

L'ARTE PER TUTTI

VALERIO MARIANI

IL CARAVAGGIO



ISTITUTO NAZIONALE

L. V. C. E.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

A
407



ប្រការ ទាំងប្រាំ
ប្រការ ភ្នំសំខ្មែរ

“L'ARTE PER TUTTI,,

VOLUMETTI PUBBLICATI:

1. R. PARIBENI - I FORI IMPERIALI
2. C. RICCI - PAOLO VERONESE
3. F. HERMANIN - LA FARNESINA
4. O. H. GIGLIOLI - MASACCIO
5. V. MARIANI - SCULTURE LIGNEE IN ABRUZZO
6. C. GAMBA - GIOTTO
7. P. S. RIVETTA - LA PITTURA MODERNA GIAPPONESE
8. F. HERMANIN - ALBERTO DÜRER
9. J. ANTONIELLI - LA PRIMA NAVIGAZIONE
DEL LAGO DI NEMI
10. J. COSTANTINI - GIOVANNI SEGANTINI
11. L. SERRA - RAFFAELLO
12. G. ORTOLANI - GIACINTO GIGANTE
13. P. DUCATI - LISIPPO
14. P. M. BARDI - EMÍLIO GONZALEZ

IL CARAVAGGIO

VALERIO MARIANI

IL CARAVAGGIO



ISTITUTO NAZIONALE « L. U. C. E. »

— ROMA —

OFFICINE DELL'ISTITUTO
ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
— BERGAMO — 1930 - IX —



Michelangelo Merisi, figlio di un costruttore del Marchese Di Caravaggio, nato poco prima del 1569, giunse a Milano, poi a Venezia e a Roma, e la sua vita nei primi anni, se ci è quasi del tutto oscura, in qualche modo rivela quelle che dovettero essere le sue preferenze artistiche e le note formatrici della sua arte. Dobbiamo per queste pensare soprattutto a Venezia e alla grande tradizione giorgionesca anche di provincia: ricordare le forme pittoriche che si svolgevano accanto al Caravaggio giovinetto: a Brescia, e anche più strettamente a qualche manifestazione lombarda per riconoscervi chiaramente la preferenza per quei quadri di mezze figure saldamente costruite e colpite dalla luce di sghembo (come in Gian Girolamo Savoldo) o per quelle cosiddette « nature morte » che, nella stessa scelta degli oggetti da rappresentare, rivelano sempre un amore per la materia considerata in se stessa e un'attenzione vigile agli oggetti più semplici della natura non per spirito analitico, ma per il desiderio di rendere monumentali anche le cose più umili che ci circondano e ci accompagnano nella vita.

Lo stile più proprio del maestro si trova nelle opere che possono essere datate dal 1590 in poi.

In quest'anno, protetto dal Cardinale Del Monte ottiene la commissione dei quadri di San Luigi de' Francesi in Roma, uno dei quali, il *San Matteo e l'Angelo*, gli è rifiutato perché ritenuto volgare e si costringe il giovane artista a dipingerne un altro dello stesso soggetto. I compagni d'arte e gli storici del suo tempo lo dissero un « naturalista », alcuni critican-

dolo aspramente e riferendo aneddoti tendenziosi sul suo conto. Si disse' che non volesse mai tirare una linea o studiare dietro modelli degli antichi o dei grandi cinquecentisti, e il Bellori ricorda un fatto che fu considerato quasi una bestemmia per il concetto che della pittura si aveva al suo tempo: pare che gli fossero mostrate alcune statue antiche incitandolo ad imitare quei modelli ed egli « con inaudita stravaganza distendesse una mano verso un gruppo di contadini poco lontani dicendo: « guardate colà quanti maestri ha provvisti per me e per gli altri artefici la natura, senza le vostre statue ».

Indubbiamente l'ispirazione di Caravaggio nasce sempre in contatto con la vita naturalistica: i suoi modelli sono dei bravi, dei lanzì, o dei contadini: ma il suo stile va considerato come una delle affermazioni più « classiche » e idealistiche che si siano mai attuate nel campo della pittura.

