

RESERVATION LEON D'ORO

Da: lisa malaguti
Inviato: mercoledì 17 dicembre 2003 13.56
A: Hotel Leondoro
Oggetto: materiale ricerca Caravaggio

Alla cortese attenzione di Dario Fo.

Ho allegato alcuni documenti che spero possano risultare utili.

Rappresentano solo una parte del materiale che ho ritrovato.

Partendo dalle considerazioni di Roberto Longhi ho ricercato le immagini di alcuni dipinti di maestri che operarono in area lombarda nel corso del '500, i quali avrebbero influenzato in qualche misura l'opera del Caravaggio.

Il naturalismo lombardo (lo stesso che tanto segnò la produzione del Correggio nella scelta delle luci, degli incarnati, di una religiosità genuinamente popolare così in contrasto con la grandiosa, eroica arte figurativa tosco-romana) influenzò senz'ombra di dubbio la pittura del Merisi, che, nativo di Caravaggio, viveva a un tiro di schioppo da Bergamo (Lorenzo Lotto) e non distante da Milano, Brescia e Crema. Ma quali furono le opere di questi artisti lombardi che il Caravaggio adolescente vide e serbò nella memoria? Il Longhi indica alcuni dipinti, in particolare del Moretto, di Bernardino Gatti che operò a Cremona, del Moroni, allievo del Moretto, di Sofonisba Anguissola, di Antonio Campi.

Del Moretto cita *l'Apparizione della Madonna a Filippo Viotti* (vedi immagine allegata) in cui appare al contadinello una Madonna "paesana", chiara e vicina. Della cremonese Sofonisba Anguissola (1533-1625) nomina dipinti di genere come il *Fanciullo morso da un gambero*, di notevole realismo espressivo, da confrontare col *Fanciullo morso da un ramarro* del Caravaggio, e la *Partita a scacchi*, dove il rimando delle occhiate tra le giocatrici e la mimica intenzionale delle mani possono facilmente essere messi in relazione col rapporto dialettico di reciproca intesa dei *Bari* del Caravaggio. Aggiungo anche, per un confronto, i *giocatori di scacchi* di Ludovico Carracci (vedi immagini allegate). Il Longhi menziona un'altra opera del Moretto, situata a Milano in San Celso, rappresentante la *Conversione di San Paolo*, di cui purtroppo non ho immagini, ma credo sia di grande utilità per un raffronto con l'omonima opera del Caravaggio per la posizione di rilievo occupata nello spazio dal cavallo.

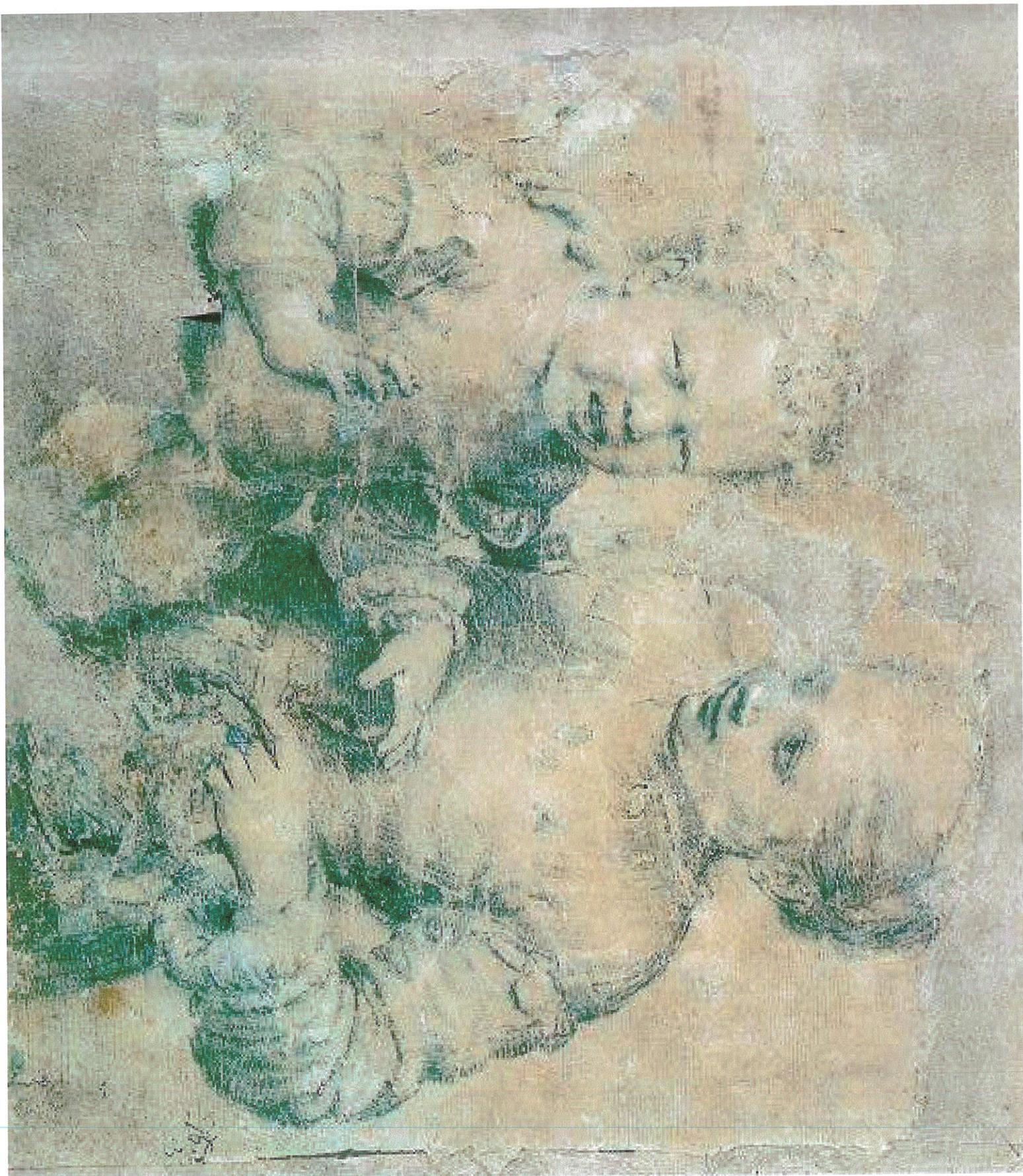
Per quanto riguarda le immagini, esse sono soltanto indicative, perchè purtroppo la qualità è scadente.

