





37

37. Davide con la testa di Golia, 1610, tela, 125×100 cm. Roma, Galleria Borghese. Eseguita probabilmente durante il secondo soggiorno napoletano, è dunque una delle ultimissime opere del maestro, che torna per l'ennesima volta al tema della testa mozzata. In realtà, si tratta anche di una riflessione autobiografica, visto che sul pittore fuggiasco

incombeva appunto una sentenza di pena capitale. L'atmosfera di cupa malinconia, di amara riflessione, e la stesura del colore con pennellate lunghe, filamentose, sono caratteristiche della estrema attività di Caravaggio. Nella testa tagliata del gigante sconfitto, colto in un'espressione più di stupore che di dolore, è dissimulato un ultimo, angoscioso autoritratto.

Bibliografia essenziale

L'opera completa di Caravaggio, a cura di A. Ottino della Chiesa, Milano 1967.

E. Borea, *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Uffizi, 1970.

G.A. Dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano 1971.

Colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi, quaderno n. 205, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974.

R. Röttgen, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma 1974.

A. Moir, *Caravaggio and his Copysts*, New York 1976.

B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. List of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford-New York 1979.

R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Roma 1982.

M. Cinotti, G.A. Dell'Acqua, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983.

H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.

Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Napoli, Gallerie di Capodimonte, 1985.

L'ultimo Caravaggio, atti del convegno internazionale di studi, Messina 1985 (pubblicati nel 1987).

M. Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma 1987.

Caravaggio. Nuove riflessioni, Roma 1989.

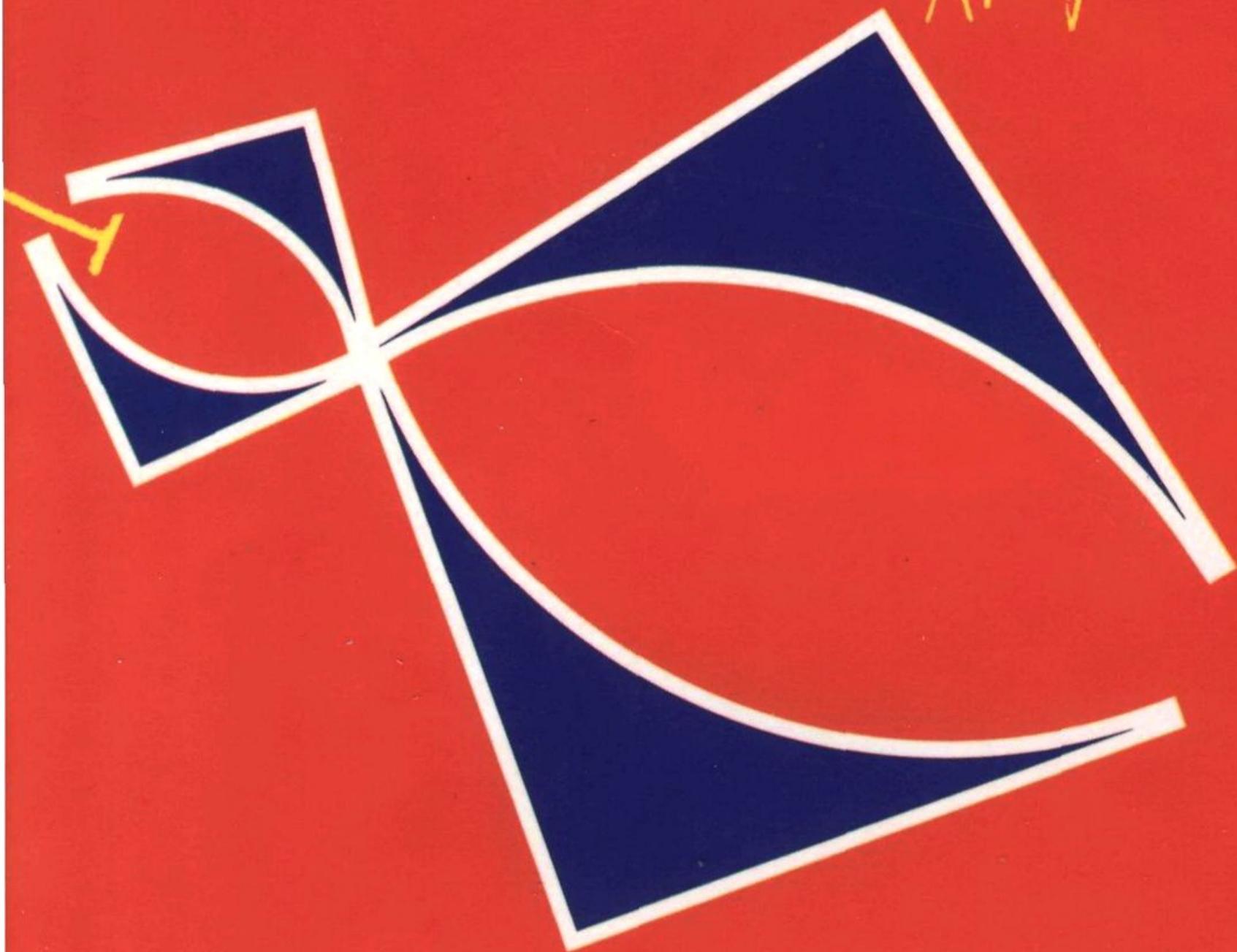
M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

Referenze fotografiche
Archivio Electa, Milano
Foto Saporetti, Milano
Scala, Firenze

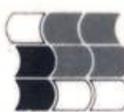
Stampato per conto della Arnoldo Mondadori Arte
dalla Fantonigrafica - Elemond Editori Associati

FINANZIAMENTO AMICO.

Artigianato



Le piccole imprese hanno trovato un nuovo amico. Il Banco di Santo Spirito - Gruppo Cassa di Risparmio di Roma offre infatti agli operatori iscritti all'Albo delle Imprese Artigiane finanziamenti speciali rimborsabili in 36 mesi, per



BANCO DI SANTO SPIRITO

GRUPPO CASSA DI RISPARMIO DI ROMA

La tua amica Banca

l'acquisto di scorte. Oppure, se vuoi acquistare, ampliare, ammodernare il tuo laboratorio, o acquistare macchinari ed attrezzature, puoi usufruire di prestiti rimborsabili in 5-10 anni. La tua banca conosce i tuoi desideri. E li realizza.