Dal *Cesto di frutta* dell'Ambrosiana al *Riposo in Egitto* della Galleria Doria e alla *Maddalena* il passo è gigantesco. Nella prima opera sorprendiamo lo stile del Merisi già solidamente formato ma timido nella ricerca dei particolari naturalistici che lo porta persino alla rappresentazione di piccole gocce d'acqua rapprese sulle foglie carnose del fico e dell'uva, mentre nei due quadri Doria la materia pittorica, trionfando della natura, impersona figure e cose con potente semplificazione. Nel *Riposo* dominato dalla bianca figura dell'angelo suonatore (vera evocazione plastica del genio della musica) il paesaggio ha ancora importanza per l'artista: ma nella *Maddalena* il fondo si fa unito e la giovinetta risalta con maggior tenerezza di fronte alla spoglia parete.

In diretta opposizione al sentimento di calma (eredità veneta) che traspare dai primi quadri, sta, invece, il *S. Giovannino* della Galleria Doria che s'ispira (come schema disegnativo) ad uno degli ignudi michelangioleschi della Sistina, ma, per vie diverse, raggiunge una potenza di rilievo e di movimento del tutto nuovi ancora al Caravaggio giovinetto.

E quand'egli si trova a comporre le due grandi tele di San Luigi de' Francesi: la *Vocazione* e il *Martirio di San Matteo*, questi elementi nuovi nella pittura del Caravaggio assumono per effetto della ricerca luministica un valore totale: e i contemporanei, colpiti dalla novità della sua « scoperta » nella accentuazione del rilievo per mezzo della luce che piove coraggiosamente da una sola fonte, alla sinistra o alla destra del quadro, ci lasciarono frasi ammirative per il suo nuovo modo di dipingere.

La *Vocazione di S. Matteo* sembra illustrare appieno il modo del procedimento pittorico del Caravaggio: sugli uomini elegantemente vestiti e impennacchiati da sgherri piove una luce vibrante che fa risaltare vivacemente il modellato espressivo dei personaggi, ai quali anche l'intenso colorito delle vesti aggiunge sommo interesse: in contrasto con questo gruppò da cui si stacca nel centro quegli che sarà San Matteo, stanno le due figure di destra, dalle quali la spirituale e pensosa immagine di Cristo si rileva contro l'ombra tagliente della parete.

Il moto impetuoso e centrifugo scatta violentemente, invece, nel quadro con il *Martirio di San Matteo*. La composizione; per quanto nuova, risente in parte dei grandi quadri veneti del Cinquecento o delle tele di Sebastiano del Piombo: ma quale impetuosa innovazione nello spostamento deciso dall'interesse formale e coloristico a quello luministico! La veste bianca del santo è il centro di tutta la scena e attorno ad essa si muovono le figure nude e gli sgherri, respinti eppure affascinati. Il quadro, che contiene forse un autoritratto del pittore nel volto doloroso che si affaccia dall'ombra in fondo, è del più alto senso drammatico e tutto in questa tela ci dà la sensazione del nuovo mondo del pittore: più ampio, proteso verso l'avvenire. La *Medusa* degli Uffizi, dipinta quasi per bizzarria, s'accosta grandemente al martirio di San Matteo non soltanto per il predominio della forte luce, ma per il sentimento drammatico che, nella testa mozza, giunge ad un potere allucinante.

Il nuovo modo di dipingere di Michelangelo da Caravaggio e l'arditezza delle sue concezioni, lo portarono fatalmente verso l'incomprensione da parte di molti suoi contemporanei. Il *San Matteo* e l'*Angelo* in San Luigi de' Francesi fu dovuto ripetere dall'artista perchè la tela, dipinta con troppa novità, gli venne rifiutata: in questo caso ci è facile constatare come il grande genio del Merisi non si lasciasse guidare o imprigionare dagli altri: il primo quadro, infatti, è decisamente superiore al secondo.

I due quadri in S. Maria del Popolo giungono ad una novità di composizione davvero incredibile: nella *Crocifissione di S. Pietro* lo schema del dipinto potrebbe dirsi rivoluzionario: le linee diagonali del quadro si incrociano violentemente creando una suggestione vivissima di movimento nell'osservatore meravigliato, mentre la *Caduta di San Paolo* lascia dominare il grande cavallo in iscorcio, e il Santo a terra attrae tuttavia l'attenzione del fedele per l'eccezionale disposizione della figura e il potente riflesso che l'illumina.