A presto,
Lisa Malaguti



Incredimail - il mondo della posta elettronica si è finalmente evoluto - [Clicca Qui](#)











RESERVATION LEON D'ORO

Da: lisa malaguti
Inviato: mercoledì 17 dicembre 2003 14.01
A: Hotel Leondoro
Oggetto: RICERCA CARAVAGGIO

Alla cortese attenzione di Dario Fo
Queste sono alcune immagini, ho dovuto mandarle separatamente perchè il file altrimenti diventava troppo pesante.

I Sacri Monti sono particolari itinerari devozionali sorti nei secoli passati, cui oggi è riconosciuto un valore storico, artistico e culturale, caratterizzati dalla loro generale articolazione in un numero variabile di cappelle, che costituiscono le tappe di un percorso religioso, disposte con studiato ordine su di un'altura. All'interno di esse sono raffigurati, in pittura e scultura episodi della storia sacra, dell'Antico e del Nuovo Testamento o storie della vita dei santi. Le origini dei Sacri Monti, la cui presenza è oggi riconosciuta anche nell'Europa meridionale e in quella nord-orientale, sono da ricondurre a quell'area storico-geografica di diffusione della Controriforma segnata tra la fine del Cinquecento ed il Seicento dall'operato di **Carlo e di Federico Borromeo**: la zona di influenza della diocesi milanese. A quest'epoca, in alcuni punti importanti del territorio, nelle zone più minacciate dal diffondersi dell'eresia luterana, seguendo le indicazioni emerse nel Concilio di Trento, viene promossa la trasformazione di alcuni luoghi, già sede di forme spontanee di devozione e di culto. Questi luoghi vengono riproposti e riorganizzati per raccontare ai fedeli, **in modo comprensibile ed emotivamente coinvolgente**, ma attentamente controllato nei contenuti, le vicende di Cristo e dei Santi. Il primo Sacro Monte realizzato nell'arco alpino, quello di Varallo, era in realtà nato con intenti profondamente diversi sul finire del Quattrocento. Un frate francescano, Bernardino Caimi, di ritorno dalla Terra Santa, aveva pensato di ricostruire, sulla collina che sovrastava il paese di Varallo, alcuni luoghi presenti in Palestina come Nazaret, Betlemme, il Golgota. Il progetto si concretizzò grazie alla straordinaria capacità artistica e scenografica di un artista lombardo-piemontese, **Gaudenzio Ferrari** che, recuperando temi di cultura popolare e tradizionale come le sacre rappresentazioni ed i compianti medioevali, inventò la soluzione delle cappelle al cui interno veniva posto un **gruppo di sculture in grandezza naturale** che illustrava una scena sacra a cui gli affreschi sulle pareti dell'edificio facevano da contorno e completamento. Alla fine del Cinquecento il Sacro Monte di Varallo subì radicali trasformazioni a causa dei cambiamenti intervenuti in ambito religioso (lo scisma luterano, il Concilio di Trento) ed artistico. Per intervento di Carlo Borromeo e poi del suo collaboratore e vescovo di Novara Carlo Bascapè esso divenne il racconto in figure di una storia: la vita e la Passione di Cristo, controllata dal vescovo fin nei minimi dettagli, anche nella parte artistica, per conferirle un effetto molto coinvolgente sul piano emotivo e muovere i fedeli a pietà e devozione. È proprio questa tappa della storia del Sacro Monte di Varallo che diventa il modello degli altri Sacri Monti della Controriforma: Crea, Orta, Varese. Si creano delle équipes di artisti quasi specializzati sui Sacri Monti che prestano la loro opera in alcuni di essi: i Fiamminghini, il Morazzone, i Tabacchetti, i d'Enrico. Diversi saranno i soggetti delle raffigurazioni: la vita della Vergine a Crea, **quella di san Francesco ad Orta, in accordo con l'esigenza del recupero della devozione mariana e del culto dei santi che la chiesa cattolica contrapponeva ai luterani**. Nel secondo Seicento si vanno attenuando le motivazioni originarie, il rinnovamento della chiesa è in gran parte compiuto e si stempera così l'attento controllo del vescovo sui cantieri dei Sacri Monti ancora in costruzione. Il modello del Sacro Monte continua però a trovare una sua diffusione, sorretto spesso dagli ordini monastici, più ripetitiva nella soluzioni artistiche, che richiamano per lo più i modelli più noti, come nei temi illustrati (in prevalenza il Rosario e la via Crucis). Sono di quest'epoca il Monte Calvario di Domodossola, i Sacri Monti di Ghiffa, sul Lago Maggiore, di Ossuccio, sul lago di Como, di Montrigone a Borgosesia, più tardo ancora il Sacro Monte di Belmonte presso Valperga Canavese.



* DISTRIBUZIONE SUL TERRITORIO DEI SACRI MONTI

GAUDENZIO FERRARI – CROCIFISSIONE (SCULTURA IN LEGNO)



Notizie biografiche su Gaudenzio Ferrari

GAUDENZIO FERRARI

Gaudenzio Ferrari nacque a Valduggia in Valsesia intorno al 1475 e morì a Milano nel 1543.

Fu sicuramente uno dei massimi pittori piemontesi del '500. La sua forte vena narrativa si manifestò già nelle sue prime opere pittoriche realizzate nella cappella del Sacro Sepolcro al Sacro Monte di Varallo. Ferrari precorse il Seicento piemontese e lombardo attraverso importanti opere di architettura, pittura e scultura (Storie della Redenzione) per il Sacro Monte di Varallo, per il quale, fin dal 1505 ca., realizzò gruppi in terracotta (il più bello è forse il Cristo incedente al pretorio). Tra il 1517 e il 1524 portò a termine le cappelle della Natività, dell'Adorazione dei pastori e della Crocifissione; il messaggio religioso fu talmente efficace che nella seconda metà del '500, nell'area lombarda, si moltiplicarono i sacri monti.

Fondamentale per l'artista fu il viaggio compiuto - dopo il 1505 - nell'Italia centrale. Durante questo viaggio Gaudenzio Ferrari assimilò influenze del Perugino, di Leonardo, di Bramante e del Bramantino. Influenze che trovano compiuta sintesi nel Compianto (Vercelli, Museo Borgogna) e negli affreschi della cappella di Santa Margherita alle Grazie di Varallo.

