

seicento
italiano

CARAVAGGISMO

Un'indagine corale, a cura di Cosma e Primarosa, sugli «anacronismi» naturalistici in pieno Barocco: messe a fuoco e scoperte, per Officina Libreria

Il vero e il tragico nella stagione dell'edonismo

di GENNARO DE LUCA

L'influenza che Michelangelo Merisi ha esercitato sul corso della storia dell'arte ha pochi termini di confronto. Emarginato come individuo per la sua natura conflittuale e senza l'appoggio di una bottega che ne avrebbe facilmente moltiplicato gli esiti, Caravaggio estende il raggio della sua fama e del suo esempio con una vastità senza confini spazio-temporali. La formula pittorica che accorda, fuori dagli schemi astratti della convenzione, l'eterno sacro a brani di cenciosa quotidianità e contrappone la luce alla sua negazione più estrema dà fuoco all'entusiasmo di tanti colleghi e lo impone all'attenzione dell'Italia e dell'Europa nei secoli a venire.

Tra le mani di ammiratori e seguaci, divulgatori «non autorizzati» della sua particolare visione del mondo, quel naturalismo va incontro alle riletture più disparate, a volte veri e propri tradimenti. Il seguito dei suoi simpatizzanti – molto spesso senza conoscerne e rispettarne le più intime intenzioni – non ha perciò un carattere unitario e una chiara fisionomia. Del caravaggismo questi pittori trattengono solo alcuni elementi: chi il chiaroscuro, chi la concretezza fisica, chi gli aspetti più descrittivi, chi la fedeltà al vero, chi lo stile tragico.

Il libro **Barocco in chiaroscuro** *Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento*. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680 (Officina Libreria, pp. 416, € 39,00) vuole indagare proprio un capitolo di questa storia, ovvero la persistenza

dell'eredità caravaggesca nella seconda metà del Seicento. Alessandro Cosma e Yuri Primarosa, curatori della raccolta (si tratta, infatti, degli atti di un convegno che si è tenuto presso Palazzo Barberini a Roma nel giugno 2019), hanno orchestrato un'indagine corale che si sviluppa intorno a tre città – Roma, Napoli e Venezia – alla ricerca delle tracce di sopravvivenza del naturalismo caravaggesco nella stagione in cui, sotto la pressione di nuove tendenze, la forza attrattiva di quel linguaggio sembrava essere giunta a un punto morto.

Che Roma sia stato il primo centro di svolgimento della svolta di Caravaggio è noto, così come è acquisito agli studi che il flusso da lui messo in moto abbia incontrato una battuta d'arresto al cospetto della grande ondata di edonismo barocco che dagli anni trenta del Seicento mise l'arte europea su un binario diverso. Il gusto era mutato, è vero, e il caravaggismo seguì l'andamento di un'evoluzione in contrazione. L'interesse per quella pittura, però, non si esaurì del tutto. Dando per acquisita questa porzione di storia, gli atti sul Barocco in chiaroscuro si avventurano, con un salto cronologico verso gli anni centrali del secolo, nelle retrovie del naturalismo di seconda generazione, recuperando alla nostra attenzione una sequenza di nomi rimasti estranei a una conoscenza che non sia quella strettamente specialistica. Il saggio di Francesca Curti restituisce, ad esempio, un'identità all'anonimo Maestro dell'Incredulità di san Tommaso. Il catalogo di opere di questo artista, riportato ora al nome di Bartolomeo Mendozzi, è in crescita costante, e così il suo credito. Allievo di Bartolomeo Manfredi, Mendozzi associa