Nel periodo maturo della attività pittorica del Caravaggio, rari sono ormai i quadri che, sia pure come schema generale, si riportino alle convenzioni cinquecentesche: tutto ormai si muove con un ritmo di sorprendente originalità: il drammatico contrasto di ombre e di luci crea i corpi, plasticamente concepiti, evocandoli dall'ombra. Qualche debole traccia della ammirazione, per il disegno fiorentino del '500 si potrebbe trovare nel così detto *Amore vittorioso* del museo Federico di Berlino: quadro simbolico, degno anche, per la vibrata illuminazione, del sontuoso pennello di Dosso Dossi. Nei quadri di maggior mole (nei quali spesso le circostanze materiali attenuano l'ispirazione dell'artista) rare sono ancora le tracce degli schemi cinquecenteschi: il grande quadro eseguito per la compagnia dei Palafrenieri, ora alla Galleria Borghese, la *Vergine e Gesù Bambino che schiacciano il serpente*, con S. Anna che assiste alla strana scena, è testimonianza chiara delle difficoltà di contenuto che ingigantivano di fronte alla libera fantasia del Caravaggio.

Nella chiesa di S. Agostino in Roma la *Madonna di Loreto e due poveri* afferma luminosamente le qualità più alte della pittura caravaggesca. In questo dipinto i colori sontuosamente e ritmicamente disposti, risaltano battuti da una luce di sghembo che il pittore immaginò fosse quella dell'ingresso alla chiesa, e il bellissimo gruppo della Madonna e del bimbo risaltano per questa luce, dal fondo, con energia indescrivibile.

La novità della composizione entro il rigido taglio della cornice si rivela soprattutto nel *Narciso in atto di specchiarsi* della Galleria Naz. di Arte Antica: in questa opera, mentre afferra e conquista l'originalità compositiva, non si deve dimenticare la bellezza del colorito che nel farsetto e nella manica candida all'innamorato giovinetto ripete, esaltandolo, lo splendore pittorico di qualche opera del Savoldo.

Ma la semplificazione delle masse e la larghezza pittorica riprendono sempre il predominio nell'arte caravaggesca, come è evidente nel *S. Giovannino* di Dasilea, nell'altro, mirabile, del Museo Naz. di Napoli, in un altro ancora della Galleria Spada di Roma e in quel *S. Girolamo* della Galleria Borghese un tempo attribuito ingiustamente al Ribera.

Queste figurazioni sacre che tornano a ripresentare all'arte del Caravaggio il preferito schema di linee contrappositive, culminano nel *David* che solleva con tristezza il capo troncato di Golia, l'indimenticabile dipinto della Galleria Borghese, nel quale contenuto e forma contribuiscono a imprimere sulla fantasia dell'osservatore un'eterna orma drammatica.

E il dramma, che fu il *tono* dominante dell'agitata e turbolenta vita dell'artista (che appunto in questi anni, arrestato e rilasciato più volte, in Roma uccide Ranuccio Tomasoni ed è costretto a riparare a Malta) traspare profondamente in due grandiose pitture che resteranno le affermazioni più coraggiose del primissimo 600 italiano: la *Deposizione* della Galleria Vaticana e la *Morte della Vergine* del Louvre.

Separate da vari anni di distanza, le due tele possono ben accostarsi per il « pathos » che le anima entrambe.

Nella prima il gruppo dei seppellitori che recano il corpo di Cristo è giunto sull'orlo del sepolcro e si arresta come per incanto, quasi a mostrare ai fedeli il bellissimo corpo del Salvatore: tutto accompagna verso la tomba il Cristo morto, e sole restano sullo sfondo cupo, biancheggianti, le mani spalancate di una delle Marie che chiude il gruppo serrato appunto con il suo gesto, degno di un personaggio di tragedia greca. La *Morte della Vergine*, è di uno stile più severo, la luce riprende il primo posto nel quadro, senza tuttavia annientare il colore il cui significato drammatico appare ben evidente nel tendone di rosso sanguigno sospeso in foggia di baldacchino sull'alto del quadro. Il gruppo degli apostoli e soprattutto la Maddalena piangente, sul primo piano del quadro, vengono, uno ad uno, avvolti dalla luce dorata che penetra da un'invisibile, alta finestra e la figura della Vergine distesa sul letto sembra riposare per sempre in un beato sonno tra il pianto a mala pena rattenuto degli apostoli.

Nè è possibile separare in questi dipinti i valori pittorici da quelli sentimentali, e solo Rembrandt ha raggiunto rare volte un'altezza di sintesi come quella del quadro caravaggesco.