Risonanze del gusto nordico si ritrovano anche nel polittico per San Gaudenzio a Novara (1514-15).

La stessa immediatezza narrativa è riscontrabile nella Nascita della Vergine, una delle scene ad affresco eseguite dall'artista in San Cristoforo a Vercelli (1533-34); scenograficamente impressionante è inoltre la decorazione della Cupola di Santa Maria dei Miracoli a Saronno (1535), caratterizzata da grande sapienza compositiva e cromatica.

Nel 1539 l'artista si trasferì a Milano, dove offrì un'ultima bellissima prova con gli affreschi di Santa Maria delle Grazie, di Sant'Ambrogio, di Santa Maria della Pace (ora a Brera) e con la Cena in Santa Maria della Passione.

Questa è la cronaca dei fatti relativi a
Beatrice Cenci. Seguono alcuni atti del processo.
Spero possano risultare utili.

STORIA E TESTIMONIANZE



Beatrice Cenci,
ritratto attribuito a Guido Reni



La decapitazione di Beatrice Cenci

I Cenci possedevano molte ricchezze fra castelli, palazzi, edifici e latifondi ed inoltre vantavano una illustre discendenza risalente indubbiamente alla prima crociata e con probabile ascendenza alla latina gens Cincia.

Francesco, padre di Beatrice, uomo avaro, crudele e violento, fu figlio legittimo di monsignor Cristoforo. Rimasto vedovo di Ersilia Santacroce dalla quale ebbe dodici figli, sposò Lucrezia Petroni, a cui affidò i figli Beatrice e Bernardo ancora adolescente. Degli altri, alcuni erano morti fanciulli, Rocco e Cristoforo erano deceduti in risse, Antonina era andata sposa ad un Savelli e Giacomo, il primogenito, viveva per suo conto tramando contro il padre.

Francesco, ridotto in cattive condizioni finanziarie per le pene inflittegli a causa dei suoi delitti (ne è un esempio evidente l'episodio del 1594 quando egli venne

arrestato e processato con l'accusa di aver più volte violentato e sodomizzato una giovane cameriera sordomuta di appena sedici anni, Lucia. Venne poi rilasciato in seguito al versamento di un'altissima somma di denaro) confina la moglie Lucrezia, con Beatrice e Bernardo, nel castello di Rocca Petrella, proprietà del Colonna. Qui sembra che la fanciulla sia divenuta l'amante del castellano Olimpio Calvetti e abbia organizzato l'omicidio del padre insieme a lui, a Lucrezia, a Bernardo e a Giacomo. Sembra inoltre che Beatrice da questa relazione abbia avuto un figlio dal momento che nel suo testamento lascia un'eredità di 500 scudi ad un neonato.

Presente Beatrice, il padre viene precipitato da un balcone e per simulare l'incidente, si pratica un foro nel pavimento del balcone stesso, ma i sospetti e le accuse misteriosamente dilagano. Il commissario di polizia ordina un'autopsia sul corpo del defunto Francesco Cenci e viene così dimostrato che il barone romano è stato in realtà assassinato e quindi la sua morte non era stata una disgrazia come si era cercato di far credere.

Olimpio Calvetti e gli esecutori materiali del crimine - onde evitare lo scandalo - vengono nascostamente fatti uccidere da un prelado sostenitore dei Cenci, ma Giacomo, Lucrezia, Beatrice e Bernardo vengono in arrestati e processati. Da quel momento Beatrice viene reclusa prima a palazzo Cenci, poi a Castel Sant'Angelo, infine viene trasferita nel carcere femminile di Corte Savella in via Monserrato. Su ordine di Papa Clemente VIII i Cenci sono sottoposti ad ogni tipo di interrogatori sotto tortura. Invano il difensore Prospero Farinaccio, per salvare almeno Beatrice, parlò di un tentato stupro da parte del padre.

Nel settembre 1599 ebbe luogo la loro esecuzione. Potè salvarsi per la giovane età solo Bernardo che, dopo essere stato obbligato ad assistere al supplizio dei parenti, venne inviato alle galere.

Il primo ad essere condannato a morte è Giacomo che, nudo ed incatenato, viene trasportato su una carrozza per tutta Roma, poi ucciso e squartato.

Lucrezia e Beatrice, appena ventenne, vennero invece decapitate a ponte Sant'Angelo.

Si dice che una grande folla accompagnò il corpo esanime della fanciulla accanto al quale era collocata la testa in un bacile d'argento dal luogo dell'esecuzione fino alla chiesa di San Pietro in Montorio dove essa aveva espressamente richiesto di essere sepolta. Era particolarmente affezionata a quella chiesa per avervi fatto la prima comunione ed avervi trascorso forse gli unici giorni sereni della sua breve vita. Nella sua magnanimità la giovane donna dispose un lascito di 3000 scudi perché si sistemasse la zona circostante costruendo un muro di sostegno e rifacendo la strada d'accesso. Lasciò poi 100 scudi per la propria sepoltura, la lapide (di cui non si hanno notizie) la cerimonia funebre, elemosine a suo nome. Somme per la celebrazione di messe di suffragio vennero destinate anche ad altre chiese e monasteri.

Le cronache raccontano poi che tra la folla che aveva assistito all'esecuzione ci fosse anche un giovane pittore lombardo, arrivato in città da pochi anni. Il suo nome era Michelangelo Merisi, detto il **Caravaggio**.

Che la presenza dell'artista sia o non sia un aneddoto, quell'esecuzione doveva lasciare comunque un'impressione profonda nel Caravaggio, un'impressione riversata poi su una straordinaria tela dipinta in quel periodo, *Giuditta che decapita Oloferne*, di violento e drammatico realismo.