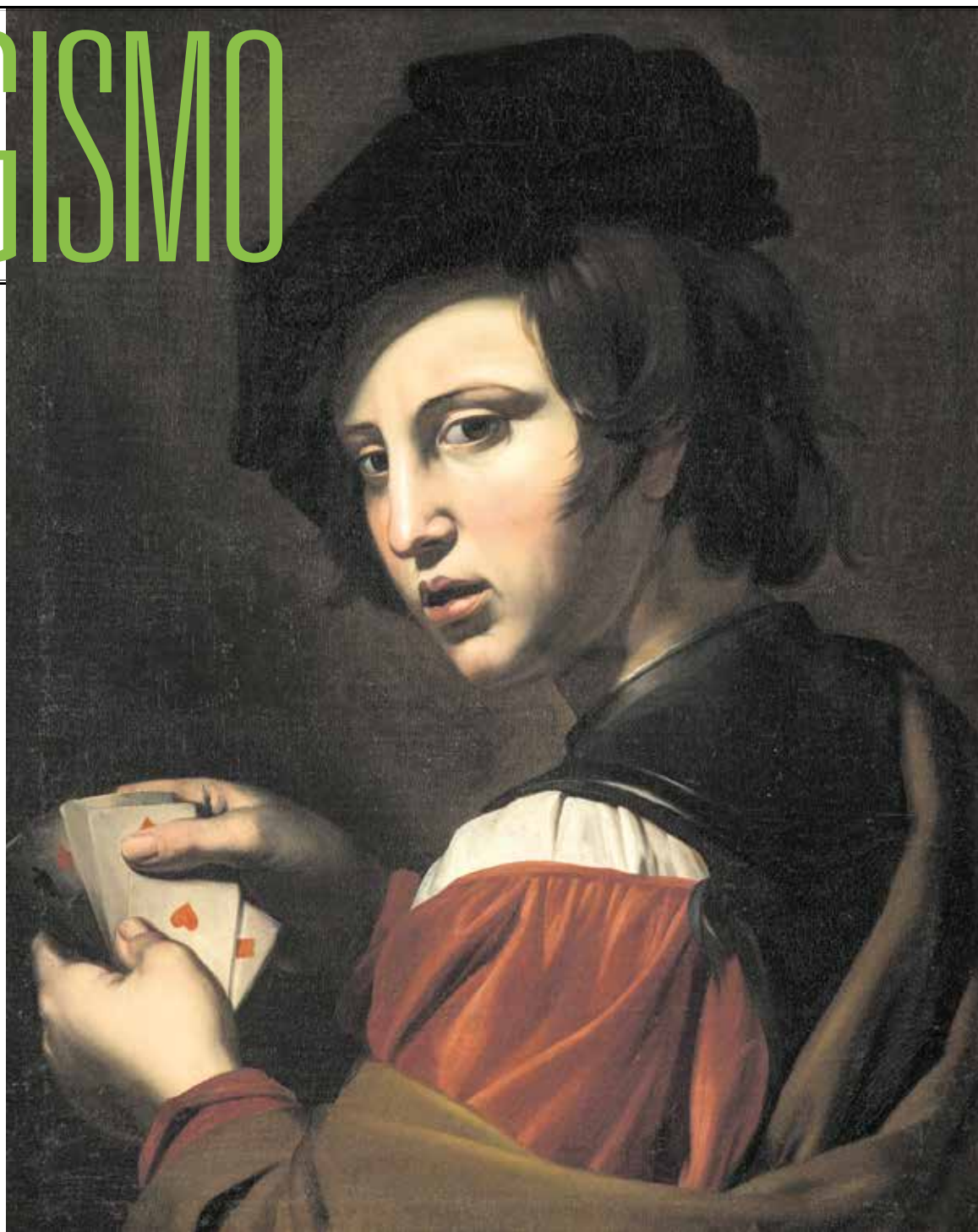
nelle sue opere la profondità di un Valentin de Boulogne all'impeto istintivo di un Jusepe de Ribera. L'autrice gli assicura una reputazione di non poco conto: morto il maestro nel 1622, il pittore ne avrebbe portato avanti il verbo fino agli anni quaranta, ereditando anche parte della prestigiosa clientela.

Napoli, seconda patria dello stile caravaggesco, mantenne un rapporto tenace con quella maniera. I soggiorni di Caravaggio e la presenza in città di opere come le *Sette opere della Misericordia* al Pio Monte e la *Flagellazione* in San Domenico Maggiore ebbero una funzione di stimolo a uscire dalle secche della tarda Maniera, mettendo in circolo un rinnovamento che avrebbe allargato gli orizzonti culturali del Meridione pittorico nella direzione di un nuovo stile tragico e ferocemente sanguigno. Il ricordo di Caravaggio, rinfrescato in maniera personalissima da pittori come Battistello Caracciolo e Jusepe de Ribera, bruciava ancora attuale nelle elaborazioni del giovane Luca Giordano come la *Pesca miracolosa* di collezione privata che Yuri Primarosa restituisce al suo autore, con una datazione intorno al 1665.

Bartolomeo Mendozzi, *Giocatore di carte*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

In questo panorama Venezia resta in disparte. La città «rimase sostanzialmente impermeabile al caravaggismo sia nella sua formula più autentica, sia nella sua declinazione più commerciale», precisa giustamente Michele Nicolaci nel suo contributo. Più che il Caravaggio, fu l'esempio naturalista seminato da Luca Giordano e Mattia Preti, quindi un caravaggismo di seconda o terza mano, a raccogliere una speciale attenzione e quella che l'abate Luigi Lanzi definì la «setta dei tenebrosi» a trarne il massimo profitto, regalando al filone inaugurato tanti anni prima dal Merisi una nuova possibilità di sopravvivenza.