Giunto a Malta dopo le sue peripezie e le avventure san-guino-se, il Caravaggio, ospitato dal gran Maestro Alof de Vignacourt, ne dipinge il *ritratto* rimastoci nella superba tela oggi al Louvre, nella quale, pur dietro gli esempi di Tiziano e del Moroni, Caravaggio riassume le qualità migliori della sua tavolozza che s'indugia a sbalzare fuori del fondo in penombra l'immagine fiera del comandante supremo dei Cavalieri dell'Ordine Gerosolomitano: con questo ritratto (di cui egli stesso fece una replica con varianti) Michelangelo da Caravaggio dette il canone alla grande ritrattistica eroica di due secoli, a cominciare dal Velasquez. Sempre a Malta l'artista dipinse un mirabile *S. Girolamo* nella chiesa di S. Giovanni a Valletta e lasciò nel coro dell'oratorio di S. Giovanni quella *Decollazione di S. Giovanni Battista* che, pur malconcia dal tempo e dagli uomini, sor-

prende ancora per la modernità compositiva e per lo stile coraggioso col quale il pittore volle rappresentare (memore della solennità del Masaccio) la scena della decapitazione che altri suoi colleghi avrebbero raffigurata col maggiore sfoggio di gesti e di drappi barocchi.

Giunti a questo punto (e cioè alle affermazioni dell'ultimo periodo pittorico del Caravaggio), si dovrebbe far parola dei molti artisti che, se non furono tutti direttamente scolari del grande maestro, certamente rivelano nella loro arte l'influenza diretta esercitata dal nuovo stile pittorico del Merisi.

Ricordiamo almeno i nomi di qualche pittore che maggiormente risentì la dominante riforma caravaggesca, ricordando tuttavia ch'egli, come assoluto innovatore, tenne a battesimo (può ben dirsi) la pittura moderna.

Quegli che, per una trasformazione radicale e susseguente della sua pittura, si potrebbe pensare il più lontano dal Caravaggio, Guido Reni, gli fu invece vicinissimo in un primo tempo, come dimostrano, se non altro, la *Crocifissione di S. Pietro* della Vaticana e, in parte, il bellissimo quadro, di Napoli *Atalanta e Ippomene*. Orazio e Artemisia Gentileschi furono più strettamente legati all'arte caravaggesca tanto che alcuni dipinti ancora oggi oscillano, nella loro appartenenza, tra Caravaggio e i Gentileschi stessi. Carlo Saraceni non comprese il valore « plastico » della riforma caravaggesca, ma ne fu fortemente preso : più intensamente e con maggiore larghezza pittorica ne risentì invece G. B. Caracciolo detto il « Battistiello » che proseguì a Napoli i principi pittorici del Merisi da lui e dal Guercino (che rese particolarmente grandiose e romantiche le forme caravaggesche) Mattia Preti, il « Cavalier calabrese », portò a massima espressione il senso spaziale del maestro giungendo a creare una sintesi felice tra le eredità veneziane del '500 e il « luminesmo » caravaggesco.

Banditore nel napoletano, e in Spagna, del « verbo » del Caravaggio (senza tuttavia intenderne l'intimo spirito animatore) fu il Ribera detto « lo Spagnoletto »,

che troppo spesso, nella sua analitica maniera spagnola, si fermò ad un crudo e anedddotico realismo pittorico.

Il grandissimo Diego Velasquez e lo Zurbaran debbono moltissimo al Caravaggio: il Velasquez realizzò in senso schiettamente caravaggesco i suoi primi quadri dal profondo effetto chiaroscurale: lo Zurbaran rese preziosa ed aristocratica la materia pittorica del Caravaggio, applicandola troppo spesso in grandi quadri da sacrestia.

Oltre a Gherardo delle Notti, anche le maggiori preziosità dei pittori olandesi del seicento che giungono alla espressione massima in Vermeer de Delft, pur chiariucando i toni pittoici in modo mirabile, dipendono dalla corrente caravaggesca, come dimostra la pittura di Ter Bruggen, che può considerarsi il tramite per il quale anche la pittura intima dei fiamminghi e olandesi ricevette il respiro più ampio dell'arte italiana.