LE TESTIMONIANZE

16 Gennaio 1599

Testimonianza di Sante Giovanni della Petrella. Die 16 januarii 1599

Sanctes quondam Ioannis de Petrella examinatus, dixit:

"Mi sono trovato presente, quando il Sig. Carlo Tirone Auditore della Regia Ordinanza d'Abruzzo, dopo Natale prossimo passato, fece scavare la testa del Sig. Francesco Cenci dalla sepoltura della Chiesa della Petrella, chiamata santa Maria, dove era seppellita, et la fece riconoscere dal medico di Cicoli et dalli chirurgici uno d'Antrodogo et l'altro di Civita Ducale, li quali non so come si chiamino, che aveva doi ferite in testa, una nella tempia, che non mi ricordo se era la manca o la dritta, et l'altra dietro la testa, che era di taglio più di 4 dita larga, che li medici la riconobbero per taglio d'accetta, et ci era anchora una acciaccatura dalla banda di dietro della testa vicino a detto loco, che mostrava essere stato colpo di capo d'accetta. Et io mi trovai presente, et vidi ancora dette botte et ferite respective. Così giudicai ancor io, che fossero state ferite et botte d'accetta, come lo riconobbero li detti medici"

3 Febbraio 1599

Confessione di Marzio Catalano, uno dei due esecutori dell'omicidio Die 3 mensis Februarii 1599

Summarium omnium confessionum Martii Catalani., adductus ad locum torturae Martius predictus, dixit:

"Signor Fiscale, voglio dire la verità, non mi fate dar la corda. Il fatto della morte del signor Francesco Cenci passò in questa maniera. La signora Beatrice, figlia del Sig. Francesco Cenci, quale haveva gran voglia di far ammazzare suo padre, e diceva che in nessun modo voleva star più a quella vita così stretta, e per questo cominciò a trattare con Olimpio Calvetti che facesse ammazzare o ammazzasse suo padre..."

"... Et così ci disse la Signora Beatrice che ditto Sig. padre stava stordito di quell'oppio, che haveva preso, et giacea sopra il letto così stordito, et non s'era mai levato il giorno dopo che haveva magnato, et c'haveva bevuto detto opio (...) et così la mattina a buon'ora venne ditto Olimpio a chiamarmi et io andai con lui et tutti e due s'avviassimo per far l'effetto d'ammazzare ditto Sig. Francesco; et io haveva uno stenderello da far lasagne et maccheroni, et esso Olimpio portava un martello da lombardo (...) andassimo alla volta di detta camera, ditto Olimpio innanzi et io appresso a lui, et la Sig. Beatrice appresso noi, la quale andò alla volta della finestra ad aprirla et vedessino a poterli dare delle botte, come fu fatto: perché subito entrati in camera, dove dormiva ditto Sig. Francesco (...) il ditto Olimpio se li mise sopra alla vita, et li dava martellate in testa con ditto martello (...) e seguitò a dare delle botte in testa, per la vita et in petto al ditto Sig. Francesco et io li detti 2 botte con lo stenderello negli stinchi, et così l'ammazzassino, che faceva molto sangue, cioè tanto sangue che era una rovina lì in letto, che sfondò li materazzi et la lana..."

"Dopo che ammazzassino ditto Sig. Francesco, li fu messo al suo corpo addosso de vestiti che mettessimo Olimpio et io (...) et questo lo facessimo per dar colore che fosse cascato, per essere andato a prendere il fresco in quel mignano, et cascato perché si fosse sfondato il piancato di sotto..."

29 Agosto 1599, in Corte Savella

Testimone a difesa Calidonia Lorenzini, domestica alla Petrella.

"Una sera, dopo che fu tornato il signor Francesco, che fu innanzi Natale, la signora Lucrezia venne dove eravamo noi serve, cioè io e Girolama, e ci disse che era corrucciata con il signor Francesco (...) e mentre detta Lucrezia stava lì con noi, intesi una voce che mi parve quella di Beatrice, la quale disse "Non voglio essere bruciata", e altro non intesi. La mattina seguente, io domandai alla Signora Beatrice che cosa aveva quando disse quelle parole "Non voglio essere bruciata"; lei rispose che non era niente, e poi mi disse che suo padre si era coricato nel letto suo, e lei diceva che non voleva che ci dormisse e non mi disse altro..."

Arringa difensiva dell'Avvocato Prospero Farinacci.

"Benché Beatrice Cenci abbia empivamente promosso la morte del suo padre Francesco, tuttavia é vero (come é creduto verissimo) che lo stesso Francesco, col tenere entro stanze oscure e chiuse a maniera di carcere la detta Beatrice, l'ha maltrattata e ha osato di violarne la pudicizia (...) Né il Fisco opponga che se Beatrice fu tentata dal padre allo stupro, doveva non uccidere, ma accusarlo come pare insinuato dalle leggi romane. Non solo erale infatti tolta dal padre la libertà e potere di accusarlo, mentre che la teneva chiusa nelle sue stanze e sotto chiave; ma spesse volte la stessa Beatrice mandò a Roma gli avvisi a' suoi parenti, e lettere nelle quali in genere si lagnava dei mali maltrattamenti del padre e chiedeva loro soccorso..."

Sentenza di condanna del processo.

"Vogliamo, pronunziamo, sentenziamo, decretiamo e dichiariamo Giacomo, Bernardo e Beatrice de' Cenci e Lucrezia Petronia (...) colpevoli di aver fatto uccidere e trucidare nel proprio letto il fu Francesco Cenci, loro miserrimo padre ed effettivamente infelicissimo marito..."

Beatrice Cenci al prete confortatore il giorno prima dell'esecuzione.

"... Mentre in fra l'altre cose ripetea con quella sua vociaccia che saremmo rimasti lassù a suo piacimento, il ditto signor Francesco mostrava un ghigno da metter gran rabbia in petto, sicché io venni a rodermi in me medesima, e a disperare cotanto che il maledissi... Aver volontà di togliersi dall'ingiustizia é delitto o justizia?"

11 Settembre 1599, dopo l'esecuzione

Lettera con cui Baldassarre Paolucci, agente del Duca d'Este, comunica al suo signore l'esecuzione di Beatrice.

"Questa mattina poi finalmente hanno fatto morire in Ponte quelle donne de' Cenci; et la morte della giovane, ch'era assai bella et di bellissima vita ha commosso tutta Roma a compassione"

Testimonianza del Granduca di Toscana

"Tutto il popolo corse a piangere sopra il cadavere fino a mezza notte, a mettere candele accese intorno ad esso"

Clemente VIII

(Fano 1536 - Roma 1605 - Papa dal 1592 al 1605).

Al secolo Ippolito Aldobrandini, studiò a Padova, Perugia e Bologna, divenendo cardinale nel 1585 e papa nel 1592.

In cambio del riconoscimento dell'ascesa al trono francese di Enrico IV, nel 1597 ottenne il ducato di Ferrara, reclamato anche dalla Spagna; l'anno seguente fu mediatore della pace tra Francia e Spagna, promovendo un consolidamento dell'equilibrio politico europeo.