Nella molteplicità dei contributi sul *Barocco in chiaroscuro* misuriamo la straordinaria portata dell'opera caravaggesca nel corso del tempo. Anche artisti che per educazione e per genealogia professionale avrebbero dovuto considerare poco congeniale l'adesione a quel modello, lo assimilarono al proprio genere. Anche contesti culturali che gli si dichiararono esplicitamente ostili, non poterono fare a meno di farci i conti. Davvero la pittura dopo di Caravaggio non fu più quella di prima.



SARA MAGISTER SUL «VERO MATTEO» E I CAPOLAVORI PER SAN LUIGI DEI FRANCESI A ROMA: UN LIBRO EDITO DA CAMPISANO

Caravaggio, spunti e riflessioni sull'enigma del gabelliere

di STEFANO PIERGUIDI

Tommaso Montanari nel 2012 ha pubblicato un libro dal titolo *La madre dei Caravaggio è sempre incinta*: troppi gli inediti del maestro di cui la stampa dava, e continua a dare, notizia (dell'ultimo, l'*Ecce Homo* ricomparso a Madrid, il Merisi sembra peraltro sia stato davvero la madre, o meglio il padre). Ma anche la madre della critica caravaggesca è sempre incinta, e diventa difficile districarsi nel profuvio delle pubblicazioni. Il libro di Sara Magister Caravaggio: il vero Matteo I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma. Storia e significato (Campisano, pp. 266, € 40,00), esaurita la prima edizione, è stato ora ripubblicato, senza l'eco che ci si poteva aspettare, sebbene sia il primo che affronti compiutamente un tema cruciale, la lettura della celeberrima *Vocazione di san Matteo*; ovvero l'identificazione del suo protagonista.

La questione venne sollevata già nel 1982, dando vita a un intenso dibattito nei dieci anni successivi: a sostenere la nuova tesi, quella secondo cui Matteo sarebbe il giovane seduto all'estrema sinistra del dipinto, intento a contare i soldi, non sono mai stati studiosi specialisti di Caravaggio o della Roma di primo Seicento; due figure autorevoli in questo senso, Herwarth Röttgen e Irving Lavin, scesero anzi subito in campo per ribadire la validità della lettura avanzata nel 1672 da Bellori, che identificava in Matteo colui che «lasciando di contare le monete, con una mano al petto, si volge al Signore». Dal 2007, in conferenze e lezioni, è tornato più volte sul problema Salvatore Settis, favorevole alla nuova interpretazione, ora rilanciata dalla Magister. Nel frattempo, tra gli specialisti di Caravaggio non si erano registrate voci fuori dal coro, ma Francesca Cappelletti aveva riconosciuto come non si possa negare che la composizione della tela sembrerebbe trarre in inganno lo spettatore, poiché



Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, part., Roma, San Luigi dei Francesi

la traiettoria indicata dalla mano di Cristo termina sulla figura del giovane chino sui soldi.

La Magister sostiene che il gesto della mano destra dell'uomo barbuto che guarda Cristo sembra quello di chi sta contando le monete mentre le versa, laddove il giovane all'estrema sinistra parrebbe incassarle, ed egli ha nell'altra mano un sacchetto di monete che sarebbe l'attributo stesso di San Matteo, come in un dipinto di Battistello Caracciolo; ma di que-

ste stesse azioni sono state date anche le interpretazioni opposte, perché l'uomo barbuto farebbe in realtà il gesto che «dinota denaro», sfregandosi indice e pollice (tra i quali, effettivamente, non tiene una moneta), ed è a lui che sembrerebbe appartenere il registro delle gabelle sul tavolo.

Ancor più ambiguo il gesto chiave del dipinto, quello della mano sinistra dell'uomo barbuto: egli sta indicando se stesso, o il giovane chinato a contare i soldi? Il dipinto fu citato da molti artisti, soprattutto oltramontani, e tutti dipinsero Matteo come un uomo barbuto ispirandosi all'omologo della Cappella Contarelli; eppure il gesto con il quale, in quelle tele, il santo si porta la mano al petto non è mai equivocabile. Perché Caravaggio dipinse una mano con un singolo dito teso, non chiaramente piegato, che ha ingenerato questo dubbio? Certo, l'uomo colto dal fascio di luce è quello barbuto; ma perché la composizione suggerisce un ruolo chiave di quel giovane? Molto altro si dovrebbe dire; e molto altro si legge nel libro della Magister. Ma forse il Novecento, coi suoi strascichi, ha semplicemente amato troppo l'idea di un Caravaggio sempre rivoluzionario, fino al punto di immaginarlo capace di raffigurare una conversione prima del suo compiersi, con quell'ipotetico Matteo ancora preso a contare le monete, ignaro della chiamata di Cristo.