In tal modo Michelangelo da Caravaggio appare nel cielo della storia dell'arte come un pianeta di primissima grandezza che, lungi dal ricevere luce e vita dagli altri, ne trasmette a distanze imprevedute e incalcolabili.

La morte volle troncargli in maniera romantica la vita tempestosa di questo primo pittore moderno: reduce da Malta da dove era dovuto fuggire per le sue insolenze, inseguito e depredato dai pirati, il tragico pittore morì abbandonato sulla spiaggia di Porto Ercole l'anno 1609, forse per un violento riaffacciarsi di quelle febbri malariche che secondo i critici materialisti, non solo avrebbero prodotto un certo colore tetro nelle sue pitture, ma persino i voli più arditi del suo genio indomabile.

VALERIO MARIANI.

BIBLIOGRAFIA

- G. P. BELLORI, *Le vite dei pittori, scultori e architetti*. Roma, 1672, p. 207.
- G. BAGLIONE, *Le vite dei pittori*, ecc. Roma, 1642, pp. 729-132.
- F. BALDISSUCCI, *Vite dei pittori italiani nel Seicento*. Sansoni, 1922, p. 176.
- F. WITTING, *M. da Caravaggio*. Strasburgo, 1906.
- V. SACCA, *Michelangelo da Caravaggio pittore*, in « Arch. Stor. Messinese », 1906, pp. 40-69 e 1907, pp. 41-79.
- E. FORNONI, *Michelangelo da Caravaggio e le sue opere*. Bergamo, 1907.
- C. RICCI, *Le meduse degli Uffizi*, in « Vita d'Arte », 1908, p. 1.
- L. VENTURI, *Studi su Michelangelo da Caravaggio*, in « L'Arte », 1910, pp. 191-201, 268-284.
- R. LONGHI, *Due opere di Caravaggio*, in « L'Arte », pp. 161-164.
- G. ROUCHÈS, *Le Caravage*. Paris, 1920.
- M. PATRIZI, *Il Caravaggio e la nuova critica d'arte*. Recanati, 1921.
- M. MARANGONI, *Il Caravaggio*. Firenze, 1922.
- R. LONGHI, *M. da Caravaggio*, in « Vita Artistica », Anno II, pagine 28-30.
- *Ter Bruggen e la parte nostra*. Vol. II, pag. 105.
- L. ZAHN - G. KIRSTA, *Caravaggio*. Berlino, 1928.
- R. LONGHI, *Questi Caravaggeschi*, in « Pinacotheca », Anno I, nn. 1-5-6, 1930.
-

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Cesto di frutta.
 2. Riposo in Egitto.
 3. La Maddalena.
 4. San Giovannino.
 5. Vocazione di S. Matteo.
 6. Vocazione di S. Matteo (particolare).
 7. Martirio di S. Matteo.
 8. Martirio di S. Matteo (particolare).
 9. S. Matteo e l'Angelo.
 10. Crocifissione di S. Pietro.
 11. Caduta di S. Paolo.
 12. Amore Vittorioso.
 13. Madonna dei Palafrenieri.
 14. Madonna di Loreto.
 15. Madonna di Loreto (particolare).
 16. Narciso.
 17. San Giovannino.
 18. San Giovannino.
 19. San Girolamo.
 20. David.
 21. Deposizione.
 22. Morte della Vergine.
 23. Ritratto del Gr. Maestro A. de Wignacourt.
 24. San Girolamo.
- Copertina* : Medusa.



1. Cesto di frutta. — Basket with fruits.
Fruchtkörbchen.

Milano, Ambrosiane.



2. Riposo in Egitto. — Rest in Egypt.

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.

Roma, Galleria Doria.



3. La Maddalena. — The Maddalena,
Penitente Magdalena.

Roma, Galleria Doria.



4. S. Giovanni. — St. John.
Johannes der Täufer.

Roma, Galleria Doria.



5. Vocazione di S. Matteo. — The vocation of St. Matthew.

Berufung des hl. Matthäus.

Roma, S. Luigi de' Francesi.



6. Vocazione di S. Matteo (particolare).

The vocation of St. Matthew, detail.

Berufung des hl. Matthäus, Detail.

Roma, S. Luigi de' Francesi.



7. Martirio di S. Matteo. — The martyrdom of St. Matthew.
Martyrium des hl. Matthäus.
Roma, S. Luigi de' Francesi.



8. Martirio di S. Matteo (particolare).
The martyrdom of St. Matthew, detail.
Martyrium des hl. Matthäus, Detail.

Roma, S. Luigi de' Francesi.