Durante il suo pontificato, segnato dalla condanna al rogo di Giordano Bruno (1600) e dalla conclusione della Controriforma, Clemente ordinò la pubblicazione di una nuova edizione della *Vulgata*, la revisione dei due libri di preghiera, il *Breviario* e il *Messale*, e una rinnovata edizione dell'*Index Librorum prohibitorum* (1596).

Qui di seguito, oltre ad una breve biografia, vi sono alcune considerazioni sulle interpretazioni date a due opere del Caravaggio: il "Bacchino malato" e Davide con la testa di Golia. Viene confermato quanto da te già sostenuto a proposito del doppio autoritratto (il ragazzino e l'adulto), e vengono proposte libere interpretazioni sul significato attribuito all'opera dallo stesso Caravaggio.

PS. Una notizia che ho trovato solo in questo testo attribuisce al Caravaggio simpatie "filofrancesi"; ovviamente andrebbe confermata, ad esempio verificando se i "protettori" del Merisi nelle sue fughe simpatizzassero effettivamente per la Francia.

Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, nasce a Milano nel 1571. Compi il suo apprendistato a Milano presso la bottega del pittore Peterzano. Intorno al 1592-93 si trasferisce a Roma, dove comincia a dipingere nature morte di fiori e frutta presso lo studio del cavalier d'Arpino. Il cardinale Francesco Maria Del Monte fu il primo potente protettore romano dell'artista: ospitò il giovane nel proprio palazzo e gli affidò la decorazione affrescata del suo gabinetto alchimistico, esercitando un severo controllo sulla produzione giovanile di Caravaggio (1594-99 ca) e influenzando, a livello teorico, la sua formazione artistica. Per la collezione del cardinale, Caravaggio eseguì molti lavori, tra cui: il *Concerto* (1595, Metropolitan Museum di New York), i *Giocatori di carte* (1595, Roma), il *Suonatore di liuto* (1597, Museo dell'Ermitage di Leningrado), la *Medusa* e probabilmente il *Bacco* (Galleria degli Uffizi di Firenze), il *Canestro* (1599-1600, Pinacoteca Ambrosiana di Milano). Tramite il cardinale Del Monte, Caravaggio entrò in contatto con le più importanti famiglie romane che gli commissionarono svariati lavori.

Il 29 maggio 1606, l'artista, che aveva già subito azioni penali, uccise in una rissa un suo avversario in una partita di pallacorda (il tennis odierno). Fuggito da Roma, Caravaggio si rifugiò in seguito a Napoli (1607), dove soggiornò per circa un anno lavorando a molti dipinti. Passò quindi a Malta (1608), ma lasciò precipitosamente la città dopo un litigio, inseguito dagli emissari dei Cavalieri dell'Ordine. Le tappe della fuga angosciosa sono scandite dalle sue ultime opere: da Siracusa, ove sbarcò, a Messina, a Palermo, infine a Napoli, dove giunse verso l'ottobre del 1609. Riconosciuto, pare del tutto accidentalmente, dai sicari dei Cavalieri, fu aggredito e brutalmente ferito. Guarito dalle lesioni, essendosi sparsa la notizia che il papa gli avrebbe perdonato l'omicidio romano, raggiunse Porto Ercole per mare. Ma appena sbarcato fu arrestato per errore; rilasciato dopo due giorni, quasi impazzito per aver perduto la barca con tutto ciò che possedeva, bruciato dal sole e delirante per le febbri, morì sulla spiaggia il 18 luglio 1610.

La formazione di Caravaggio è legata alla cultura lombardo-veneta (Peterzano, i Campi, Lotto, Savoldo, Moroni): la critica più recente ha cercato di interpretare lo sconcertante erotismo dei soggetti apparentemente non religiosi (*Concerto*, *Ragazzo morso da un ramarro*, *Ragazzo con canestro di frutta*, *Suonatore di liuto*) mettendolo in rapporto con le teorie armoniche (l'androgino, cioè l'uomo-donna, è l'Armonia, rappresentazione allegorica di Dio come unità dei contrari) e con l'elitaria simbologia cristologica, assai diffusa presso i colti prelati per i quali Caravaggio dipinse. Nelle opere mature, Caravaggio accentua, con inaudita violenza, la rappresentazione della realtà più brutale e immediata con l'impiego di forti contrasti di ombre e luci. Paradossalmente proprio la resa brutale della realtà e la presenza della luce come apparizione simbolica danno alle opere dell'artista un contenuto profondamente religioso, quale non fu raggiunto da nessuno dei suoi numerosi seguaci e ammiratori.

Fu proprio la spregiudicata aderenza delle opere di Caravaggio al contenuto umano dei testi biblici a suscitare tanta ostilità da parte di molta parte della Chiesa Cattolica Romana. Così, per esempio, la *Morte della Vergine* (Louvre) fu dipinta per la chiesa romana di Santa Maria della Scala, ma fu rifiutata dal clero.

AUTORITRATTO IN VESTE DI BACCO



Nelle fattezze di Bacco giovane si nasconde, come è noto, l'autoritratto del ventiduenne Caravaggio all'inizio della sua attività romana. Il tema di Bacco, ispirato alla mitologia, è una scelta insolita nell'opera di Caravaggio: fu adottata, infatti, soltanto in pochi altri casi per ritratti a mezzo busto di giovani amici artisti.

Una nota di colore ci racconta che questo dipinto fin dal 1607 faceva parte della collezione del cardinale Scipione Borghese, collezione che - insieme ad altri centoquattro quadri importanti - fu assegnata dal papa al cardinale dopo averla sequestrata al cavalier d'Arpino come sanzione al possesso illecito di armi. Nella lista dei dipinti il *Bacchino* risulta al n. 54: "un altro quadretto con un giovinotto, con la ghirlanda d'ellera intorno et rampaccio d'uva in mano senza cornice". L'appellativo di "Bacchino malato" si riferisce al difficile stato di conservazione del dipinto: alcune aree della superficie riportano evidenti abrasioni causate da eccessive puliture eseguite nel passato e ciò ha contribuito alla cromia apparentemente "malata" dell'immagine.

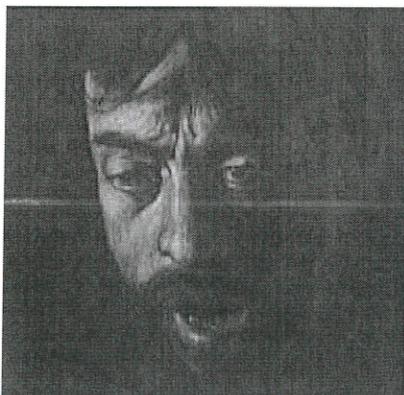
Caravaggio sembra essersi divertito a comporre l'immagine del Bacco giovane che soffre e sorride in modo provocatorio, amalgamando elementi così contrastanti da causare le letture più diverse: parte della critica, infatti, legge questo autoritratto in termini spirituali/religiosi, come ricerca della salvezza cristiana, per le assonanze con l'immagine di Cristo. Per altri, invece, si tratta di un'opera laica nel segno dell'esperienza delle "cose naturali" basate sulla osservazione acuta e concreta dei dati visibili.

Negli anni Settanta si sviluppò anche un filone di lettura erotico, mentre, più recentemente, è stato accentuato il rapporto del dipinto con l'antichità: alcuni critici hanno osservato, infatti, come la veste del *Bacchino* annodata sulla spalla destra richiamasse un indumento che era caratteristico dei filosofi dell'antichità. Certamente la rappresentazione del *Bacchino* del Caravaggio si distingue dalla volgarità delle scene antiche, ma è evidente che l'invenzione doveva scaturire dall'approccio con il mondo antico, in un modo che era possibile solo a Roma.

Un altro filone di lettura, infine, vede in questo autoritratto l'immagine del genio dell'arte, l'immagine del poeta elegiaco, in cui il "furor poetico" e l'espressione melanconica di Caravaggio fanno di quest'opera una specie di resoconto dell'esistenza giovanile del pittore. Così, il colorito bluastrò del *Bacchino* in questa ottica non sembra riferibile a una presunta malattia; c'è un accenno forse al disagio esistenziale, ma soprattutto al "furor poetico" tipico degli artisti. Bacco come nume tutelare del vino (= veritas) era la figura mitica di riferimento ideale per la ricerca del vero attraverso le apparenze, cosa che cercavano appunto di fare gli artisti.

Con il *Bacchino*, "pittura tutta costruita in carne ed ossa", l'artista travalica i binari tradizionali delle immagini portando a compimento quella straordinaria metamorfosi di tutto quello che nell'arte e nella natura il Caravaggio aveva osservato per l'invenzione di un lessico pittorico assolutamente nuovo.

DAVIDE CON LA TESTA DI GOLIA



Il primo documento riferibile a quest'opera è una ricevuta di pagamento datata 1613 per una cornice realizzata da Annibale Durante, e oggi si è arrivati alla conclusione che la data di esecuzione si aggira tra la fine del 1609 e l'inizio del 1610. La critica è perlopiù unanime nel sostenere che Caravaggio, nella testa di Golia, volesse ritrarre se stesso, introducendo dunque l'interpretazione autobiografica dell'opera.

Di sicuro, l'artista ha eseguito la tela dopo l'uccisione del rivale durante un incontro di pallacorda (l'equivalente odierno del gioco del tennis) e dopo la notifica ufficiale della sua condanna a morte. Caravaggio si ritrae nella maschera tragica di Golia per sottolineare un pentimento, seppur tardivo, ma non dell'atto dell'omicidio, bensì dell'atto di superbia che quell'omicidio lo aveva indotto a commettere e che tante disgrazie gli avrebbe procurato, prima fra tutte il forzato allontanamento da Roma. Di più difficile interpretazione, invece, è il dolente Davide che contempla l'ineluttabile destino di cui è stato artefice. Partendo dalle stesse parole di Caravaggio, secondo il quale nel Davide voleva ritrarre il "suo Caravaggio", si potrebbe dedurre che l'espressione "Caravaggio" sottintenda un autoritratto ringiovanito dello stesso pittore.

Il dipinto sarebbe pertanto un doppio autoritratto o per meglio dire una doppia autoidentificazione. Il Merisi si raffigurerebbe nei panni sia di Golia sia di David in una sorta di immagine idealizzata del pittore adolescente non ancora toccato dal disfacimento fisico e morale del peccato. Si potrebbe ipotizzare, pertanto, il David-Caravaggio vincitore che uccide il Golia-Caravaggio peccatore.

Da questa premessa due sono le interpretazioni più ricorrenti: una è l'interpretazione psicologica secondo la quale emergono con molta evidenza gli elementi di colpa ed espiazione: Davide, prefigurazione del Cristo, e Golia, incarnazione del male e della colpa, si ritrovano dunque contrapposti. È raffigurato, in termini psicoanalitici, il conflitto tra super-io, la morale che alla fine punisce e dalla quale si vuole essere puniti, incarnata da Davide, e l'io, che chiede di essere punito, per l'invincibile senso di colpa, esemplato da Golia.

La seconda interpretazione, invece, di carattere storico, collega il quadro alla richiesta di grazia presentata dall'artista a papa Paolo V identificando nel dipinto il dono "eloquente" che il pittore avrebbe allegato alla richiesta giacché il Caravaggio vi prefigurava la propria decapitazione, qualora la grazia non gli fosse stata concessa. Raffigurandosi come Golia, Caravaggio riconosceva le proprie colpe ma voleva forse ricordare al pontefice, di cui invocava il perdono, che nello sciagurato scontro del 1606 era stato ferito alla testa, quasi a invocare un'attenuante. È importante sottolineare che comunque sia un'opera così complessa ha sicuramente diversi piani e tagli di lettura, tutti ugualmente validi.

Ciò che domina, infine, in quest'opera è comunque il bene (la luce): Caravaggio può lasciare questo mondo perché la lotta tra bene e male si è esaurita in lui a vantaggio del bene. Sulla spada di Davide, infatti, troviamo incise le parole: "L'umiltà uccide la superbia".