9. S. Matteo e l'Angelo. — St. Matthew and the angel. 
HJ. Matthäus.
Roma, S. Luigi de' Francesi.



10. Crocifissione di S. Pietro. — St. Peter's crucifixion.
Kreuzigung Petri.

Roma, S. Maria del Popolo.



11. Caduta di S. Paolo. — St. Paul's fall.
Bekehrung Pauli.

Roma, S. Maria del Popolo.



12. Amore Vittorioso. — Victorious Cupidon.
Siegreicher Amor.

Berlino, Museo Federico.



13. Madonna dei Palafrenieri.
Holy Family («Madonna dei Palafrenieri»)
Anna Selbdritt («Madonna dei Palafrenieri»)
Roma, Galleria Borghese.



14. Madonna di Loreto. — The Madonna of Loreto.
Madonna von Loreto.
Roma, S. Agostino.



15. Madonna di Loreto (particolare).

The Madonna of Loreto, detail. — Madonna von Loreto, Detail.
Roma, S. Agostino.



16. Narciso: — Narcissus.
Narziss.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



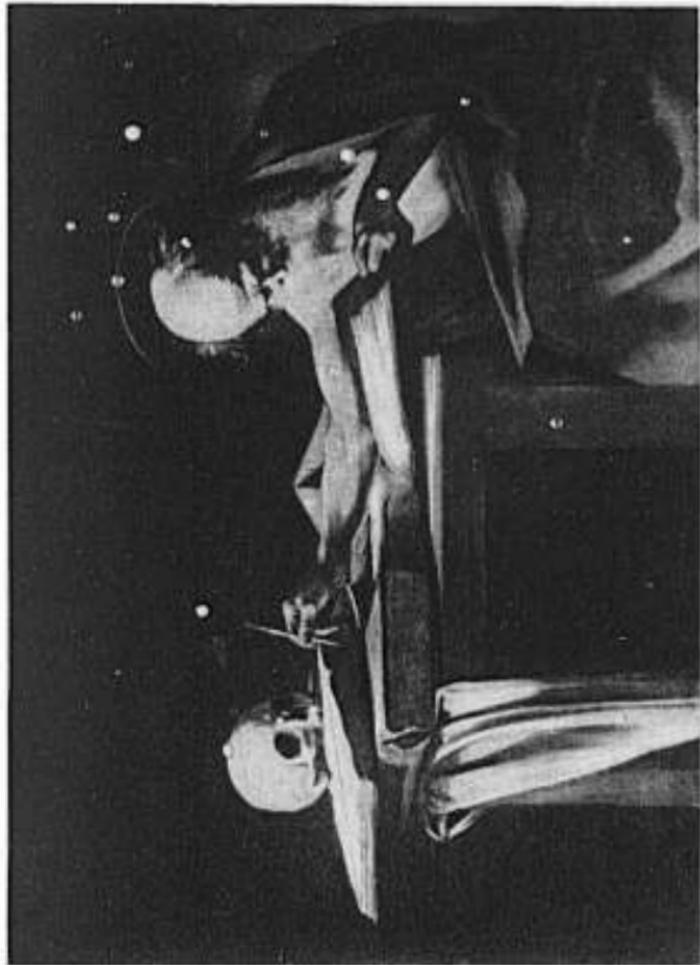
17. S. Giovannino. — St. John.
Johannes der Täufer.

Basilea, Offenstliche Kunst.



18. S. Giovannino. — 18. St. John.
Johannes der Täufer.

Napoli, R. Museo Nazionale.



19. S.^o Giotto. — St. Jerome.
Hl. Hieronymus.

Roma, Galleria Borghese.



20. David. — David,
David.

Roma, Galleria Borghese.



21. Depositione. — The deposition.
Grablegung Christi.

Roma, Galleria Vaticana.



22. Morte della Vergine. — Death of the Virgin.
Tod Mariä.

Parigi, Louvre.



23. Ritratto del Gr. Maestro A. de Wignacourt.
Portrait of A. de Wignacourt. — Porträt Alofs de Wignacourt.
Parigi, Louvre.



24. S. Girolamo. — St. Jerome.

III. Hieronymus.

Malta (Valletta), Chiesa di S. Giovanni.

PREZZO LIRE 5.