LA ROCAMBOLESCA VITA DI CARAVAGGIO

Il soggiorno romano di Caravaggio finisce ben presto in un bagno di sangue e violenze, risse, pestaggi e processi. Un elemento rivelatore di questa vita avventurosa è l'appartenenza dell'artista al partito filofrancese. Roma a quei tempi era suddivisa in senso vero e proprio in due quartieri: quello francese e quello spagnolo. Sicuramente Caravaggio, come figlio del suo tempo, non poteva non aderire a una fazione piuttosto che a un'altra, perché così esigevano le circostanze e i tempi. È molto probabile quindi che il reale motivo dell'omicidio di Caravaggio fosse proprio una questione politica. L'adesione di Caravaggio al partito filofrancese, secondo la critica odierna, è infatti causa prima della vita rocambolesca dell'artista. Durante la fuga da Roma e le sue peregrinazioni "forzate" (Napoli, Messina, Siracusa, Malta, tutti luoghi dove realizza capolavori straordinari), Caravaggio si appoggia sempre ai sostenitori sparsi in tutta Italia del partito filofrancese.

A Malta si verifica un fatto curioso: all'inizio viene accolto con tutti gli onori dai Cavalieri di Malta (tanto è vero che esegue ritratti anche al Principe dell'Ordine) e poi, secondo fonti successive, veniamo a sapere che viene indetta dai Cavalieri una vera e propria caccia all'uomo nei suoi confronti. Risalito fino a Napoli, qui viene raggiunto dai loro sgherri, bastonato e percosso duramente in una taverna. Purtroppo siamo totalmente all'oscuro del motivo di questo repentino cambiamento di fortuna.

Comunque sia, Caravaggio era un passionale, un romantico, un avventuroso per natura, oltre probabilmente ad avere anche un pizzico di follia. C'è comunque da sottolineare il fatto che nel clima generale della capitale romana di quei tempi pugnalate, violenze e disordini erano all'ordine del giorno e si girava armati. Si può immaginare che a Caravaggio non dispiacesse questa atmosfera turbolenta. Fino a quando ovviamente la fortuna gli girò le spalle e a quel punto l'artista dovette dire addio alla sua amata città. A riprova di questa sua inclinazione, ci sono anche le testimonianze dei suoi diversi amori: Caravaggio infatti non si legò mai a una sola donna.

Tra questi due dipinti di Caravaggio, *l'autoritratto in veste di Bacco* e *Davide con la testa di Golia*, corrono poco più di quindici anni. Nel primo quadro, *l'Autoritratto*, chiamato anche il "Bacchino malato", Caravaggio si autoritrae, infatti, appena arrivato a Roma, pressappoco nel 1593, come riportano le cronache antiche: è stato malato, da ciò il suo colore giallognolo, un po' da itterizia; ha il naso da pugile e la bocca grande e volgare, probabilmente come quella dei ragazzi di vita con cui passava le sue giornate.

Questa infatti fu la vita di Caravaggio a Roma per molti anni: girava con la spada al fianco, irridendo la polizia, finché un certo giorno durante un incontro di pallacorda, un gioco molto simile a quello del tennis odierno, il pittore litiga con un rivale e lo uccide. Dopo l'omicidio e la condanna a morte per decapitazione, il pittore inizia la sua fuga per tutta l'Italia.

Il secondo quadro, il *Davide con la testa di Golia*, è collegato in un certo modo al precedente. Il dipinto, infatti, rappresenta una specie di cartolina (il *Davide* è stato eseguito pochissimi mesi prima della morte dell'artista) che Caravaggio invia al papa con questo messaggio: "Signor papa, se non mi concedi la grazia, fra poco sarò ridotto così". Infatti la testa di Golia è un autoritratto di Caravaggio a 39 anni.

"Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola (...); la finse per Maddalena": i limiti dell'iconologia nella contestazione del "naturalismo" caravaggesco

L'altra via tenuta dalla critica d'indirizzo iconologico (continuo a chiamarla così per brevità) nel tentativo di restituire il Caravaggio "al suo tempo" in contrapposizione all'interpretazione longhiana, è stata quella di contestare lo stesso sussistere del suo "naturalismo": una contestazione che, già compiutamente spiegata negli anni anteriori al 1973, è stata ribadita nei successivi sotto diversi aspetti - e soprattutto, come s'è visto nei capitoli precedenti, mediante l'appello alla cristologia salvifica della Controriforma-, ma senza aggiungere nulla che non fosse almeno implicito nelle tesi prospettate prima.

Premesso che non di "naturalismo" si sarebbe trattato, ma di "realismo", cioè non di una "brutale mimesi" o di un semplice modo di guardare oggettivo bensì di un comportamento appartenente all'ordine etico, s'è cercato di mostrare che quel "realismo", via d'accesso a una realtà "altra", sarebbe intriso fino al midollo, e senza mutamenti sostanziali rispetto alle pratiche di un passato più o meno recente, di sensi spiritualistici e intellettuali. Così, specialmente in quelle opere del maestro -le giovanili- nelle quali Roberto Longhi e una buona parte della critica a lui vicina hanno con maggiore insistenza avvertito la rappresentazione di frammenti di vita sgombri d'ogni altro significato, si son voluti rintracciare significati emblematici di varia natura, dai quali risulterebbe che anche il Caravaggio, oltre ad avere attinenze precoci almeno con i postumi di conventicole eccentriche dell'Italia settentrionale quali l'Accademia della Valle di Bregno di cui era stato "abate" il Lomazzo, fu a parte del più sottile apparato culturale della tradizione cinquecentesca, nei suoi aspetti letterari, filosofici e morali, ma anche e specialmente esoterici e simbolico-allegorici.

Caravaggio a mezzo tra Andrea Alciato e Francesco Patrizi, insomma: speculatore scaltrito ed enigmatico di emblemata e di metafore alchemiche negli attributi iconografici dei suoi dipinti giovanili d'argomento profano; inventore di opere esoteriche, indecifrabili altro che dalla "devozione colta dei cardinali", e addette a tessere sotto le allegorie del mito pagano le più raffinate prefigurazioni dei misteri cristiani in accezione controriformata; ricercatore di onnilucentia, persino in senso magico e misteriosofico al modo del Patrizi, nelle virate di luce e negli "oscuri ingagliardiiti" delle sue opere mature.

E' stato osservato di recente che il quadro delle letture iconologiche del primo Caravaggio si presenta oggi non solo "molto tormentato" (vale a dire, caratterizzato da proposte interpretative non di rado opposte fra loro, pur all'interno di una stessa tendenza), ma tale che in una medesima opera, e in nome di una medesima iconologia, "sembra possibile scoprire tutto e il contrario di tutto".

Già Cesare Brandi, per altro, nella sua comunicazione al convegno linceo del 1973 aveva appuntato le sue critiche proprio contro l'esagerazione di tesi come quelle ora riferite, trovando consenziente, fra i primi, chi scrive. A me non resta, perciò, che tornare a sottoscrivere incondizionatamente quelle critiche. E ne traggio motivo per tornare anche in questa occasione sull'assunto che abbozzai allora per la prima volta e a cui ho dedicato in seguito trattazioni più analitiche: ossia che l'uso dello strumento iconologico, di per sé capace di seri progressi interpretativi, ma di cui lo stesso Panofsky avvertì presto il rischio di distorsione, è obbligato più degli altri a non smarrire il senso del possibile. Che invece è stato smarrito tanto spesso, da tanti e in modi così radicali, da far sbottare anche Ernst H. Gombrich, il più saggio degli iconologi, in questo sacrosanto memento: "In materia d'iconologia, non meno che nella vita, la saggezza consiste nel sapere dove fermarsi".

Il problema è innanzitutto di metodo, giacché se fra l'"icona simbolica" e la sua concreta attuazione figurativa esiste oggettivamente uno stato di tensione, per cui occorrerà applicarsi ogni volta a definire il coefficiente di attrito che dentro quella tensione opera, bisogna non perder di vista che, mentre l'"icona simbolica" tende per sua natura a rimanere uguale a se stessa, passando di contesto in contesto e d'epoca in epoca, si da costituire quel che definiamo una costante tipologica (e ciò anche nel caso in cui la combinazione dei simboli e delle allegorie risulti varia, o d'epoca in epoca rinnovata), la concreta attuazione figurativa muta ogni volta, e, in quanto muta, è essa, solo essa, a caricarsi dei significati storici caratterizzanti. L'"icona simbolica" è un dato comune ed esterno; la concreta attuazione nel linguaggio figurativo è invece singolare e specifica, e in quanto tale non solo costituisce il "cuore" del significato di un'opera d'arte, ma è capace di condizionare l'"icona" stessa. La più aderente storicizzazione di un'opera, perciò, non può non tener conto, sin dal primo momento, di tale concreta attuazione nel linguaggio figurativo, e solo su essa autorizzarsi.

Nel caso del Caravaggio, il quesito metodologico si fa più acuto che mai, perché il "cuore" pittorico dei suoi quadri, sempre ineguagliabile nella qualità, fu nuovissimo, e i contemporanei se ne resero conto subito, al punto che, dopo aver "visto" solo "quel che si vede", non tardarono a percepire distintamente anche il carattere accessorio, addirittura fittizio, che gli "emblemi" avevano assunto nel contesto di un "cuore" pittorico così rinnovato.

Ecco le descrizioni già del tutto "sgombre" -certo per prevalenti motivi catalografici, ma non senza una ragione fortemente sintomatica scaturita dal carattere dei dipinti stessi-, con cui talune delle opere giovanili del maestro, vivi ancora il pittore e i suoi committenti, sono identificate nell'inventario del fiscale di Paolo V redatto nel 1607: "Un quadro di un giovane che tiene un canestro di frutti in mano", "Un altro quadro con un giovinotto con la Ghirlanda d'helleria intorno, et rampaccio d'uva in mano", "un putto in tavola con un pomo in mano". Al di fuori di un'occasione così "fiscale", non è meno anodino anche il modo con cui i biografi testimoni degli avvenimenti, il Mancini e il Baglione, ci hanno tramandato i titoli di talune delle stesse opere elencate nell'inventario suddetto e di altre compagne e coeve. "Un putto che piange per essere stato morso da un racano che tiene in mano", "Un putto che mondava una pera con il cortello", "Una Zingara che dà la Bonaventura ad un giovanetto" (Mancini); "Un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse", "Un fanciullo che da una lucerta, la quale usciva da fiori e da frutti, era morso", "Una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale", "Un giovane che sonava il lauto" (Baglione): son tutte descrizioni impassibilmente cronachistiche, quasi i minimizzanti nella loro pura oggettività, che dovremmo considerare esempi d'ignoranza, o di stupefacente sordità culturale e religiosa, qualora le opere corrispondenti celassero davvero quel che s'è voluto sostenere.

Ma il fatto capace di apportare un chiarimento definitivo fa tutt'uno col criterio in base a cui il consumato iconografo Giovan Pietro Bellori, il quale certo deplorava ciò che era costretto a constatare, ma costatava con mente lucida, lesse La Maddalena oggi in casa Doria Pamphilj a Roma: "nel trovare e disporre le figure (...), egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno. Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi i capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiugnendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Maddalena."

Il senso ultimo del passo, a mio modo di vedere, risiede nell'affermazione conclusiva: "la finse per Maddalena". E tale affermazione prende forza dalla premessa, sebbene negativa: "egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno", nonché dal giudizio, pur esso negativo, che si legge qualche riga a dietro: "lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte". Bellori, insomma, intende che per il Caravaggio il primum era la rappresentazione pittorica di una "fanciulla a sedere ecc."; "fingerla per Maddalena", costituiva un'operazione subordinata. E infatti il rapporto fra i due momenti -intende sempre Bellori- può essere illustrato ricostruendo così il ragionamento dell'artista: "Premesso che nella vita terrena, e prima di farsi santa, la Maddalena fu una ragazza non proprio morigerata, ma simile a tutte le altre, che stanno a sedere nella loro stanzetta, si pettinano, si adornano e si improfumano; dipingerò semplicemente una fanciulla che si asciuga i capelli. Dirò solo dopo che questa è la Maddalena. Ma la cosa importante è che tanto meglio conseguirò l'intento di rappresentare la Maddalena come quella semplice donna di questo mondo che di fatto fu, quanto più intensa ed esistenzialmente credibile riuscirò a rendere la rappresentazione della fanciulla". Consiste appunto in questo il "fermarsi all'invenzione della natura (...), lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte". E non v'è bisogno di aggiungere che il ragionamento così ricostruito integra in modo diretto quello che s'è tentato di ricostruire più a dietro a proposito della posizione del Caravaggio nei confronti delle norme paleottiane, specialmente in rapporto al fatto che il maestro, nella rappresentazione delle storie dei santi, aveva deciso di scegliere "le particolari [loro] azioni, [che o sono] conformi necessariamente alla verità, [o] sono state vere, [ancorché] non sono così notabili e conosciute dal popolo e (...) induchino novità".